

KUŹNICA

Rok V

Łódź, 27 marca 1949 r.

Nr 12 (185)

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

PISARZE POLSCY W OBRONIE POKOJU

Deklaracja Zarządu Głównego Związku Zawodowego Literatów Polskich

W niespełna cztery lata po zakończeniu najstraszniejszej z wojen widzimy znowu świat podzielony na dwa obozy. Z jednej strony kosmopolityczna klika imperialistów, przysięgłych wrogów ludzkości i postępu, dysponująca w krajach kapitalistycznych usługami ośrodkami reakcyjnych rządów, burżuazyjnymi i prawniczo-socjalistycznymi stronnictwami, prasą i radem, a przede wszystkim narzędziami presji gospodarczej — wzmaga z dnia na dzień swoje zbrodnicze wysiłki zmierzające do rozpętania nowej wojny. Z drugiej strony narasta i mobilizuje się potężny obóz sił pokoju, reprezentujący interesy, pragnienia i nadzieje olbrzymiej większości wszystkich ludów i narodów świata. Niezłomna, konsekwentna w działaniu wola obrony i utrzymania ciężko wywalczonego pokoju przenika przede wszystkim politykę potężnego Związku Radzieckiego. Ta sama wola pokoju i pokojowego budownictwa kieruje także wszystkimi poczynaniami państw demokracji ludowej. Ostatnie dni przyniosły również coraz to nowe fakty i sjawiska, świadczące o wzbierającej fali antywojennej w społeczeństwach krajów kapitalistycznych, o coraz bardziej stanowczej postawie tych społeczeństw wobec imperialistycznych planów wojennych.

Jednym z doniosłych aktów tej „ofensywy pokoju”, poruszającej dziś umysły zarówno milionów prostych ludzi na całym świecie, jak i wybitnych przedstawicieli nauki i sztuki, będzie Światowy Kongres Zwolenników Pokoju, zwołany w Paryżu na koniec kwietnia br. W Kongresie tym wezmą udział przedstawiciele wszystkich nurtów światowego ruchu antywojennego, zarówno działających w środowiskach intelektualistów, jak i obejmujących wielkie organizacje masowe: kobiece, zawodowe, młodzieżowe i inne. Kongres Paryski rozwinie i spotęguje idee sformułowane w ub. roku przez Kongres Wroclawski. Będzie on nową, potężną manifestacją rosnących sił pokojowych świata, wymownym ostrzeżeniem dla podżegaczy wojennych i źródłem otuchy dla nękanek ich pogroźkami ludzkości.

Pisarze polscy, wraz z całym narodem, szczególnie dotkliwie odczuli na sobie w minionych niedawno latach, czym jest współczesna wojna imperialistyczna i jakie niepowetowane straty przynosi ona zarówno życiu i gospodarce narodów, jak ich dorobkowi kulturalnemu. Z bolesnych ran zadanych w ostatniej wojnie przez faszystowskich agresorów naszemu dorobkowi kulturalnemu, znaczna część jest wręcz niemożliwa do zaleczenia. Dlatego miejsce nasze jest dziś w szeregach ludzi sprzeciwiających się nowej wojnie. Siły pokoju są dostatecznie wielkie, z ich dominującego wpływu w masach ludowych zaczynają już zdawać sobie sprawę imperialistyczni podżegacze. Jesteśmy po stronie tych, którzy uczynią wszystko, aby złamać nikczemne dążenia „ludzi pieniądza”, amerykańskich oligarchów kapitału i ich pomocników w innych krajach. Czynną walkę o utrzymanie pokoju uważamy dziś za jedno z głównych zadań wszystkich ludzi, których funkcją społeczną jest budzenie świadomości, czujne przenikanie i ukazywanie społeczeństwu istoty współczesnego zła, istoty nieprzejdzanego konfliktu między pragnieniami i dążeniami narodów a brutalnym, gotowym do wszelkich zbrodni egoizmem wielokapitalistycznych pasożytów.

W pełnym poczuciu ciężkości dziś na wszystkich twórcach i pracownikach kultury współodpowiedzialności za postawę społeczeństw w walce z siłami zła i zbrodni Zarząd Główny Związku Literatów Polskich zgłasza niniejszym akces ogółu piarstwa polskiego do Światowego Kongresu w Obronie Pokoju w Paryżu i deklaruje swoją gotowość współdziałania w realizacji jego zadań i celów.

Za Zarząd Główny Związku Literatów Polskich:

LEON KRUCZKOWSKI, EWA SZELBURG-ZAREMEINA, JAROSŁAW IWANZKIEWICZ, LEOPOLD LEWIN, JANINA BRONIEWSKA, ALEKSANDER MALISZEWSKI, JULIAN TUWIM, ADAM WAŻYK, JULIUSZ ŻULAWSKI.

ALEKSANDER FADIEJEW

O WOLNOŚCI PISARZA

NALEŻE do tego pokolenia demokratycznej inteligencji, które w chwili wielkiej Rewolucji Październikowej w Rosji wchodziło dopiero w lata młodzieńcze. Naładowani niezbyt obfita wiedzą nabytą w szkole średniej starego typu — weszliśmy w epokę wielkich starć świata nowego ze starym.

Nowy świat — to były olbrzymie masy rosyjskich robotników i chłopów, które powstały w dążeniu do sprawiedliwego życia i po raz pierwszy odniosły zwycięstwo.

Świat stary — to był dawny ustroj podrzynany z zewnątrz przez siły mu podobne. Na rosyjskim Dalekim Wschodzie taka zewnętrzna siła była przede wszystkim Japonia.

W pamięci ludu zachowało się wspomnienie tych czasów jako okresu wojny domowej. Nazywa się go także okresem „kampanii czterech państw przeciw Rosji Radzieckiej”.

Wypadło nam wybierać, po której stronie się opowiedzieć.

Sumienie nakazywało wybór. Wybór nie przyszedł nam trudno. Uczylimy się za ostatnie grosze naszych rodziców. Mój ojciec i matka, felczyrzy w zapadłej wsi, sami jeszcze pracowali na roli. Z takich samych rodzin pochodzili moi nieliczni koledzy szkolni. Bliskie nam było życie robotników i chłopów.

I tak, pełni młodzieńczych nadziei, z tomikami Gorkiego i Niekrasowa w uczniowskich tornistrach, weszliśmy w rewolucję. Był w nas patos walki o wolność, bo nad Syberią i rosyjskim Dalekim Wschodem objął wtedy władzę admirał Kołczak, a była to władza okrutniejsza jeszcze niż władza starego reżymu. Był w nas patos patriotyzmu, bo ziemię ojczystą deptał podkuty but japońskiego najeźdźcy.

Ten okres zrodził mnie jako pisarza. Poznałem najpiękniejsze cechy ludu, z

którego łona wyszedłem. W ciągu trzech lat przeszedłem z nim tysiące kilometrów, spałem z nim pod jednym płaszczem żołnierskim, jadłem z jednej menażki. Poznałem ludzi idących na czele ludu. I zrozumiałem, że są to tacy sami ludzie jak wszyscy, najlepsi synowie i córki narodu. Gdyby lud nie znalazł ich w sobie, na zawsze pozostałby w nędzy i niewoli.

Uwielbiany dowódca partyzantów na Dalekim Wschodzie, Sergiusz Łazo, ujęty przez Japończyków zginął spalony żywcem w palenisku lokomotywy. Razem z nim został ujęty i żywcem spalony mój kuzyn, starszy ode mnie Wsewołod Sibircew. Taka była moja „marszruta w życie”, jak mówi tytuł jednego z wczesnych filmów radzieckich. Zrozumiałem znaczenie partii dla losów narodu i dumny jestem, że przyjęto mnie do jej szeregów.

Jak powstawała literatura radziecka? Tworzyli ją tacy sami ludzie jak my. Gdy po zakończeniu wojny domowej zaczęliśmy się schodzić z różnych stron naszej wielkiej ojczyzny — młodzi członkowie partii, a przeważnie bezpartyjni — zdumieni byliśmy podobieństwem naszych życiorysów, choć tak różne były osobiste losy każdego z nas. Taka była droga życiowa Furmanowa, autora powieści „Czapajew”, z której później stworzono film, jeszcze słynniejszy niż książka. Taka była droga młodszego i chyba najbardziej wśród nas utalentowanego Szołochowa. Bohaterska była droga Mikołaja Ostrowskiego. Ociemniały i tknięty paraliżem wskutek ran odniesionych na froncie, stworzył nieśmiertelną książkę o naszym pokoleniu: „Jak hartowała się stal”.

Ludzie starszego pokolenia, z którymi zetknęliśmy się, w większości wyszli z tego samego środowiska społecznego. Tylko, że drogę swoją zaczęli wcześniej niż my. Przędował wśród nich Majakowski. Atletycznej postawy, o potężnym głosie — grzmiał z estrad w klubach robotniczych i w salach wykładowych wyższych uczel-

ni, budząc w nas zachwyt pełen szacunku a poniekąd nawet lęku. Razem z naszymi młodzieńczymi książkami stary Serafimowicz, który miał już za sobą cały zbiór utworów napisanych przed rewolucją, wydał swój „Żelazny potok”, epopeję wojny domowej.

Fala za falą wchodziliśmy do literatury. Było nas wielu. Wnosiliśmy osobiste doświadczenie życiowe, własną indywidualność. Łączyła nas akceptacja nowego świata jako swego i miłość do tego świata. Wszyscy przychodzący po nas coraz krótszą nicią złączeni byli z przeszłością. W końcu zaczęli przychodzić ludzie, którzy wyrosli już tylko w nowym ustroju — Konstanty Simonow to najstarszy wśród nich. Mógłbym wymienić teraz wielu, którzy wypłynęli w literaturze podczas drugiej wojny światowej i jeszcze później. W tej wojnie, którą naród nasz słusznie nazywa Narodową, co trzeci pisarz brał udział z bronią w ręku, a stu pięćdziesięciu legło na polu chwały.

Nie tylko my, pisarze rosyjscy, przychodziliśmy do radzieckiej literatury. Z roku na rok coraz liczniejsi byli pisarze innych narodów naszego kraju — Ukraińcy, Gruzini z ich wysoką kulturą poetycką, potem Kirgizi, którzy dopiero po rewolucji stworzyli własną literaturę. Wszyscy przynosili niepowtarzalny aromat własnych tradycji i własnej, narodowej formy artystycznej.

Np. w literaturze Kazachów, wśród których za czasów carskich tylko półtora procent było piśmiennych, mamy dziś doskonałe powieści. Oto „Abaj”, powieść Muchtara Auezowa o świetnym klasyku poezji kazaskiej z ubiegłego stulecia. Abaj nienawidził rosyjskiego caratu, lecz wysoko cenił kulturę rosyjską. Przełożył na język kazaski fragmenty puszkinowskiego „Oniegina” — i cały naród zaczął śpiewać list Tatiany do Oniegina, uczyniwszy zeń kazaską pieśń ludową. Inna

 Wpisano do kontrolki periodyków
I Miejskiej wypożyczalni książek
dla dorosłych

do 27 - 3 19 49 r.

„...historia poezji tak dalece połączona jest z historią człowieka, że te same charakterystyczne rysy, które odznaczają epoki tworzenia się, wzrostu i politycznego zgonu społeczeństw, właściwiej do rozmaitych epok poezji zastosować się dają...”

Maurycy Mochnicki

TREŚĆ NUMERU:

ALEKSANDER FADIEJEW —
O WOLNOŚCI PISARZA
ALEKSANDER JACKIEWICZ —
SPRAWA ŻUKROWSKIEGO
RYSZARD MATUSZEWSKI —
PRÓBA EPIKI
TADEUSZ KUBIAK —
WIERSZE
MELANIA KIERCZYŃSKA —
W WALCE
Z KOSMOPOLITYZMEM
JAN KOTT —
PODRÓŻ FILOZOFICZNA
EDWARD CSATO —
SZTUKA SCENICZNEGO
KOMENTARZA
WITOLD JEDLIŃSKI —
ROLA JEDNOSTKI W HISTORII
STANISŁAW BRUCZ —
JESZCZE JEDNA PODRÓŻ
JOANNA GUZE
MOZAIKI I CERAMIKA
HANNY ŻULAWSKIEJ
TADEUSZ GRYGIEL —
Z WYSTAW ŁÓDZKICH
WILHELM MACH —
OKUPACJA W AKWARIUM
Z RUCHU WYDAWNICZEGO
KRONIKA RADZIECKA
KORESPONDENCJA
NOTY

powieść — to „Milioner” Mustafina. Nie idzie tu, rzecz jasna, o milionerów w sensie kapitalistycznym. Każde dziecko wie, że takich milionerów nie ma w naszym kraju. Mowa tu o kołchozie pełnym bogactw stworzonych pracą ludzką. Takich kołchozów jest u nas dużo a nazywa się je „milionerami”.

Chcę zwrócić uwagę na inne jeszcze zjawisko: proces przechodzenia na stronę nowego świata pisarzy z innego środowiska, wychowanych w innych warunkach. Najwybitniejszy wśród nich był Aleksy Tołstoj. Jak wiadomo, po Rewolucji Październikowej Tołstoj wyemigrował. Wrócił jednak do kraju i swoje świetne pióro oddał w służbę narodu. Jak wiadomo, Aleksy Tołstoj był hrabią. Potężna więc jest siła prawdy w narodzie radzieckim, skoro nawet niektórzy hrabiowie przechodzą na jego stronę!

Czołową postacią w literaturze radzieckiej był i jest wielki Gorkij. Wyszedłszy z najgłębszych nizin społeczeństwa rosyjskiego, przyjaciel Lenina i Stalina, był pierwszym i najlepszym naszym nauczycielem. Wśród pisarzy mojego pokolenia nie ma takiego, który by wchodził do literatury nie otrzymawszy jego błogosławieństwa.

Literaturę radziecką stworzyło nowe, radzieckie życie. Płuca nasze oddychają atmosferą nowego społeczeństwa. Sami jesteśmy twórcami literatury radzieckiej.

Z jakim багаżem artystycznym weszliśmy do literatury i co nowego chcemy powiedzieć światu?

Wybaczenie, że w plecakach nie mieliśmy Baudelaire'a ani Verlaina, tym bardziej zaś Mallarmégo. Nie byłoby w naszych plecakach nawet Błoka, najwybitniejszego z symbolistów rosyjskich, gdyby nie był napisał „Dwumastu”, poematu, w którym na swój sposób opiewał narodziny nowego społeczeństwa.

Zawsze bliżsi nam byli wielcy klasycy realizmu ubiegłego stulecia. Rzecz

jasna, przede wszystkim klasyki rosyjscy: Puszkina, Niekrasowa, Lew Tołstoj, Turgeniew, Czechow. Bliscy nam byli wielcy klasycy realizmu francuskiego i angielskiego.

My, pisarze radziecy, traktujemy literaturę nie jako wypieczoną mieszkankę „wieży z kości słoniowej”, lecz jako mistrzynię życia i wychowawczynię narodu. Niektórzy powiadają, że taki pogląd na literaturę obniża jej poziom artystyczny. Ależ taki był właśnie pogląd Balzaca i Stendhala, Lwa Tołstoja i Dickensa, Zoli i Czechowa, Gorkiego i Romain Rollanda. Wydaje mi się, że przede wszystkim to jest źródło artystycznej mocy ich talentu. Rzetelnie tłumaczyli życie — stąd niezmierna swoboda i prostota ich formy.

Wszystkie wielkie zjawiska literackie wyrastają z gleby narodowej, ludowej. I każdy wielki pisarz musi czuć swoją odpowiedzialność przed narodem, przed ludem. Przez tę humanistyczną treść swojej twórczości tak bliscy są nam klasyki realizmu.

W powojennej literaturze zachodnio-europejskiej i amerykańskiej jest wiele książek, które zgodnym chórem usiłują do-

wieść, że człowiek jest istotą antyspołeczną, że jego życiem kierują żywioły w nim samym i poza nim, że człowiek to stworzenie słabe i mizerne, a jeżeli jest silny, to jest to wilcza siła drapieżnego zwierza. Wśród współczesnych autorów zachodnio-europejskich i amerykańskich jest wielu takich, którzy główną uwagę zwracają na seksualizm najniższego rzędu, pozbawiony jakiegokolwiek pierwiastka duchowego — nawet na najbardziej prymitywne, fizjologiczne objawy życia. W utworach takich jest jakieś upodobanie we wszystkich występach i zbożeniach. Autorzy takich książek jakby się umówili, żeby przekonać miliony ludzi o tym, iż obce im są tym ludziom, szczytne i szlachetne dążenia i nadzieje, że obcy im jest ludzki rozum i wola, że nie mogą spodziewać się sprawiedliwej przebudowy świata.

Takiej literaturze przeciwstawia się w Europie Zachodniej i w Ameryce współczesna literatura humanistyczna, którą my — w kraju Rad — dobrze znamy i cenimy. Jej, tej postępowej literaturze we Francji i w innych krajach, literatura radziecka podaje bratnią dłoń.

Za wielkim Gorkim literatura radziecka

mówi: „Człowiek — to brzmi dumnie”. Radziecka literatura pragnie odbudować wszystkie rzeczywiste wartości ludzkie. Głosi, że miłość ojczyzny i przyjaźni narodów to szczytne uczucia ludzkie, że miłość między mężczyzną a kobietą jest szlachetna i piękna, że prawdziwa przyjaźń jest bezinteresowna, że imię matki jest świętością, że życie dane jest człowiekowi po to, by pracował i tworzył.

Stary humanizm przy całej swej wielkości miał dwa poważne braki. Nie rozumiał, że po to, by dobro mogło zatryumfować, zło musi być unicestwione. Po wtóre zaś, stary humanizm umieszczał człowieka na ziemi niezależnie od jego działalności — z tytułu, że tak powiem, jego boskiej istoty.

Socjalistyczny humanizm tylko dlatego może tryumfować w naszym kraju, że zwyciężył zło społeczne. I że stanowiska realizmu socjalistycznego człowiek nie jest nawet człowiekiem, jeżeli nie pracuje, nie tworzy. Współczesną radziecką literaturę piękna cechuje, m. in. to, że ukazuje ona proste, zwyczajne człowieka radzieckiego jako człowieka-bojownika, działacza, pracownika, nowatora przeobrażającego

przyrodę i społeczeństwo. Ta właśnie cecha znamionuje bohaterów wielu radzieckich powieści i sztuk scenicznych, poświęconych wojnie i gigantycznej, twórczej pracy pokojowej człowieka radzieckiego po wojnie.

Bohaterowie tych powieści i sztuk, ludzie najzupelniej rzeczywistości i żywi, wszystkimi swymi dążeniami zwróceni już są w stronę jutra. W swej codziennej, zwykłej a zarazem twórczej działalności nie płyną z prądem, lecz przewidują i zbliżają dzień jutrzejszy.

Cóż to jest realizm socjalistyczny? Jest to sztuka ukazywania życia w jego rozwoju, sztuka dostrzegania w dniu dzisiejszym i rzetelnego ujawniania ziarn przyszłości. W tym sensie realizm socjalistyczny znosi właściwie dawną literaturę przeciwieństwo realizmu i romantyzmu.

Flaubert był realistą, ale nie wierzył w możliwości rozwoju i doskonalenia się rodzaju ludzkiego. Jego realizm, pozbawiony wielkich ideałów, był bez poletu, przyziemny.

Wiktor Hugo, pełen szczytnych dążeń moralnych, za nadto odrywał się od ziemi. Jego realizm pozbawiony był historycznej prawdy życiowej.

Realizm socjalistyczny, opierając się o prawdę życia w jego rozwoju — zawiera pierwiastek rewolucyjnego romantyzmu.

W prasie francuskiej, w jednej z recenzji mojej powieści „Młoda gwardia”, brzmiał wyrzut, że malując młodzież radziecką nie ukazuję żadnych wad czy niedoskonałości. W recenzji wyraźnie brzmiała nuta żalu, że młodzież radziecka żyje w myśl zasad ludzkich a nie egzystencjalistycznych. Ale nie moja to wina i nie panu recenzentowi na to nie poradzę.

Mówią niektórzy: jakże to może być, żeby partia i władza państwa w ZSRR wyrażała swój stosunek do zjawisk literackich i, że tak powiem, ingerowała w proces rozwojowy literatury? Czy nie narusza to swobody twórczości?

A przecież literatura piękna w kraju Rad jest wyrazem naszego współczesnego, narodowego, ludowego ducha — tak samo, jak partia i władza państwowa. Partia w kraju Rad to coś najlepszego i najwyższego, co potrafił wyłonić z siebie naród w ciągu pół wieku życia rosyjskiego, w ciągu trzydziestu z górą lat budowy socjalizmu. Jeden i ten sam jest cel partii i literatury pięknej w naszym kraju. Ani partia ani władza państwowa w kraju Rad nie ingeruje w sprawę indywidualnej twórczości artysty, nigdy mu nie dyktowała ani nie próbowała dyktować tematów i obrazów, tym bardziej zaś form artystycznych. Realizm socjalistyczny to nie dogmat. Realizm socjalistyczny zakłada bogactwo osobowości i bogatą różnorodność form artystycznych.

Literatura radziecka tworzy w imię swej szczytnej odpowiedzialności przed ludem, przed narodem, przed państwem, przed całą ludzkością. Partia wychowuje pisarzy w tym poczuciu odpowiedzialności. Bo tylko przy takiej odpowiedzialności może prawdziwy pisarz ujawnić najlepsze strony swej indywidualności. W przeciwnym wypadku nie jest on indywidualnością, lecz niewolnikiem swoich kaprysów, a kaprys nie stworzy jeszcze nic wielkiego, ogólnonarodowego, ogólnoludzkiego.

Partia „ingeruje” w sprawę literackie, gdy spostrzeże, że w literaturze rodzą się zjawiska obce duchowi narodu radzieckiego, zjawiska obniżające rolę społeczną i walor estetyczny radzieckiej literatury pięknej jako literatury nowej i postępowej. W takich wypadkach partia szczerze i bezpośrednio wskazuje te zjawiska i przypomina pisarzom o ich wielkim obowiązku wobec narodu, w imieniu narodu wskazuje pisarzom wielkie perspektywy rozkwitu artystycznego.

Tylko człowiek mały, przywykły do grzebania się w ciasnym, jednostajnym światku swoich indywidualistycznych przeżyć, może w takich wskazaniach partii widzieć ingerencję w swobodę twórczości. Wręcz przeciwnie, jak wszystko „co wielkie, rzetelne, zrodzone z interesów ludu, z interesów narodu, takie wskazania ze strony partii budzą w pisarzu-twórcy najlepsze jego siły.

Wśród ludzi wrzeszczących o „swobodzie twórczości” na łamach prasy burżuazyjnej jakże wielu jest zaleźnych od bogatych mecenasów, od instytucji państwowych, od prywatnych wydawnictw, od właścicieli dzienników i czasopism, od zmiennej mody literackiej. Jakaż to jest wolność? Największą siłą na świecie jest siła prawdy. Tylko prawda jest wolna. I zanim się rozstrzygnie, kto w świecie jest bardziej wolny, trzeba rozstrzygnąć, po czyjej stronie jest prawda.

Aleksander Fadiejew

ALEKSANDER JACKIEWICZ

SPRAWA ŻUKROWSKIEGO

Do ułańsku wjechał Wojciech Żukrowski do literatury. Pierwsze jego nowele w zbiorze zatytułowanym: „Z kraju milczenia” — napisane ze swadą, stylem mocnym i drapieżnym, junaćkim i jurne — ukazały krótkotwale

haterstwo żołnierza w pamiętnym wrześniu. Już to samo zadecydowało o ich powodzeniu wśród pocukupacyjnego społeczeństwa zniekałego przeszłością niemiecckim właśnie za swoją patriotyczną żywotność. Przed oczyma tego czytelnika malował Żukrowski pięknych ułańskich szarżach na czołgi, przed bitwą odmawiających akty strzeliste i ścisłających rumiane dziewczęta „zerkające z za plotą”. W wyobraźni czytelnika, głodnego tej namacalnej, może bardzo powierzchownej, ale tak dobrze mu znanej polskości, obrazki Żukrowskiego kojarzyły się z postaciami Kmicica i Wołodyjowskiego, z batalistycznymi piórami Wojciecha Kossaka, na których nasi ułani zawsze zwyciężali.

Nie chce, by te słowa brzmiały ironicznie. Zniechęceni okrutnie w naszej godności narodowej, tęskniłiśmy wszyscy w latach ostatniej niewoli za widokiem polskiego munduru, za zwycięstwami i bohaterkami czynami, które by się stały odtrutką na okupacyjny jad. Ludzie różnych orientacji politycznych w styczniu 1945 r. płakali ze wzruszenia na widok naszych żołnierzy forsujących, „obok wojsk radzieckich Wisłę między Pragą i Warszawą”. Młody pisarz zakończył swój zbiór opowiadań zwycięskim wyczynem partyzantów. Książka jego ślizgała się po powierzchni wojennej rzeczywistości, obrazowała ją nie odkrywając konfliktów bolesnych, trudnych, których nie mieliśmy sił jeszcze wówczas ogarnąć: jednostkowych kapitulacji, ustępstw, łęków. Żukrowski, nawet wówczas, kiedy opisywał akty terroru niemieckiego, ukazywał nas w postawie czynnej i heroicznej. Powoływał się na moce wyższe, które, chciało wielu z nas wierzyć, rządziły Iosem świata — na Boga, na przeczucia, na wroźby. Iloma prociotkami zastanawialiśmy się, aby się nie zamać, wydobywalimy najstarsze i już w normalnym czasie dawno zamiecane przesady. Nie wszystkim bowiem było dane stać nieugięty w oparciu o określone ideologie.

Żukrowski malował swe obrazy spontanicznie. Nie było w nich miejsca na refleksję intelektualną. Tematy cisnęły się w ręce pisarza. Każdy dzień okupacji przynosił nowe dramaty, każda niemal godzina podsuwała sceny, które artysta, obdarzony talentem gorącej narracji, winien był tylko notować. Fabuła układała się sama.

Gdy książka Żukrowskiego ukazała się na rynku księgarskim, krytyka, oddając sprawiedliwość nieprzeciętnym zdolnościom debiutanta, już wówczas postawiła przed sobą i przed czytelnikiem pytanie: Jaka będzie droga tego barwnego pióra? Ogólnie wiadomo, że czytelnik nie zawsze solidaryzuje się z krytykiem. Ma mu za złe, że ten mógłby, ten spec od sztuki nie umie się spontanicznie upajać dziełem, wiercej je i bada, wykrywa w nim elementy, których czytelnik nie dojrzał lub nie chciał dojrzeć, wybiega myślą w przyszłość i stawia niekiedy niepokojące pytania.

Tak się rzecz miała z debiutem Żukrowskiego. Czytelnik pilny mocny staropolski miód, krytyk analizował go chemicznie. I pytał: Co autor chciał w tej książce powiedzieć, co autor ma na przyszłość do powiedzenia? Tylko powtarzać realny świat i odrysoвывать zeń uznane ogólnie mity? To za mało. Akty strzeliste i przeczucia — to jeszcze nie jest katolicyzm; szarże kawaleryjskie i dziewczęta za plotem — to jeszcze nie jest polskość.

Później przyszły opowiadania przewrotne w zbiorze pt. „Piórkim flaminga”. Tu Żukrowski rozstał się z wojennym i okupacyjnym rynsztunkiem. Wyruszył w krainę fantazji (podobnie uczynił w swoim „Tiuuril-stanie”). Zagaścił kolory, dźwięki i zapachy, działał, jak uprzednio, na wszystkie zmysły, upotworniał kształty świata, załamał historię

i religię w grotesce, otarł się o nadrealizm. I znów natrętna krytyka pytała: Dobrze, ale czemu to wszystko służy? Czyż żeby powtórzyć świat, trzeba aż stawać na głowie?

Należy pamiętać, że wówczas już nasza krytyka głośno dopominała się od pisarzy twórczej prawdy o życiu, nowoczesnego realizmu, nowych syntez historycznych. Żukrowski tymczasem ośmiewał.

„Bierzemy groteski Wojciecha Żukrowskiego za świadectwo nowych możliwości talentu, na przekór ustalonym formułom. Autor proponuje, byśmy zawiesili skłonność do generalizowania jego twórczości, — aż on sam ustali jej zakres i wymiary”, — napisał na okładce omawianego zbioru T. Mikulski. Tymczasem te „nowe możliwości talentu” bynajmniej pewnego rodzaju złudzeniem. Autor „Z kraju milczenia” nie różnił się wiele od autora opowiadań przewrotnych. Obracał się w tematach o nagromadzonym potencjale gólkich faktów, obrazów, nastrojów. Tu czuł się mocno. Jego tematy nie wymagały syntez intelektualnych, niosty pióra na swej błyskotliwej i zagęszczającej powierzchni.

Lech widocznie prowokujące pytania krytyki, kierowane pod jego adresem, jej apele o powieść realistyczną, jej powątpiewanie w możliwości autora-novelisty objęcia większych form literackich, wreszcie złudzenie, które starał się usankcjonować Mikulski, że Żukrowski rokuje coraz to nowe nadzieje — skłoniły młodego pisarza do porwania się na powieść o ambicjach realistycznych.

Akcja tego utworu, zatytułowanego „Reka Ojca”, rozgrywa się w styczniu 1945 roku w dniach pamiętnej ofensywy radzieckiej. Bogaty to moment historyczny. Na przestrzeni kilku dni zbiegło się wiele elementów o głębokim znaczeniu: koniec okupacji niemieckiej, wyzwolenie Polski idące od Wschodu, rewolucja, z dziś na jutro kładąca kres epoce, która, pod względem politycznym zakończona we wrześniu r. 1939, przetrwała w wielu umysłach okupację.

To pogranicze czasów fascynuje naszych pisarzy. Jerzy Andrzejewski wziął je za temat swojej ostatniej powieści, Kazimierz Brandys doprowadził swoją „Antygone” do pamiętnych dni stycznia, pęczącując w ten sposób społeczne fiasko bohatera. Stanisław Dygat, chociaż nie potrafił wyjść w „Pozegnaniach” poza bardzo indywidualny obraz kończących się czasów, oparł je też o dzień wyzwolenia.

Podczas kiedy akcja wymienionych utworów toczyła się przed lub poza linią samego przelomu, Żukrowski pokusił się o rzecz najtrudniejszą, o zobrazowanie punktu granicznego. Gdyby pisarz znów odwrócił obraz walk, ostatnich okrucieństw niemieckich, bohaterstwa zwycięskich wojsk radzieckich i polskich partyzantów — wyszłaby zapewne spod jego pióra jak zwykle fascynująca panorama batalistyczna. Temat, ujęty nawet powierzchownie, miał w sobie nieodczynnność i wyjątkowość oraz zgiełk bitewny, który pisarz tak lubi i tak dobrze oddaje. Tymczasem Żukrowski postanowił w swojej powieści być inny, sięgnął po zagadnienia przemian psychologicznych, społecznych i politycznych.

Wygląda na to, że wbrew obawom krytyki zapragnął ukazać intelektualną stronę swego talentu.

Działania wojenne odsunął więc na plan dalszy, natomiast uwaga czytelnika skierował na grupę ludzi, przypadkowo zebranych w starym zamku na linii frontu. Planu pierwszego nie oddał żadnej z występujących tam postaci, a nie zdoławszy znaleźć nakreślił obrazu środowiska, już w samym założeniu rozbił całość utworu.

Wątek „religijny” w powieści jest reprezentowany przez księdza Bazylego. Ten nieudany duchowny już przed wojną „nauczył się cenić wygodę i pieniądze”, zaś podczas ofensywy radzieckiej, w tak znanym i trudnym dla swego najbliższego otoczenia

*) Wojciech Żukrowski: „Reka Ojca”. Awir, Warszawa 1949.

Książka tygodnia

momencie, nie ma nic lepszego do roboty, jak dawać się uwodzić cynicznej i w sposób odstręczający opisanej meżatce Wacławie. Do końca szczęśliwie niedosłanego romanu, powstają plotki i inne dwuznaczne perypetie, które Żukrowski notuje z podziwu godną skrupulatnością. Jedynym czynem kapłańskim księdza Bazylego na przestrzeni całej powieści jest własnoręczne pogrzebanie zabitego żołnierza. Ten sługa boży nie wywiera żadnego wpływu na sierociniec i wierzni powierzonej swojej pieczy. W rozmowie z Łucją, naprawdę pozytywną a przecież także nieprzekonywującą postacią, Bazyl stwierdza, iż jej czyn, dokonany dla dobra dzieci z sierocinca, był niepotrzebny, bo Reka Ojca (stad tytuł książki) czuwa nad ludźmi. Niemniej Żukrowski w scenie zresztą głęboko wzruszającej pozwala na bezsensowną śmierć dziecka. Pojęcie Reki Ojca nie nie wyjaśnia i nie wiąże się zupełnie z fabułą utworu.

Z wątkiem politycznym sprawa przedstawia się bardziej skomplikowanie. Uosabia go młody akowicz Tadeusz. Oto jego „ideologia”: „Ja już dosyć naskakałem się na rozkaz. Tyle razy mnie przechytrzyli i wykiwali. Teraz zgnardzałem — już na mnie kolej rozkazywać!” I dalej: „Życie powinno być ciekawe... Iść z życiem! Z wielką falą co nadchodzi! Być stałe na wierzchu. Nie dać się zepchnąć na dół.” Te „głębokie poglądy” każą mu przystąpić do Armii Ludowej, oczywiście po przełamaniu frontu niemieckiego. Meldując się u partyzantów, wyjaśnia: „Chwila jest taka, że nie chciałbym zostać na lodzie”. A przyjęty w ich szereg, pyta skwapliwie: „Jak będzie z moim stopniem (wojskowym)?”

Czytelnik, śledząc tego młodzieńca, ma ochotę odpowiedzieć autorowi: — Satyra na karłowatość? — Ależ nie. Żukrowski traktuje Tadeusza zupełnie poważnie, więcej, każe mu „podbudować ideowo swych ludzi” z oddziału AL.

Ten wątpliwy demokracja wypęda z zamku jego dotychczasowego właściciela i równocześnie swego dotychczasowego dobroczyńcę sędziego Naborajskiego. Powołuje się na reformę rolną. Czy Żukrowski, chcąc zobrazować moment objęcia władzy przez lud, nie mógł mu dać czystszych konturów? Sędzia na odchodnym mówi do Tadeusza: „Dzisiaj mnie wypędzacie, jutro w waszym imieniu będę może wydalwał wyrodek. Każda rewolucja musi się do nas w końcu zwrócić, u nas poszukaj legalizacji!”. „U nas”, to znaczy u kogo? U dziedzica czy u sędziego? Nie należy łączyć tych dwu zupełnie różnych spraw. Zeby jednak ta postać nie odbijała za nadto od „ideowca” Tadeusza, Żukrowski każe Naborajskiemu tak mówić do swej małżonki, rozpaczejacej z powodu straty majątku, a nawet pościeli „zarekwirowanej” przez oddaną im dotąd gospodynię: „Mylisz się, że nie damy sobie rady. Przekonasz się, że w krótkim czasie wszystko znów będziemy mieli”. To oczywiście jest najważniejsze dla sędziego, Tadeusza, księdza.

Książka jest dwuznaczna, bo autor chciał jak najlepiej. Pragnął dogodzić i tym, którzy budują nowe życie, i tym, którzy musieli odejść, i wreszcie tym, którzy wołali o realizm.

Nie wyszło. Nawet pod względem artystycznym. Socyzyt zwykły styl pisarza nie wystarczył, by pokrył mielizny ideowe i szerze płaszczyzny konstrukcji cierpiące na rozluźnienie kości. Opisy przyrody oraz kilka dobrych, jak zawsze, scen batalistycznych, zresztą tu ukazanych w tempie zwolnionym, nie uratowały utworu. Wypadki nieważne, ludzie fałszowani od strony ich podbudowy psychologicznej i społecznej — tkwią obok siebie, wyosobnieni każdy na inny sposób. Spiecia dramatyczne, których nie zdołał objąć ani intelekt pisarza ani jego zdolności malarskie, chorują na niedokrwiłość.

Dla pisarzy i krytyków, pozostających w kręgu talentyzmu, książka ta powinna być ostrzeżeniem. No i chyba dla Żukrowskiego, który właśnie ma talent.

RYSZARD MATUSZEWSKI

P R Ó B A E P I K I

UKAZANIE się pierwszej części dawno oczekiwanego poematu Juliana Tuwima p.t. „Kwiaty polskie”^{*)} jest niewątpliwie wydarzeniem w naszym życiu literackim. Fakt, że jeden z najwybitniejszych poetów generacji międzywojennej, — okresu, w którym twórczość poetycka ograniczyła się najzupełniej wyłącznie do liryki, — skoncentrował swój wysiłek twórczy w pracy nad długim, do pewnego stopnia w założeniu swym już epickim utworem, wzbudził zainteresowanie jeszcze podczas wojny, kiedy dotarły do kraju pierwsze urywki „Kwiatów polskich”.

Na podstawie fragmentów tych trudno było zdać sobie sprawę, jak będzie wyglądała całość, tym bardziej, że różniły się one od siebie dość znacznie. W każdym razie było rzeczą jasną, że autor „Biblii cygańskiej” podjął zadanie trudne i ambitne.

Od czasów romantyzmu wszelkie próby tworzenia poematów epickich zarówno w poezji polskiej jak i obcej, kończyły się na ogół niepowodzeniem. Już romantyzm przynosi rozbić tej formy poetyckiej, czego przykładem może być choćby „Beniowski”, a wielcy lirycy ostatniego stulecia rezygnują przeważnie z wyjścia poza swój gatunek. Poezja coraz wyraźniej utożsamia się z liryką. O próbach odwrócenia tego stanu rzeczy mówi się, ale raczej teoretycznie. Praktyka przeczy istnieniu w tym względzie jakichkolwiek możliwości. Próby pseudoepiki, typu „Pana Balcera w Brazylii” i inne nie udają się, są wtórne i tracą myślkę. Rzadko, i tylko poetom o dużej skali talentu, udaje się stworzyć z powodzeniem dłuższe poematy liryczne. Jedyną godną zanotowania drogą przewyżczenia tego stanu rzeczy zdaje się być sięgnięcie do motywów ludowych, czego przykładem dał nam Błok w swym poemacie „Dwunastu”. Nasza polska poezja okresu dwudziestolecia nie przynosi na tym polu nic interesującego. Tylko forma krótkiego wiersza lirycznego jest czytelna. Poematy, nawiązujące przeważnie do jak najgorszych młodopolskich tradycji, bawią na ogół smutnym nieporozumieniem.

Wybitniejsi lirycy unikają też tej formy starannie. Zarówno czołowi przedstawiciele „tradycyjnej” poetyki, „Skamandra”, jak walczący o zwieźłość poeci awangardowi wola wiersze krótkie: pozwalają one lepiej oddać to, co stanowi w tej epoce istotną treść wypowiedzi poetyckich: nie jeden, ujęty w system obraz świata, ale odcierane wrażenia. Proces, który dokonał się w poezji, był analogiczny do procesu w prozie. Nastąpiła dezintegracja i atomizacja oglądanego świata, będąca konsekwencją jego wymykania się spod kontroli świadomości twórczej. Działo się to w epoce, kiedy coraz trudniej było zrozumieć tajemniczą siłę świat, w epoce wzrostu anonimowych sił rządzących tym światem, epoce kapitału finansowego.

Szczególne sytuacja, jaką stworzył dla przebywającego na emigracji poety katalizm wojenny, zrodzone nagłe i silnie zapewne doświadczane poczucie dystansu wobec całej dotychczasowej rzeczywistości, tłumaczy w sposób dość oczywisty jego śmiałą decyzję poddania swej lirycznej weny rygorom formalnym, które by pozwoliły mu powiązać poszczególne obrazy w całość zamkniętą, nadały jego scalającej się w wspomnieniach wizji postać skończoną. Siegając do najlepszych wzorów epickiego poematu z ostatnich momentów jego świetności do puszkinowskiego „Oniegina”, od którego przejmując rytm jambiczny, oraz do „Beniowskiego”, z jego dygresyjną formą opowieści — Tuwim pisze „Kwiaty polskie”, poemat, którego wydania obecnie część pierwsza ma pokaźne rozmiary trzystostronicowego tomu (około 9.000 wierszy). Przystępując do pracy nad poematem, Tuwim koncentruje się nad nim, jak można sądzić, dość wyjątkowo. W ciągu całego okresu wojennego nie ukazuje się drukiem żaden wiersz, który by nie stanowił fragmentu „Kwiatów”. Są też one pierwszą nową pozycją poetycką z jaką Julian Tuwim występuje po wojnie. Już ten fakt musi skupić na niej uwagę naszej opinii literackiej.

Nie chciałbym, aby to co będzie niżej powiedziane uchodziło za jakąkolwiek próbę umniejszenia walorów nie tylko dawnej poezji Juliana Tuwima, ale i walorów,



Julian Tuwim

treściowych i formalnych, zawartych w nowym jego poemacie. Większa część uwag krytycznych jakie tu zostaną wypowiedziane na temat „Kwiatów polskich” nie będzie dotyczyła istoty tuwimowskiej poetyki, która rozpatrywać należy raczej na przykładzie całej dawnej i nowej twórczości Tuwima, poetyki ściśle związanej z epoką i środowiskiem, jakie autora „Kwiatów” wydało; poetyki o funkcji zdecydowanie postępowej w okresie historycznym, w którym tylko sojusż proletariatu ze sprzyjającymi siłami w łonie drobnomieszczaństwa może zapewnić hałasom postępu pokonywanie przeszkód na drodze do zwycięstwa.

Sformułowane tu uwagi krytyczne na temat „Kwiatów polskich” dotyczyć będą w większości nie Tuwima jako liryka — ideologiczna analiza liryki tuwimowskiej jest zadaniem szerszym — ale Tuwima jako autora poematu rozwiniętego w epicki obraz, wyrażającego pewne treści ideologiczne, językiem dyskursywnym. Zastrzeżeniami jakie budzą „Kwiaty polskie”, o jakich mówić trzeba przede wszystkim, są zastrzeżenia z dziedziny nie dotyczącej bezpośrednio najistotniejszych elementów sztuki lirycznej autora „Rzeczy Czarnej” i jego wymowy ideologicznej.

Poemat Tuwima opiera się na określo-

nym wątku tematycznym. Jest on ubogi i rozplywa się w dygresjach, a zawiązany węzeł intrygi nie doprowadzony jest do końca, ponieważ wydany tom jest tylko pierwszą częścią poematu. Nie mniej wątek ten istnieje, zesrodkowuje uwagę czytelnika i stanowi oś krystalizacyjną utworu.

Jaka jest akcja „Kwiatów”? Ogrodnik Dziewierski wydaje córkę za carskiego oficera, który ginie zabity przez robotników łódzkich w momencie, kiedy zbrojnie tłumy ich wystąpienie w roku 1905. Wdowa po nim umiera w połogu, pozostawiając Dziewierskiemu wnuczkę na wychowaniu. Z chwilą wybuchu wojny światowej Dziewierski trafia do legionów. W umyśle jego tkwi i rozwija się przekonanie o potrzebie „odkupienia winy” wobec społeczeństwa, jaką było wydanie córki za wroga narodu i zadośćuczynienia za jego czyn, którego ofiarą padło podczas zaburzeń kilkunastu robotników. Dziewierski poszukuje sieroty po jednym z nich, aby się nim zaopiekować, a wnuczkę wychowuje patriotycznie, ukrywając przed nią prawdę o jej ojcu, co mu się nie udaje, w dziewczynie bowiem siła przekornej reakcji, podsyconej przez aluzje i plotki kultuńskie otoczenia, rodzi się wyidealizowany obraz ojca, ofiary czyjejś bliżej niesprecyzowanej wrogości.

Sprawa ludzi dobrej woli

Skoro obserwujemy dziś na świecie gwałtowną propagandę wojenną, należy przeciwstawić jej równie silną propagandę, przemawiającą za pokojem wszystkim dostępnymi nam środkami umysłu i serca. Należy głosić nienawiść do wojny bez względu na to, kogo ta nienawiść dotyczy i kogo może rozgniewać. Należy dzisiaj z nienawiścią do wojny uczynić najważniejszą sprawę wszystkich ludzi dobrej woli. Tylko w ten sposób możemy przeciwstawić się wojnie. Droga kontrpropagandy.

Stary Jean Jaurès, który padł jako pierwsza ofiara pierwszej wojny światowej, powiedział, że walka o pokój jest jedną z walk najcięższych i najniebezpieczniejszych. Ale — możemy dodać — jest to jednocześnie jedna z walk najpiękniejszych, zdolna połączyć we wspólnym działaniu ludzi wszelkich przekonań politycznych oraz wszelkich poglądów religijnych i filozoficznych — pod tym jednym tylko warunkiem, że ci ludzie będą odróżniali ideje od roboczych doktryn imperializmu.

Chodzi o nasz własny los, a o tym chyba mamy prawo decydować i o to mamy obowiązek walczyć. Nie ma ludów imperialistycznych, są tylko imperialistyczni

prowordyzy, którzy z imperialistycznych wojen ciągną dla siebie specjalne korzyści. Nie ma bowiem żadnych realnych powodów do wybuchu wojny oprócz narażających z coraz to większą siłą sprzeczności gospodarczych w ramach ustroju kapitalistycznego. Tu biją źródła imperializmu. Trudno chyba Fryderyka II, który uczestniczył w pierwszym rozbiórce Polski, podejrzewać o jakiegokolwiek dążności pacyfistyczne, a już on potrafił orzec na użytek prywatny, że „gdyby żołnierze wiedzieli, o co walczą, na pewno nie moglibyśmy toczyć wojen”.

A chodzi właśnie o to, żeby żołnierze wiedzieli, z jakiego powodu wojna może wybuchnąć. Wojna bez zgody narodu jest już w tej chwili niemożliwa nawet w kraju kapitalistycznym, tyle że naród można sprowadzić z właściwej drogi uporczywą propagandą. Przeciw tej właśnie propagandzie trzeba zmobilizować wszelkie środki, które stoją do dyspozycji intelektualistów całego świata. Dlatego należy z radością powitać mający się w kwietniu odbyć w Paryżu Międzynarodowy Zjazd Obrony Pokoju, którego celem będzie dalsze prowadzenie światowej akcji przeciwwojennej.

Adolf Sowiński

Cześć pierwsza „Kwiatów” kończy się tym, że Dziewierski oddaje dorastającą wnuczkę na służbę do bogatego przemysłowca, borbanta i hulaki. Z napomknienia na początku tomu wiadomo, że z czasem piękna Aniela zostanie jego utrzymanką.

W jaki sposób poeta zamierza rozplątać zawiązany w ten sposób wątek — na razie nie wiadomo. Już jednak przebieg wydarzeń i charakterystyka postaci w pierwszym tomie budzą pewne sprzeczności. Na główne postaci poematu, potraktowane przez autora pierwszoplanowo i obdarzone ciepłą sympatią, wyrastają niewątpliwie — ogrodnik Dziewierski, twórca owych pięknych bukietów wiejskich z pierwszych, dobrze czytelnikowi znanych strof poematu, ponadto malarz świętych pańskich po kościołach i małomiasteczkowy majster-klepek, oraz jego wnuczka Aniela. Postać Dziewierskiego koncentruje charakterystyczne dla Tuwima zamilowanie do rekwizytów drobnomieszczańskiej staroświeczyny, sentyment do latarni magicznych, grających pozytywek i temu podobnych wzruszeń dzieciństwa, postać Anieli — nieokreśloną biologiczną i ekstatyczną kobiecość.

Trzeba przyznać i docenić, że konkretność i plastyka wizji tuwimowskiej są duże. Postaci prezentują się wyraziście, żyją, nie tylko nie zawieszono w mglistej próżni, ale przeciwnie zarysowane z całą ostrością, ujawniającą zarówno niezwykle walory jak i znamienne wady swej, nakreślonej przez autora charakterystyki. Poemat czyta się z niesłabnącym zainteresowaniem, niezależnie od sprzecznych reakcji estetycznych, wywołanych ciągłym przechodzeniem od partii lirycznych do groteski i satyry, oraz nierówną wartością artystyczną poszczególnych fragmentów, składających się na jego całość.

Dziewierski i jego wnuczka to przedstawiciele drobnomieszczaństwa, odmalowani z pełnią ludzkiego ciepła, z pełną autorską sympatią. I nawet nie to budzi sprzeciw, że głównymi bohaterami „Kwiatów” nie są bojownicy z 1905 roku, ani właściwy łódzki proletariatu, stanowiący tylko epizodycznie ukazywane tło niektórych partii poematu. Jego bohaterem mógłby być bez szkody sumiasty pan Dziewierski, daleki krewny postaci z Gomulickiego i Or-Ota. Dzięki niemu poemat jest w pełni osadzony w swej historycznej ramie. Co innego raz i psuje nam jego proporcje.

Razie musi to, że idealizacja drobnomieszczaństwa nastąpiła tu w okolicznościach szczególnie drastycznych, nie na tle takich wydarzeń, gdzie jego los okazałby się związany z losem proletariatu, losem ludu walczącego o przyszły wymiar swoich dziejów, ale przeciwnie wśród wypadków, które obnażyły zupełną obojętność i obcość tego drobnomieszczaństwa sprawie owej walki. Dziewierski, który w roku 1905 nie ma nic wspólnego z klasą robotniczą nie zasługuje na tak ciepły obraz, bo w tym czasie wszystko, co reprezentowało pozytywne dziś dla nas wartości, było z tą klasą solidarne.

W dalszym przebiegu wypadków poeta czyni Dziewierskiego legionistą. Sugeruje nam przy tym, bez przeprowadzenia dostatecznego psychologicznego dowodu, że ocknoło się w nim społeczne i narodowe sumienie. Czyż może być manewr mniej zręczny? Sentyment poety do Dziewierskiego legionisty nie jest rzecz prosta w stanie wzbudzić naszego zaufania, ton legionowej legendy właśnie w Dziewierskim brzmi fałszywie. Czytelnik, śledzący losy jego i wnuczki, oddała się coraz bardziej od wielkiej sprawy ludu, pięknie i wzruszająco zarysowanej przez poetę w epizodzie, poświęconym wypadkom 1905 roku. Nie ratują zagubionej perspektywy fragmenty poświęcone losom nędzarzy łódzkich i chłopaków z Bałut, z których jeden jest sierotą po zamordowanym bojowcu. Deformuje je niekiedy nie najszczęśliwsze w tym wypadku groteskowe ujęcie. Oś poematu przesuwają się w kierunku tragedii wnuczki Dziewierskiego Anieli. Motyw ten stanowi, moim zdaniem, najbardziej ryzykowną koncepcję całego utworu. Niezależnie od tego, jak autor zamierza rozwiązać „narodowy dylemat” córki polskiej mieszczyki i carskiego oficera stwierdzić trzeba, że ma on w założeniu posmak melodramatyczny i nie jest dylematem, którego społeczna waga usprawiedliwiałaby posłużenie się nim w poemacie, dającym przekrój środowiska i epoki. O ile w Dziewierskim można by jeszcze dopatrzeć się rysów, pozwalających

^{*)} Julian Tuwim „Kwiaty polskie”, Spółdz. Wyd. „Czytelnik”, Warszawa 1949.

uczynić zeń postać epicką, o tyle nie ma ich wcale w Anieli. Najcelniejszymi w ostatniej części poematu są już wyłącznie partie groteskowo-satyryczne. Portret „Fafika”, bogatego birbanta z klanu łódzkich przemysłowców i jego otoczenia odmalowany jest z właściwą Tuwimowi ciętością pióra, podobnie zresztą jak wiele innych rodzajowo-obyczajowych scen, obrazów i wizerunków w poemacie. W kreśleniu ich dar obserwacji i giętka celność słowa znakomitego poety święci pełny triumf.

Oczywiście sama przedstawiona tu w grubym skrócie akcja poematu, będąca tylko punktem wyjścia do szeroko rozbudowanych partii gawędziarsko-refleksyjnych stanowi w „Kwiatach polskich” jedynie suchy szkielec. Bogata, choć niejednorodną tkanką utworu są wspomnienia osobiste poety, który występuje niekiedy w utworze jako jeden z bohaterów wraz z rodziną i najbliższym otoczeniem, maluje żywo i plastycznie środowisko, w którym wzrastał: ów front, kuchnię i podwórze mieszczańskiego życia Łodzi z pierwszej ćwierci naszego wieku, owe okna, z których widać było także i Łódź walczącą, Łódź robotniczą.

Z opisów tuwimowskich niejedną, jak choćby wstępny opis kwiatów z wiejskiego bukietu, przejdzie na pewno do historii naszej literatury obok najcelniejszych liryków poety. Utrwalających się w pamięci opisów można zacytować więcej. Znajdzie się tu dowcipny obrazek letniska pod Łodzią z „willą-mieszkańcem kurnej chaty, bóżnicy, szopy i pagody” i zabawnymi figurami, niczym z komedii Bałuckiego. Rzewne wspomnienie o ojcu-buchalterze z Azowsko-Dońskiego Banku, jak w „marynarce czesuczowej, w słomkowym kapeluszu lotnym” mknie na codzienną partyjkę bilardu, wspomnienie młodzieńczych lektur Staffa z jego „poezją starych studni”, albo przejmujący opis nędzy dzieci łódzkich, owych „bałuckich limfatycznych dzieci z wystrzonymi twarzyczkami”, puszczających papierowe łódki „na ścieki, tęczujące tłusto, mętami farbek z apretury” i zapatrzonych w podwórzowego skoczka, w cielistym trykocie, co „rozkłada płowy swój dywanik” i żongluje butelkami.

Znajdzie się tu ów rozdział z dziecinnej „Farbenlehre”, w którym uporczywie powraca refren Czerwonego Sztandaru:

„Śródmiście ma ziemistą cere,
W bramie robotnik usiadł stary,
Suche kartofle z miski je,
A kolor jego żółtoszary,
Bo głodno, chłodno, brudno, śie,
Na cmentarz żółta trójka wiedzcie,
Do domu szóstka granatowa,
Zieloną czwórka się dojeżdźcie
Do zielonego Helenowa.
Popatrz na usta tej dziewczyny,
Podręcznej z magazynu miod:
A kolor ich niebieskosiny,
Bo smutno, trudno, chłód i głód.
Piątka, spod lasu, też zielona,
Lecz białym pasem przedzielona;
W tryby maszyny rozpetanej
Robotnik rzuca resztki sili,
A kolor jego ołowiany,
Bo na nim metalowy pył.
Dziesiątka jest niebiesko-biała,
Dwójka czerwienią fabryk pała,
W drukarni znad zecerskiej kaszty,
Rumieńcem plonie chuda twarz,
A kolor jego jest ceglasty —
— I całą „Farbenlehre” masz.
Już nie pamiętam jak ósemka...
Żółta z niebieskim? Czy w pasemka?
Nie nie wiem... Przewrócona na bok.
Na szynach leży barykada
W poprzek przez jezdnię (gdzie był Zielko,
A naprzeciwko Petersilge).
Za barykadą tłum słoczony,
A nad nią, w górę podniesiony,
Sztandar-wyzwanie, sztandar-gniew:
A kolor jego jest czerwony,
Bo na nim robotnicza krew.

Refren powraca jeszcze parokrotnie w następującym dalszym opisie demonstracji z r. 1905, jednym z piękniejszych w poemacie.

Postawa poety, patrzącego wprost w oczy drapieżnemu wyzyskowi, jest postawą ludzką, humanitarną, nierzadko umnie wcielić się w słuszny gniew walczących o lepszy świat i zapłonąć tym gniewem. Postawie tej brak tylko niekiedy zrozumienia ściśle pojętego sensu świata, o który walczy klasa robotnicza, brak ściślejszego zespolenia się z jej dążeniami, nie tylko uczuciowego ale i intelektualnego. Słowami poety kieruje na ogół instynkt, czasami trafny, i egzaltacja, rzadziej refleksja. Stąd nieporozumienia, do jakich należy np. niedostrzeżenie wzajemnych związków pomiędzy „drobnomieszczańskim niebem” z lat młodości (owa poezja sklepu kolonialnego tak dla Tuwima charakterystyczna i pełna uniesień) a drobnomieszczańskim piekłem „palkonii” i „oenerii”, którą poeta gromi w gwałtownych apostrofach epilogu części pierwszej.

Brak unaocznienia w poemacie, że droga poszerzenia perspektyw drobnomieszczańskiego świata wiedzie tylko przez przewyżczenie go i związanie się z ruchem robotniczym. Do takichże nieporozumień należy stosunek do Piłsudskiego, świadczący o uleganiu jego legendzie. („Partyzant z twarzą nietzscheańską z politykami pertraktuje a nocą czyta Słowackiego...”, „Polskę toczy rak marszałka”), dalej biologiczny nie wytrzymujący krytyki z punktu widzenia humanistycznego stosunek do sprawy niemieckiej, wreszcie metafizyczny ton w apostrofach typu religijnego stosowany tylko w jednym miejscu w pięknych wierszach, zaczynających się od słów:

„Bo to są zwykłe ognia dzieje
Ze o nim wieść tajemnicze

i kończących się słowami:

„I tak się człowiek staje Bogiem,
I tak się Kościół nad nim piętrzy”

Celnej zwieźności stanowiącej zaletę najlepszych liryków Tuwima nie udało się jednak na ogół poecie przenieść i zastosować w toku epickiej opowieści. Epicka zwartość „Oniegina” ani epigramatyczna lapidarność „Beniowskiego” nie zostały osiągnięte. Najlepsze nawet partie poematu tracą często przez swą rozwlekłość. Najdotkliwiej odczuwa się ją tam, gdzie poeta daje się prowadzić swej pasji igrania (mistrzowskiego zresztą) ze słowem

Wiele fragmentów zyskałoby niewątpliwie, gdyby znalazły się w odpowiedniejszym dla siebie, niż poemat o zacięciu epickim, kontekście, np. fragmenty satyryczno-groteskowe, popisy wirtuozerii słownej, które mogłyby z powodzeniem uzupełnić „Jarmark Rymów”. Taki traktat o gustach, gdzie poeta wymienia, czego nie lubi:

„...motorów, radia,
Wycieczek, sportów, generałów,
Szparagów, wodzów i upałów,
Dyskusji, energicznych twarzy,
Myśla żyłki, prasy, plaży,
Jajek, żelaznych charakterów,
Galerii sztuki, biusthalterów,
Wielkoświatowych poliglotów,
Truskawk z kremem, samolotów,
Włazy, szpinaku” itd.

co lubi:

„...milczec, deszcz, słowniki,
Ilustrowanych pism roczniki
(„Kłosy”, „Wędrowce”, „Tygodniki”),
Grochówkę z boczkem, bzy, jarmarki,
Łacinę, las, pocztowe marki” itd.

lub nostalgiczna litania skojarzeń związanych ze słowem Ojczyzna.

Ojczyzna jest to Wech — i nagle:
Swad dymu w polu, choć ogniska
Nie widzisz. + Biała chata niska
W sadku wiśniowym. + Na mokradle
Ognik wleczołem. + Róg Trauzutta
I Mazowieckiej” itd.

dalej obraz podróży morskiej w alkoholowym transie, świetnie utrzymany w nastrój, ale zupełnie innym niż ten, który przeważa w poemacie.

„A potem woda — nuda — woda —
Nuda i woda płyną dnie...
Ay, whisky whisky whisky-soda,
Yamba, „Angola”, yambambé”

Ogólny bilans uwag niniejszych? Niewątpliwa radość, że znakomity poeta przebrał długie milczenie i ofiarował nam dzieło stanowiące rezultat pięciu lat twórczego trudu. Świadomość, że próba stworzenia pełnego, zamkniętego obrazu świata, jaki opiewa czołowy poeta polski lat międzywojennych, jest, przy operowaniu środkami poetyckimi tego okresu, całkowicie niemożliwa: jest to poezja analizująca i cząstkująca świat, ale niezdolna do tego, by go scałkować. Brak jej do tego tej pełnej świadomości dziejowego sensu wydarzeń, które mogą stworzyć zamknięty obraz epoki. Wreszcie przekonanie, że, mimo zastrzeżeń krytycznych, jakie wypadło nam sformułować na marginesie „Kwiatów polskich”, wciąż żywa siła talentu Juliana Tuwima, ujawniona w wielu poszczególnych fragmentach jego poematu, pozwoli mu obdarzyć nas niejednym jeszcze celnym utworem, związanym blisko i ściśle z drogą dzisiejszej Polski.

Ryszard Matuszewski

T A D E U S Z K U B I A K

DZIEWCZYNA Z JAGNIĄTKIEM

Stąpasz tak doskonale,
że ziemia pod twoimi
stopami kształt znajduje
prawdziwy — szklanej kuli,
owocu, albo płki.
Pod lekką stopą — powiedz —
okrągłość ziemi czujesz?

Jestem żywa. Po ziemi
też chodzę bez wysiłku,
choć ciało moje cięższe
jest o ciało jagnięcia
zle urodzonego,
nocą urodzonego,
w latach nienawści
do wszystkiego co żywe.
Na prawej piersi — widzisz —
stygnył lew zwierzęcia,
na lewej piersi — widzisz —
sztywne nogi zwierzęcia.

Widzę jagnię zaklute
wieszane wokół szyi.
Musisz mieć szyję ciepłą.
Dlaczego ją zakrywasz
włosami, które nigdy
pod dłońmi nie ożyją?

To nocą urodzone,
zabite przez ślepaczy
nie widziało światłości
wstającej nad doliną.

Zatłuczeni kijami,
zaduszeni w obozach,
ubiczowani w lesie
zamykali w ciemnościach
powieki przyjaciele
najbliżsi.

Był ludźmi.

Mieł prawo odwetu
pozostał przy życiu.
Policzone im były
oczy, usta i ręce
przebite bagnietami.

Opuszczeni przez życie
umierali tak młodo.
Umierali tak często
bez nadziei.

To nocą

urodzone pod ostrze
poszło całkiem ślepe.
Nie znało słońca, drzewa,
potoków, dolin, wzgórz.

O jakże często moi
przyjaciele najbliżsi
oddawali się ślepo,
całkiem ślepo pod nóż.

NOWA ROMANTYCZNOŚĆ

Sluchaj, matko.
Dlaczego nie słuchasz?
Dlaczego nie słuchasz?
Gdy wyjdiesz po za granice
spalonego miasta
ujrzysz wesołe wzgórze
w zielonych bukach.

Oj, synku, synku,
wrosły na wysokość
jednorocznego krzewu —
nie chodź tam. Tam żyją
umarli. To nie buk,
to konary wyszalone,
konary czasu, grzywy
wypowiedziane drzewem
na tle nieba. Tam
nie ma żywego ducha.

Sluchaj, matko.
Dlaczego nie słuchasz?
Dlaczego nie chcesz słuchać?
Widziałem żywego ptaka.
Miał kolorowe skrzydła.
Słyszałem żywego ptaka.
Głos miał czysty jak iza

Oj, synku, synku
dojrzały do ciężaru
drewnianego miecza —
nie chodź tam. Tam żyje
pamięć ludzi, którym
do życia była, synku,
potrzebna niezawiniona
śmierć twojego ojca.

Sluchaj, matko.
Dlaczego nie słuchasz?
Widziałem zielone wzgórze
w wesołych bukach.
Wysokość wzgórza mierzyłem
własną głową, stojąc
w gorącej trawie obok.
Długość wzgórza mierzyłem
sobą — leżąc obok.
Na wzgórzu tym stanie
cynamonowy dom
o migdałowych okiennicach.
Na południowym słonecznym
zboczu założymy
płodną winnicę.

Oj, synku, synku —
nie chodź tam. To wzgórze
nie z suchego kamienia
i nie z ziemi powstało.
Nie powtórzy więc dźwięku
wody, nie da cienia,
bo żaden krzew nie wrośnie
w rumowisko stalowe,
bo nie wyda korzenia
pokruszona ziemia.

Sluchaj, matko,
widziałem żywą jaszczurkę.
Słyszałem żywego świerszcza.
Na wzgórzu opowiedziane
były strumienie deszczów.
Uciszało się niebo,
gdy na tę barwną skałę
żywy kot się pisał.

Oj, synku, synku —
nie chodź tam. Tam straszny.
To nie wzgórze wesołe,
To rozbity czołg.

MELANIA KIERCZYŃSKA

W WALCE Z KOSMOPOLITYZMEM

HAMBURSKA ewidencja — to pojęcie niezwykle doniosłe. Zapaśnicy, walcząc, zachrują, i kładą się na obie łopatki zależnie od rozkazu impresaria. Ale raz do roku zbierają się zapaśnicy w knajpie hamburskiej. Walczą przy zamkniętych drzwiach i zasłoniętych oknach. Tu się ustala istotną rangę zapaśników — ażeby nie wpaść w partactwo.

Ewidencja hamburska jest nieodzowna w literaturze. W hamburskiej ewidencji nie ma Serafimowiczów i Weresaławy. Nie dotarli do miasta. Gorki — jest wapliwy (często nie w formie). Chlebnikow był czempionem.

Te słowa Wiktora Szkolowskiego, najbardziej eksponowanego przedstawiciela formalistycznej krytyki w Rosji, wzięte są z przedmowy napisanej przez niego do tomu esejów krytycznych, wydanego w Leningradzie w roku 1929 pod tym właśnie tytułem: „Ewidencja hamburska”.

Przytacza te słowa Konstanty Simonow w swoim artykule drukowanym w „Prawdzie”, a poświęconym omówieniu zadań dramaturgii radzieckiej i radzieckiej krytyki teatralnej w ramach dyskusji, jaka się od dłuższego czasu toczy na ten temat w Związku Radzieckim. Przytaczając powyższą wypowiedź Szkolowskiego sprzed lat dwudziestu, Simonow podkreśla słusznie, że zawiera ona cały program ideowy krytyki stojącej na dekadentkach pozostających burżuazyjnych, krytyki negującej ewidencje ideologiczną, ludową, jedynie możliwą z pozycji społeczeństwa socjalistycznego.

Oceniany z pozycji burżuazyjnego estetyzmu, komunistyczny pisarz Serafimowicz, autor klasycznej rewolucyjnej powieści z czasów wojny domowej „Żelazny potok” — „nie dotarł do miasta”, Gorki, którego potężna twórczość rozkołysała całe pokolenie inteligencji rosyjskiej i zdobyła sobie milionowe masy — jest „wapliwy”, natomiast futurysta Chlebnikow, którego formalno-eksperymentatorską twórczość znają tylko nieliczne jednostki spośród zawodowych literatów — otrzymuje rangę czempiona literatury.

Burżuazyjni esteci typu Szkolowskiego w roku 1928 głosili swoje poglądy i swoje oceny w kraju, który wprawdzie wyszedł już zwycięsko z militarnej agresji sił imperializmu i reakcji podczas interwencji i wojny domowej, ale stał jeszcze przed piętrzącymi się trudnościami przebudowy ustroju. Droga przebyta w latach 1928—1949 znacząca jest zakończeniem budowy państwa socjalistycznego, drugoocym zwycięstwem nad faszystycznym niemieckiem, które przyniosło wyzwolenie całego narodu.

Dzisiaj — ZSRR stoi przed wkróceniem na drogę wiodącą do socjalizmu do komunizmu. Jednocześnie następuje w całym świecie polaryzacja polityczna — sił postępu i wolności po jednej stronie, sił wstecznicstwa i uciśku po drugiej. Proces ten odbywa się równie w wszystkich dziedzinach życia kulturalnego.

Każdemu etapowi, na drodze ZSRR do socjalizmu towarzyszy, jak wiadomo, wzmożenie ataków ze strony imperialistycznej. W Związku Radzieckim nie ma od dawna klas antagonistycznych, istnieją jednak przeżytki burżuazyjne w psychice ludzkiej wśród pewnych zwłaszcza warstw, jak np. wśród części inteligencji, istnieją nieustający naciski ideologiczny burżuazji światowej, nacisk, który w ten czy inny sposób wpływa m. in. na formowanie się reakcyjnych koncepcji naukowych, kulturalnych, literackich itd.

Toteż „ewidencja hamburska”, ewidencja sporządzana nie z pozycji estetyki leninowskiej, estetyki realizmu socjalistycznego, nie z pozycji potrzeb, zainteresowań i umiłowani milionowych mas narodu radzieckiego, lecz z pozycji burżuazyjnego dekadentckiego estetyzmu, w tym właśnie nacisku ideologicznym ma swoje korzenie.

Takiej fałszywej „ewidencji” wartościowych i poronionych dzieł, takiej niesłusznej oceny i nadawania fałszywej rangi różnym zjawiskom dzisiejszego życia kulturalnego — w szczególności na terenie literatury i sztuki — dokonywała od dłuższego czasu pewna grupa krytyków, których działalność została ostatnio napiętnowana w licznych wypowiedziach aktywno literackiego i czynników partyjnych.

„Ustawicznie w życiu naszego kraju coś obumiera. Lecz to, co umiera, nie chce umrzeć po prostu, ale walczy o swe istnienie, broni swej obumarłej sprawy. Ustawicznie coś nowego rodzi się w naszym życiu. Ale to, co się rodzi, nie po prostu rodzi się, lecz piszczy, krzyczy broni swego prawa do istnienia. Walka starego z nowym, obumarłego z rodzącym się — oto podstawa naszego rozwoju. Jeżeli nie będziemy otwarci i uczciwie, jak przystoi bolszewikom, rejestrować i ujawniać braków i błędów w pracy naszej, zamkamy sobie drogę naprzód. No, a my chcemy przecież dążyć naprzód”. (Stalin).

Niedomagania i błędy w pracy na polu radzieckiej sztuki i literatury, w szczególności krytyki, były już wielokrotnie przedmiotem troski kierownictwa partii. Że przypomnieliśmy rezolucje w sprawie sztuki i literatury w latach 1920, 1925, 1932, 1936, 1946, we wszystkich momentach szczególnie ważnych, przemowach. W takich momentach kierownictwo partii pomagało pisarzom i krytykom w poruczeniu pozycji obronnych ku temu, co „obumarło” lub „obumiera” w przejściu na pozycje tego, co się właśnie rodzi. Dla przykładu: Na początku lat 30-tych ogromne osiągnięcia w budowie socjalizmu sprawiły, że inteligencja rosyjska masowo zaczęła przechodzić na pozycje władzy radzieckiej, „ob-

umarli” niechętny, nieufny jej poprzedni stosunek do budowniczych nowego ustroju, co na terenie literackim znalazło odpowiednik w nieaktualności dawnego wrogości, albo nacechowanego obcością stosunku między tzw. „poputczykami” a pisarzami proletariackimi.

Jednakże wielu pisarzy, tzw. proletariackich, pozbawionych wycucia „tego, co się rodzi”, kierowało dalej ostrze sporów przeciw „poputczykom” — sprzymierzeńcom rewolucji ze sfer dawnej inteligencji mieszczańskiej — i dopiero uchwała partii z roku 1932 rozwiązująca RAPP (Rosyjską Asocjacje Pisarzy Proletariackich) i powołująca do życia jeden Związek Pisarzy Radzieckich, który obejmuje wszystkich pisarzy stojących na gruncie ustroju radzieckiego, dała wyraz zmienionej sytuacji.

Krytyk winien być pierwszym najuczyniejszym propagatorem tego, co jest nowe, co się w danym momencie rodzi.

Szczególnie ważne jest pod tym względem znaczenie krytyki teatralnego, gdyż teatr dzięki swemu wielorakiemu i bezpośredniemu oddziaływanu na widza, w sztukach o aktualnej tematyce i problematyce szczególnie dobitnie stawia przed całym krajem sprawę przemian i procesów zachodzących w społeczeństwie radzieckim i w duchowym obliczu radzieckiego człowieka. Krytyk teatralny może te ważkie, nowe, pozytywne pierwiastki doprowadzić wnikiwie i sugestyjnie do świadomości najszerszych mas.

W dniu 28 I. br. „Prawda” zamieściła artykuł pod tytułem: „O pewnej antypatriotycznej grupie krytyków teatralnych” uderzającej w grupę krytyków teatralnych, których działalność spotkała się już uprzednio (w połowie grudnia ub. roku) z ostrą krytyką na XII Plenum Zarządu Związku Pisarzy Radzieckich.

Krytycy tej grupy — pisze „Prawda” — przeszkadzają rozwojowi dramaturgii radzieckiej. Z pozycji burżuazyjnego estetyzmu, którym oślaniają swój antypatriotyczny, kosmopolityczny stosunek do radzieckiej sztuki, atakują najcenniejsze utwory współczesne, o żywej, ważkiej, aktualnej tematyce, nacechowane właśnie „wycuciem tego, co się rodzi”, odznaczane nierazkro nagrodą stalinowską.

„Nie są to przypadkowe, poszczególne błędy — lecz zwarty system antypatriotycznych poglądów, szkodliwie wpływający na rozwój radzieckiej literatury i sztuki, system, który musi ulec rozgromieniu” — czytamy w artykule „Prawdy”.

Uchwała KC WKP(b) „O repertuarze teatrów dramatycznych” w r. 1946 stwierdzała niezadawalający stan rzeczy w tej dziedzinie, wskazując jako na główne niedomagania na fakt, że w repertuarze największych teatrów brakło niemal zupełnie radzieckich sztuk o aktualnej tematyce. Uchwała zawierała szereg wskazań zmierzających do poprawy tego stanu rzeczy, m. in. rekomendowała stałą współpracę teatru z dramaturgami, oraz zalecała, by współczesnym sztukom radzieckim dawano najlepszą obsadę reżyserską i aktorską, podkreślała konieczność maksymalnego zbliżenia się dramaturgów do aktualnych zagadnień, do życia.

W latach 1947-1948 repertuar teatrów uległ pod tym względem bardzo istotnej poprawie, na sceny teatrów weszły sztuki o różnej wartości artystycznej, ale wszystkie odznaczały się ostrością postawienia aktualnych zagadnień, trafnym wycuciem chwili, wyrazistością postaci, mocną komunistyczną postawą. Bohaterowie tych sztuk byli w najciślejszym tego słowa znaczeniu postaciami współczesnymi. Byli to pracownicy partyjni, robotnicy, kolchoźnicy. Ze sceny przemówiły nowe żywcem problemy, nowe między ludzkie stosunki społeczeństwa socjalistycznego.

W referacie na XII Plenum Zarządu Związku Pisarzy Radzieckich sekretarz Zarządu, dramaturg Sofronow, podkreślając te znaczne zdobycze i zdrowe tendencje dramaturgii radzieckiej ostatnich lat, poświęcił wiele uwagi brakom i niedomaganiom cechującym poszczególne utwory, przede wszystkim brakiem natury artystycznej, związanym nierozdzielnie z trudnościami nowatorstwa ideologicznego.

„Sprawa wysokiego poziomu artystycznego utworów naszej dramaturgii, mistrzostwa w opanowaniu naszej gałęzi sztuki wysuwa się na czoło w obecnym stadium rozwoju naszej dramaturgii” — stwierdza Sofronow.

„Ale wróćmy do krytyków. Potrzebę rzetelnej, partyjnej, surowej i jednocześnie życzliwej krytyki młodych osiągnięć dramaturgii radzieckiej podkreślano we wszystkich wypowiedziach na temat twórczości dramatycznej na XII Plenum.”

I właśnie zrozumienie potrzeby tego rodzaju krytyki kazało mówcom zaatakować z całą ostrością krytykę złośliwą, niszczycielską, stojącą w drodze nowatorskiej twórczości dramatycznej.

„Kiedy czytamy stenogramy tych narad i posiedzeń — mówi sekretarz generalny Związku Pisarzy Fadijew, mając na myśli przede wszystkim narady i posiedzenia Wszechrosyjskiego Towarzystwa Teatralnego, reduty owych krytyków — rzuca się w oczy, że każde niemal nowe zjawisko we współczesnej dramaturgii staje się przed wszystkim przedmiotem ataków ze strony sztuki rzekomo estetycznej krytyki. Krytyki braków artystycznych. Ale wystarczy przyrzeć się bliżej tej krytyce, a odsłania się z całą jasnością fakt, że jest straszliwym ostrzem swoim zwracają się nie przeciw istotnie szkodliwym, najgorszym zjawiskom w dzie-

dzinie dramaturgii, lecz przeciw najbardziej czołowym, najlepszym. W ten sposób pod pozorem krytyki braków artystycznych przekreśla się te nowe czynniki w życiu, którym wyraz daje czołowa dramaturgia”.

Fadijew przypomina na przykładach z lat i dziesięcioleci ubiegłych, jak przeciwnicy ideowi, oślaniając się postulatami krytyki formalistycznej, rzucali się, jak na żer, na każdy nowy utwór dramaturgii radzieckiej, jednakże partia dawała poparcie tym nowym pedom, a dramaturgia radziecka rozwijała się i zwyciężała.

Dalej wskazuje Fadijew, że dramaturgia radziecka powstaje w okresie, kiedy schyłkowa sztuka burżuazyjna nie tworzy i stwarza nie jest w mocy nie artystycznie wartościowego, Fadijew podkreśla, że istotnie postępowe sily dramaturgii zachodnio-europejskiej i amerykańskiej idą drogami analogicznymi do dróg dramaturgii radzieckiej.

A tymczasem krytycy stojący na pozycjach estetyzującego formalizmu uparcie nie chcą przykładać do dziedziny teatru i dramaturgii proberzy żywego życia, lecz atakują każdy utwór z pozycji oderwanych książkowych kryteriów, rozważając o ile ten lub inny autor współczesnego dramatu wznosił się na poziom... Szekspira czy Balzaka.

O tym, jak krytyka tego rodzaju działa hamująco właśnie na możliwości artystycznego doręczenia dramaturgii radzieckiej, powiedział Fadijew:

„Gdybyśmy nie musieli tracić drogocennego czasu na obronę młodych pędów dramaturgii radzieckiej przed wrogim do nich stosunkiem, moglibyśmy na wszystkich tych naradach, szczególnie na naszym Plenum, z prawdziwej wysokości naszych postulatów estetycznych, postulatów realizmu socjalistycznego, zanalizować wszystkie istotne braki artystyczne naszych najlepszych sztuk a tym samym pchnąć naprzód sprawę rozwoju dramaturgii radzieckiej. I nikt z czołowych autorów naszych nie obrzuciłby się na nas, rozumiejąc, że krytykujemy to, co jest nam najbliższe, z najbardziej postępowych pozycji dnia dzisiejszego”.

W swoim artykule, analizującym całokształt odnośnych problemów Konstanty Simonow wskazuje na pewne najzupełniej niesłuszne i niedopuszczalne quasi-teoretyczne założenia owej konserwatywnej oceny współczesnych utworów dramaturgii radzieckiej. Należy tu przede wszystkim leża o rzekomej „bezkonfliktowości” tej dramaturgii. Zwiększa po wojnie wspomnianą grupę krytyków zaczęła głosić, że skoro znikną z utworów scenicznych faszysta z automatem, ze wnętrzy wrog z bronią w ręku — nie ma już pola dla konfliktów w dramaturgii radzieckiej. U źródeł tej negacji — powiada Simonow — leży kapitulanka postawa ludzi, którzy nie widzą wielkiego, górującego nad wszystkim konfliktu między światem socjalizmu a światem burżuazyjnym, którzy w powojennym stosunku obu światów widzą jakąś siłankę.

„Tylko kapitulanci marzacy o tym, by żyć na stopie pokojowej z wólującą ideologią burżuazyjną, mogą udawać, że nie pojmują, jak ostre stały się obecnie wszystkie konflikty rzeczywistości... Istnieją one wszędzie, poczynając od sal, podzielonej na milczenie i oklaski podczas przemówień delegatów radzieckich na Zgromadzeniu Generalnym, aż do gabinetu kierownika rejonowego oddziału banku, walczącego o dyscyplinę w wydatkowaniu każdego radzieckiego rubla z tymi, którzy nie dorosli czy nie raczyli dorosnąć do rozumienia konieczności tej dyscypliny”.

Toteż ogromna większość współczesnych, już na powojennej tematyce opartych, sztuk radzieckich cechują głębokie, ostre, społecznie ważne i bynajmniej nie wymyślone, ale rzeczywiste konflikty. Wzgardliwy stosunek do dramaturgii radzieckiej wiąże się w wspomnianej grupie krytyków z czołobitnym stosunkiem do zagranicznej produkcji dramatycznej.

Po wojnie, w roku 1946 w sekcji dramaturgicznej Związku Pisarzy Radzieckich uderzono na alarm z powodu zalewu małowartościowych sztuk zagranicznych w teatrach radzieckich; najbardziej dalekowzroczni dramaturzy dostrzegli w tym niebezpieczeństwo przeniknięcia obcych wpływów ideologicznych. Jednakże spotkali się z krzykiem o konieczności „związania się z kulturą zachodnio-europejską”. Krzyk ten podnieśli ci sami kosmopolity, którzy w następnych latach tak uparcie negowali wartość współczesnych sztuk radzieckich. Bezduśny stosunek tej grupy krytyków do dramaturgii radzieckiej jest zjawiskiem zwalczanym tym ostrzej i tym bezwzględniej, że nie idzie tu o jakieś osobnionie zjawisko literackie, ale o wyraz pewnych tendencji wyrażających się — w dziedzinie kultury — ideologiczny nacisk kosmopolityzmu.

Czym jest kosmopolityzm? Kosmopolityzm — i to trzeba zrozumieć przede wszystkim — jest w okresie światowej zmagania się sił postępu i demokracji z wstępnymi mocami międzynarodowego imperializmu, programowym hasłem największego agresora imperialistycznego, USA, jednym z ideologicznych narzędzi imperializmu amerykańskiego w jego dążeniu do ujarznienia narodów całego świata; służy propagandzie mającej skłonić narody do zrzeczenia się swojej suwerenności, utworząc drogę dla ekspansji kapitału amerykańskiego.

Dzisiaj — propaganda kosmopolityzmu zwrócona jest przede wszystkim przeciw Związkowi Radzieckiemu, broniącemu zasady ró-

wnoprawnienia wszystkich narodów, prawa narodów do stanowienia o sobie. Jest zwrócona przeciw Związkowi Radzieckiemu, będącemu ośrodkiem, dokoła którego skupiają się wszystkie siły postępu i wolności w świecie.

Kultura międzynarodowa — wskazywał Lenin — nie jest kulturą beznarodową. Tylko kosmopolityzm jest negacją pierwiastków narodowych, negacją burżuazyjną, której jakże często służy dziś burżuazyjny nacjonalizm, ideologiczne narzędzie podporządkowania narodów dominacji największego imperializmu. Proletariacki międzynarodowy ma nie tylko całkowite zrozumienie dla wagi i znaczenia narodowych właściwości w rozwoju poszczególnych narodów, dla historycznej tradycji narodowej. Jest on jedyną drogą rzeczywistej realizacji narodowych dążeń każdego ludu.

Zresztą czynniki te wpływają w sposób najistotniejszy na warunki, w jakich przebiega walka klasowa proletariatu, i także z tego stanowiska marksizm tak ogromną wagę przywiązuje do właściwości narodowego rozwoju każdego, nawet najmniejszego, narodu. Zwłaszcza w epoce imperializmu, gdy walka klasowa wzmacnia się, gdy rośnie ruch narodowo-wyzwoleńczy w krajach kolonialnych — sprawa obrony ojczyzny, sprawa jej demokratycznego, niepodległego bytu jest dla każdego marksisty sprawą obrony wolności i kultury.

Internacjonalista jest prawdziwym patriotą, gdyż dąży do istotnej jedności narodowej w imię interesów szerszych mas narodu — w socjalistycznej ojczyźnie. Internacjonalista wzywa do kulturywowania wartości narodowych, które wzbogacają międzynarodową, ogólnoludzką kulturę. Narodowa forma każdej kultury i jej socjalistyczna treść — to jedność pierwiastka narodowego i pierwiastka międzynarodowego w dziedziny kultury.

Kryterium socjalistycznego internacjonalizmu jest międzynarodowa solidarność proletariatu całego świata w walce z imperializmem i reakcją.

Istotnym problemem internacjonalizmu dziś — jest stosunek do Związku Radzieckiego. Prawdziwy patriotyzm Polaka, Francuza czy Anglika zakłada przyjaźń i podziw dla państwa, które przoduje ludzkości w obronie pokoju, w drodze do społecznego i narodowego wyzwolenia, do socjalizmu.

Ta przodująca rola Związku Radzieckiego jako promotora postępu i ośrodka walki wyzwoleńczej dla całej ludzkości rodzi w każdym świadomym obywatelu radzieckim uzasadnioną dumę narodową — gorący patriotyzm radziecki, patriotyzm czynny, stanowiący impuls do pomnożenia własnym wysiłkiem materialnej i duchowej mocy jego kraju, kraju socjalizmu.

Patriotyzm radziecki to nowa siła napędowa rozwoju społecznego w ZSRR. To siła, która zdruzgotała Hitlera, przyspiesza wykonanie pięciolatki, podnosi naród cały na wyższy etap w jego drodze ku komunizmowi.

Czołową rolę ZSRR agresorzy imperialistyczni rzecz jasna, negują, wielkie osiągnięcia kraju Rad radziby pomniejszyć, jak tylko się da. Na rękę tym dążeniom światowej burżuazji idzie więc kosmopolityzm, kapitulancje umniejszanie wkładu kultury, nauki, sztuki narodów Związku Radzieckiego, jak w szczególności kultury, nauki, sztuki rosyjskiej epoki przedrewolucyjnej, na której podłożu przede wszystkim rozwinęło się życie naukowe i kulturalne w ZSRR.

Rosja końca XIX i pierwszego dwudziestolecia XX w. dała światu leninizm, który oświetla narodom drogę ich społecznej przebudowy.

Nauka rosyjska dała epokowe prace takich uczonych, jak Lomonosow, Łobaczewski, Siemczonow, Mendelejew, Miecznikow, bracia Kowalewscy, Timiriazew, Mieczurin, Pawłow. Nauka radziecka dotychczas do tej pękady szereg pierwszorzędných nazwisk.

Literatura radziecka, najbardziej przeciw demokratyczna z literatury świata, wycierała wpływ na czołowych pisarzy najbardziej szerszych literatur zachodnio-europejskich.

Literatura radziecka toruje nowe drogi, pomaga wychowywać nowego człowieka, staje się wzorem dla postępowych żywiołów w literaturze świata, gdy skarłała i zdegenerowana literatura burżuazyjna naszych czasów w jaskrawy sposób odzwierciedla degradację kulturalną i moralną ginącej, pasywniejszej klasy.

Takie są przesłanki, które warunkują ostre napiętnowanie grupy krytyków, od lat uprawiających swą działalność w duchu czołobitności wobec „Zachodu” i umniejszania — w niezgodzie z istotnym stanem rzeczy — wagi i znaczenia rodzimej twórczości naukowej i artystycznej.

Na tle dzisiejszej rzeczywistości światowej, gdy agresywne tendencje imperializmu dochodzą do głosu także na polu kultury, gdy schyłkowa twórczość artystyczna i literacka coraz wyraźniej, nie tylko obiektywnie, ale subiektywnie — w świadomości swych przedstawicieli — staje się narzędziem ideologicznej, intelektualnej i moralnej obrony ginącego świata, narzędziem deprawowania całego narodu, paraliżowania ich oporu przeciw zaborczym dążeniom amerykańskiego kapitału — taka „czołobitność” wobec Zachodu, tzn. wobec imperialistycznego wstępnictwa i obskurantyzmu, ma niedwuznaczny sens polityczny.

Melania Kierczyńska

JAN KOTT

„Filozofowie mają przyczynę mówić, iż wielkość i małość jest tylko w porównaniu. Być może, że Lillipucjanie znajdują naród daleko od siebie drobniejszy, niżeli oni byli, oni w porównaniu z mną, i kto wie czy ten naród wielkoludów nie byłby Lilliputem w porównaniu z jakimś innym, któregośmy jeszcze nie odkryli“.

(Swift: „Podróż Gulliwera“)

JAKIM rodzajem literackim są podróże Gulliwera? Powieścią przygodą czy jej parodią? Romansem awanturistycznym czy satyrą na romans awanturistyczny? Alegorią, utopią społeczną, czy wyszydzeniem utopii? Pamfletem politycznym, gorzkim żartem czy filozoficznym traktatem? Jaka jest tajemnica tego dziwnego realizmu, który zaludnia świat człowieczkami małymi jak palec i wielkoludami jak wysokie dęby, gdzie latająca wyspa unosi się po powietrzu, istniejące państwo rozumnych koni i żyje ród nieśmiertelnych, a jednocześnie z przerażającą jasnością zarysowane zostają prawa społecznego życia, obnażone wielkie historyczne konflikty, rozwiane złudzenia i nadzieje wieku?

Czym jest powiastka filozoficzna, drwiąca sobie na pozór z wszelkich reguł, a zarazem tak klasyczna w języku i kompozycji, tak racjonalistyczna w stylu, w widzeniu świata, chciałoby się rzec, w swojej ontologii? Jest literackim wyrazem jednego z największych w Europie przewrotów umysłowych; ogarnia wszystko: filozofię, ekonomię, fizykę; każe przemawiać rzeczywistym osobom, nazwanym z imienia i nazwiska, i dobrym dzikusom z wysp południowych, omawia wczorajsze skandale towarzyskie, drwi z Biblii, dyskutuje nad systemem podatkowym, polemizuje z Leibnitem. Nie opowiada, ale dowodzi; nie opisuje, lecz ośmiesza; równie dobrym jest dla niej argumentem nowe twierdzenie o budowie materii z cząstek klatkowatych jak obserwacje Trembleya nad rozmnażaniem się polipów, cyfra statystyczna, współczesna anegdota, mądre prawa Chińczyków. Nie ma rodzaju mniej bezinteresownego. Powiastka filozoficzna jest zawsze pamfletem, paszkwilem, satyrą, oskarżeniem i wyzwaniem. Cały warsztat literacki, całe doświadczenie społeczne i intelektualne służą jednemu celowi: walce politycznej. Powiastka filozoficzna dzieli wiek klasycyzmu od wieku powieści. Wielcy pisarze wieku klasycznego starali się odnaleźć w naturze ludzkiej wszystko, co jest ogólne i powszechne, pokazać idealne wzorce namiętności i ich konflikt oczyszczony ze wszelkiego przypadku, miejsca, czasu i okoliczności. Powieść stała się zwierciadłem, które obnoszą po gościńcach i które odbija los, grymasy i ubiór człowieka. Powiastka filozoficzna była literaturą przelomu, czystym, krystalicznym i abstrakcyjnym obrazem wieku Oświecenia.

Kartezjanizm był szkołą intelektualnej psychologii. Uczył, że człowiek jest „substancją, której całą istotę stanowi myślenie“. Człowiek kartezjański był poza historią. Ale z kartezjanizmu po odrzuceniu metafizyki pozostała metoda. Zastosowano ją do badania rzeczywistego świata. Powiastka filozoficzna była geometryczną analizą społecznego bytu, geometryczną analizą historii. Była kartezjańska w swojej metodzie, była empiryczna w swojej treści. Fontenelle, wielki wulgaryzator kartezjanizmu, jeden z najbardziej typowych przedstawicieli przelomu umysłowego, tak pisze w swoim traktacie „O użyteczności nauk matematycznych i fizyki“:

„Duch geometrii nie jest tak związany z geometrią, aby nie można było go od niej oderwać i przenieść do innych umiejętności. Dzieło moralności, polityki, krytyki, a może nawet krasomówstwa stanie się piękniejsze, przy wszystkich warunkach tych samych, jeśli wykona je ręka geometry. Porządek, jasność, ścisłość, dokładność, które od niedawna panują w dobrych ksiązkach, mogłyby mieć swoje źródło w owym duchu geometrii, który rozszerza się bardziej niż kiedykolwiek i ogarnia nawet w pewien sposób tych, którzy nie znają geometrii. Czasami wielki człowiek nadaje ton całemu wiekowi; ten, któremu najsluszniej przyznać trzeba zasługę ustanowienia nowej sztuki rozumowania, był wspaniałym geometrą“.

Zgodnie z duchem geometrii uczył Kartezjusz w „Rozprawie o metodzie“ wyprawować z „nasion prawdy, które w sposób naturalny spoczywają w naszych duszach“, wytłumaczenie wszystkich zjawisk natury, a więc „niebios, gwiazd, ziemi, a nawet wód, żelaza, mineralów“ i wielu jeszcze innych rzeczy, które jako najbardziej pospo-

lite i najprostsze są przez to najłatwiejsze do poznania. Duch geometrii był nie tylko metodą rozumowania, ale i filozofią, nie tylko tłumaczył, ale i stwarzał obraz świata. Duch geometrii dowodził, że natura, a więc i natura człowieka, jest zawsze i wszędzie do siebie podobna, że rządzą nią prawa, które wyprowadzić możemy z pierwszych przyczyn, a „wielkość i małość jest tylko w porównaniu“.

Leibnitz zauważył pierwszy, że nikt by nie spostrzegł, gdyby ziemia powiększyła się dziesięciokrotnie wraz ze wszystkim, co zawiera i co ją otacza i stworzył wszechświat złożony z nieskończonej ilości, coraz większych i większych monad. Ten sam obraz świata potwierdziła teoria preformizmu. Przyrodnicy przez drobnowidz czyli mikroskop dostrzegali w plemniku albo w jajku (toczyły się o to zacięte spory) maleńką i pokurczoną figurkę gotowego i zupełnie już ukształtowanego zwierzęcia. To malutkie zwierzątko miało w sobie plemniki lub jaja, w nich nowe zwierzątka z plemnikami lub jajami, w których jeszcze mniejsze, ale gotowe zwierzątka nosiły w sobie zarodki wszystkich pokoleń aż do końca świata. W ten sposób historia naturalna gatunku, podobna była do wielkiego drewnianego jaja, którym chętnie bawią się dzieci i które mieści w sobie, włożone jedne w drugie coraz mniejsze i mniejsze kolorowe jajka.

Pięknym przykładem tego geometrycznego obrazu świata jest słynny ustęp Pascala o małym robaczku, zwanym kleszcz.

„Jeśli (człowiek) chce oglądać inny świat równie zdumiewający, niechaj zbada to, co zna najbardziej drobnego. Niechaj kleszcz ukaże mu w małości swojego ciała cząstki nieporównanie mniejsze, niżeli ze stawami, żyły w tych nóżkach, krew w tych żyłach, humory w tej krwi, krople w tych humorach, wapory w tych kropkach; niech, kiedy będzie dzielił te ostatnie rzeczy, pojęcia wyczerpią jego siły i niech ostatni przedmiot, do którego dojdzie, stanie się przedmiotem naszego rozumowania. Pomyśli może, że tutaj jest kres małości natury. Chęć mu pokazać w niej nową przepaść. Chęć mu odmalować nie tylko świat widzialny, ale ogrom natury, który można pomyśleć we wnętrzu tej miniatury atomu. Chęć, aby dostrzegł w nim nieskończoność światów, z których każdy ma swój firmament, swoje planety, swoją ziemię, w tej samej proporcji co świat widzialny; na tej ziemi zwierzęta i na koniec kleszcze, w których odnajdzie to samo, co znalazł w owych pierwszych i znajdując znowu w tych te same rzeczy, bez końca i spoczynku, niechaj zgubi się w tych cudach równie zdumiewających w swojej małości jak inne w swoim bezmiarze. Jakżeż bowiem nie podziwiać, iż nasze ciało, które dopiero co było niedostrzegalnym punktem w świecie, niedostrzegalnym znowuż w tonie wszystkiego, stało się obecnie kolosem, światem lub raczej wszystkim, wobec niemości, której niepodobna dostrzec...“

W królestwie Lilliputów Gulliwera przypatrywał się z ukontentowaniem, jak raz „sprawny jeden kucharz skubał skowronka mniejszego od pospolitej muchy, albo panią jedną na niedojrzałą igielkę nawlekała równie niedojrzałą nic jedwabną“. Ludzie, zwierzęta i rośliny zachowywały w tym kraju doskonałą proporcję. Konie i woły najrośniejsze miały cztery, pięć calów wysokości, barany około półtora cala, gęsi były wielkości wróbla. Nie mógł coprawda dostrzec Gulliwera owadów, ale „natura tak umiała oczy Lillipucjanów przystosować do tych widoków zgadzających się z ich wzrokiem, że wszystkie najmniejsze przedmioty dokładnie widzieć mogli“. W państwie Olbrzymów koty były ogromne jak nasze woły, kundły czterokrotnie większe od słońca, a szcury, które o mało nie zagryzły biednego Gulliwera, miały wielkość najrośniejszych brytanów.

O bojach wielkoludów opowiadał już Rabelais. Swift, który był wiernym czytelnikiem przygód Pantagruela, zapożyczył niejedną z rubasznych żartów proboszcza z Meudon. Ale kiedy Rabelais z radosnym renesansowym śmiechem wyolbrzymia potęgę człowieka i tak samo niewyczerpany w słownictwie, jak w wymyślaniu coraz nowych przygód, nie troszczy się o żadne prawdopodobieństwo i drwi sobie ze wszelkich wymiarów, Swift buduje swoje imaginacyjne królestwa dokładnie jak geometra, z zimnym uśmiechem oblicza pro-

porcje i podobnie jak Balzac, który nie zapomina nigdy podać nam wysokości renty swoich bohaterów i opisać mebli, jakie stoją w ich mieszkaniach, notuje skrupulatnie w „Podróżach Gulliwera“ wymiary ludzi, zwierząt i rzeczy.

Lillipuci są dokładnie dwanaście razy mniejsi od Gulliwera i w tej samej proporcji stworzone zostało królestwo Brobdingnagu. W akcie uwolnienia, który podpisuje Gulliwera, cesarz Lilliputu zobowiązuje mu się dostarczać tyle żywności i napoju, ile by mogło wystarczyć dla tysiąca siedmiuset dwudziestu czterech jego maleńkich poddanych. Matematycy cesarscy niemal że bez błędu obliczyli tę liczbę. Wyniosła by ona dokładnie 1728 (12 × 12 × 12). (Tak zresztą podają jej następne wydania „Gulliwera“). Gulliwera skarżył się, że twarżo mu było spać na poczwornym materacu, którego każdą warstwę uszyto ze stu pięćdziesięciu lillipucich poscieli. Miał rację, należał mu się materac złożony z dwunastu warstw. W kraju Olbrzymów biedny Gulliwera okrutnie został pobity przez grad i nie dziwnego, kiedy bowiem zmierzwił i odważył ziarno gradu, było ono tysiąc osiemset razy większe niż w Europie. Utopia geometryczna Swifta zbudowana jest z tak piekielnej konsekwencji

STANISŁAW ZIELIŃSKI

F O T O G

Jak łabędzie po stawie, płynęły obłoki po błękitnym niebie. Czerwony komin wysunął się spoza wędym nadbrzeżnych ciągnąc za sobą atramentową smugę dymu. Stateczek zrawo służywał z prądem. Lawirował wśród kolorowych boj, uskakując śmiesznie zygawkami przed płycznami, którym pokryła się rzeka. Gdy był tak blisko, że można już było odczytać złote litery na burcie, Klementyna podniosła się i bez pośpiechu poczęła składać przysypane piaskiem drobniaki do dużej czerwonej torby. Czynała to tak pieczołowicie, jakby zapisywała w pamiętniku wspomnienia najczulsze... Ulegała złudzeniom, jak i inne, jej podobne. Wydało się Klementynie, że przeżyła mijającego dnia zachowa na zawsze. Zaciągnęła błyskawicznie zamek eleganckiej czerwonej torebki i tkliwie, bezsensownie, przyciągnęła ją do siebie.

Roman wsparty na łokciach patrzył na prychający pianą statek. W chwilę później stateczek dopływał już do szarej chmury kryjącej w sobie wielkie miasto. Klementyna i Roman brodzili przez ciepłe kałuże i rozchylając wiotkie wikliny szli do domu. Dom stał na wysokiej piaszczystej skarpie.

— Czy zawsze trzeba oglądać stare ciotki, nieznosnych wujów w staroświeckich surdutach i białych obrożach kołnierzyków? — myślał Roman pochylony nad rodzinnym albumem. Klementyna podstawiła gąsiorek i szklanki.

— Porzeczkowe wino.

Patrzył z odrazą na równe szeregi fotografii. Podniósł wzrok i chwilę przyglądał się wiszącemu na ścianie oleodrukowi. Był żółty i zielony, łaciąty jak czołg, obrzydliwy jak topielec. Patrząc na obraz, Roman przypomniał sobie mały amerykański statek i podróż do Gibraltaru. Nigdy nie przypuszczał, że można tak strasznie rygać. Morze było niezwykle wzburzone, załoga chorowała nie mniej od naliczonych pasażerów. Teraz doznawał podobnego uczucia. Klementyna stanęła za nim pochylając mu głowę ku wlepionym pod sznurak fotografom. Roman zrozumiał wyrzut. Zapytał gorliwie:

— A ta? To ciotka z Pyrkowa, prawda?

— Romeczku! To babcia!

— Niezwykle udana, jak na babcie — zaśmiali się oboje. Tylko babcia patrzyła ponuro spod wysokiego czepka.

W tłumie nieznaną twarz jedną wydała się Romanowi nie obcą. Była to fotografia chłopca raczej niż mężczyzny. Twarz ta budziła wspomnienia. Jakże?

Klementyna paplała już z pośpiechem wyjaśnienia.

i tak plastyczna w swoim rysunku, że po przyjęciu jej pierwszych założeń, gotowi jesteśmy nie tylko uwierzyć we wszystkie przygody Gulliwera, ale widzimy królestwa: Lilliputu i Brobdingnagu.

Nie powinniśmy się więc dziwić owemu staremu angielskiemu gentlemanowi, który jak opowiada współczesna anegdota szukał państwa Lilliputu na mapie, albo temu poczciwemu marynarzowi, który zwierzał się jednemu z przyjaciół Swifta, że znał do brzo kapitana Gulliwera, tyle tylko, że mieszkał on w Wapping, a nie w Redriff, i wreszcie napewno już autentycznemu katolickiemu prałatowi z Irlandii, który po dojrzałym namyśle uważał za stosowne ostrzec jedną z Kongregacji w Rzymie, że nie wszystko, o czym donosi Gulliwera, może być uważane za prawdę.

Tym mniej powinniśmy się dziwić, że jeszcze za czasów Swifta znaleźli się doktorzy, wierzący w istnienie karzełek i wielkoludów. Coprawda jeszcze w roku 1699 Edward Tyson, wielce ceniony filolog Uniwersytetu w Cambridge poddał skrupulatnej krytyce wszystkie wiadomości o Pigmajach, jakie znajdują się u antycznych pisarzy, i z całą powagą stwierdził, że rasy maleńkich ludzi nigdy nie było i „jest to tylko pusty wymysł mózgu, wy-

— To Jerzyk. O, tylko nie bądź zazdrośny! To stara, przedwojenna historia. Kochał się we mnie strasznie! — powiedziała z dumą i zaraz wpadła w patriotyczny smutek — zginął w trzydziestym dziewięć roku. Dlatego zostawiłam fotografie w albumie. Wszystkie inne spaliłam od razu, jak tylko poznałam ciebie — przytuliła się mocniej a Roman poczuł zadowolenie wspólne mężczyznom i rasowym kogutom. Zielony oleodruk przestał go drażnić a porzeczkowe wino wydało się mu szlachetnym i aromatycznym trunkiem.

— Musiałem go kiedyś spotkać. Z całą pewnością. Może byliśmy razem w wojsku?

— Nie. Jerzyka wyrzucili ze szkoły. On był zawsze taki arbitralny! Na wojnę poszedł jako zwykły żołnierz! I zginął, w obronie.

— Więc znajomość nie z wojska — Roman zamknął album, przecinając pasmo tkliwych wspomnień. Przestał myśleć o Jerzyku. Dopiero w chwili, gdy siadając do stołu spojrzął na wielki bochen wiejskiego chleba, drgnął. Przypomniał sobie wszystko. Pocerwieniła tak gwałtownie, że Klementyna zerwała się z okrzykiem:

— Co tobie?

— Głupstwo, już przeszło. To słońce — uśmiechnął się Roman, siadając. Obok niego słuchoł zbiorowego wyrzekania na zdradliwie słońce nad wodą. Patrzył na leżący przed nim chleb i mimo woli uśmiechnął się ponownie.

— Przecież, Romeczku? — Klementyna odetchnęła.

— Najzupełniej.

„...więc jednak miał rację. Znajomość z wojska. — Przed chałupą kotłował się tłumek, którego ośrodkiem była baba trzymająca oburącz bochenek chleba. Żołnierze dreptali niezdecydowanie wokół



FILOZOFICZNA^{*)}

wolany przez gorączkę wyobraźni. Ale za to w dwadzieścia pięć lat później, a więc na dwa lata przed ukazaniem się „Podróży Gulliwera”, odpowiedział Tysonowi w rozprawach „Academie des Belles Lettres” ksiądz Banier, wielki autorytet naukowy, autor trzytomowego dzieła o związkach historii i mitologii, udowadniając, że pigmeje istnieli, a „twierdzenia Arystotelesa poważniejsze są od koniektur współczesnych fizyków”. Nieco wcześniej inny francuski erudyta, Mikołaj Henrion, przedstawił Królewskiej Akademii Napisów rozprawę pod niezwykłym tytułem „Drabina chronologiczna wysokości wzrostu ludzkiego od stworzenia świata aż do Jezusa Chrystusa”. W dziele tym stwierdził bez żadnej wątpliwości, że wzrost Adama wynosił dokładnie 123 stopy i 9 cali, Ewy — 118 stóp oraz dziewięć i trzy czwarte cala, Noego — 103 stopy i 9 cali. Wzrost Abrahama nie był już podany tak dokładnie, patriarcha liczył sobie 27 lub 28 stóp wysokości, Mojżesz tylko 13, a Herkules 10.

Jest zupełnie możliwe, że Swift poznał rozprawę Henriona i zdrwił sobie z niej przy sposobności, ale ród Lilliputów i Olbrzymów z „Podróży Gulliwera” nie wywodzi się ze starożytnych mitów i średniowiecznych opowieści. Lilliputów i Ol-

brzymów zrodził kartezjanizm. I nic nie pokazuje jaśniej filozoficznych źródeł tej geometrycznej utopii, jak przeświadczenie, które dzielił Swift razem z całą swoją epoką, że zmieniając proporcjonalnie wielkość ciała można zachować niezmienną jego własność. Jest to błędem. Gdyby w krainie Brobdingnag Olbrzymi byli zbudowani na nasz wzór i podobieństwo, nie mogliby ani poruszać się, ani nawet wstać z ziemi, ponieważ kości ich nie udźwignęłyby ogromu ciała. Kiedy czytamy, że biedny Gulliver walczy w krainie Olbrzymów z osami, wielkimi jak nasze kuropatwy, zapominamy, że osy tej wielkości, aby mogły latać, musiałyby mieć skrzydła o zupełnie innych proporcjach i zupełnie inną budowę ciała. Pchła, która by była wielkości słońca, nie mogłaby żadną miarą skakać. Co więcej, gdyby woda w krainie Lilliputów miała te same właściwości, co u nas, biedny ludek bardzo by uciepiał z powodu włoskowatości naczyń. Na te błędy Swifta nie zwrócił uwagi żaden z historyków literatury, podniósł je dopiero Emil Meyerson, badacz rozwoju chemii i fizyki i jeden z najbardziej wiarygodnych, konwencjonalistycznych teoretyków nauki.

Pomyłka Swifta nie była jednak przypadkowa. Utopia geometryczna jest nie

tylko artystycznym chwytym, ale i filozofią. Utopia geometryczna stwierdza, że natura ludzka jest wszędzie i zawsze ta sama, że wielkość i małość są tylko w porównaniu. I nie chodzi już tutaj o wielkość i małość fizyczną. Świat oglądany na zmianę przez dwa końce lornetki obnaża całą swoją nędzę, okrucieństwo i głupotę. Zmniejszenie i powiększenie jest jednocześnie środkiem artystycznym, tropem „udziwnienia” i orężem satyry. Pozwala świeżymi oczami spojrzeć na zjawiska, prawa i obyczaje, do których tak przywykli wzrok, że nie dostrzegają ich potworności. Wyszłucha lub budzi grozę.

Utopia geometryczna staje się drapieżną satyrą polityczną. Wyspa Lilliputów jest Anglią, królestwo Blefusku — Francją. Stronnictwa Grubych i Cienkich Końców, które toczą ze sobą od trzech pokoleń zaciete walki, z którego końca należy tłum jako wyobrażają katolików i protestantów. Partia Trameksanów czyli Wysokich Kłoczków, tak nazwana od noszenia wysokich obcasów u trzewików, oznacza Kościół Anglikański. Niskie Kłocki przedstawiają prezbiterianów. Inni komentatorzy widzą w tych dwóch stronnictwach partie wigów i torysów. Następca tronu, który idąc kulał, ponieważ jeden obcas nosił wyższy niż drugi, wyobraża księcia Walii, późniejszego króla Jerzego II, wahającego się długo w swoich politycznych i religijnych sympatiach. Kolorowe tasiemki, które wielcy panowie u Lilliputów otrzymują w nagrodę za zręczne pełnienie pod kijem trzymanym przez pierwszego ministra, są wreszcie aluzją do nowych orderów, ustanowionych przez Walpole'a.

Rozszyfrowanie klucza podróży po królestwie Lilliputu bawiło współczesnych. Ale jest to dopiero niewinny początek satyry. Siega ona dalej i głębiej, wyrasta ponad aktualny pamflet polityczny, ponad szyderstwo z nieprawości jednego królestwa. Państwo Lilliputów jest Anglią, ale nie tylko Anglią. „Te same przywary i te same szaleństwa panują wszędzie, a przynajmniej we wszystkich cywilizowanych krajach Europy — pisał Swift do Desfontainesta. Autor, który pisze tylko dla jednego miasta, jednej prowincji, jednego królestwa, albo nawet tylko dla jednego wieku nie zastępuje, aby go tłumaczyć, tak samo jak nie zastępuje, aby go czytać”.

Podróż Gulliwera do Lilliputu jest okrutną drwiną ze społeczeństwa dworskiego. Arkana wielkiej polityki, współczesne spory religijne i polityczne, wojny zaborcze, gonitwa za zaszczytami, dworska hierarchia, stany i rangi społeczne stają się śmieszne przez swoją małość. Absolutny monarcha nie większy od dużej myszy jest postacią humorystyczną. Umierający feudalizm nie przestaje być okrutny, ale staje się śmieszny. I dlatego satyrą na feudalizm uczynił Swift podróż do królestwa Lilliputów, a nie do królestwa Olbrzymów.

Podziwiam artystyczną mądrość Swifta. Wielkość i małość są tylko w porównaniu. Lornetka została odwrócona. Gulliver, który był wielkoludem u Lilliputów, jest teraz całym szyderstwem, którym Swift ogarnął naród karzełek, staje się udziałem gatunku ludzkiego. Przedtem szydził Gulliver z Lilliputów i jak racjonalistyczny filozof obserwował nędżnych, głupich i chciwych karleńców; teraz racjonalistyczne wielkoludy szydzą z Gulliwera. Małość Lilliputów stała się małością człowieka.

„Król, przesadami swej edukacji przejęty, wziął mnie w jedną rękę, a drugą łagodnie uderzywszy, spytał śmiejąc się, czy jestem Whig czy Tory? Obrócił się potem do pierwszego ministra, który stał za nim, trzymając w ręku białą laskę, prawie tak wielką, jak główny maszt wojennego okrętu Royal Sovereign i rzekł: — Jakże wielkość ludzka jest marna, kiedy tak liche robaczki mogą ją naśladować. I oni mają zapewne swoje rangi i tytuły, swoje gniazda i jamki królicze, które palacami nazywają, mają jak i my ekwipaże, liberie, dostojęstwa i urzędy, którymi się szczycą. I u nich równie jak u nas kochają, walczą, kłócą się, oszukują i zdradzają”.

Jakież w porównaniu z zimną nienawiścią Swifta wydaje się dobroduszny i łagodny Wolter! Kiedy Mikromegas, mieszkający sfery Syriusza zawędrował na glob ziemski i podniósł na paznokciu okręt wraz z całą załogą, zdumiewał się, że niewidzialne owadki mierzyły przy pomocy kwa-

drantu jego własną wysokość. „O, inteligentne atomy, wykrzyknął Mikromegas, w których spodobało się wiekuiściej istocie okazać swą zręczność i potęgę”. Tak w apologię ludzkiego rozumu zmieniła się gorączka Swifta pod płóciem mieszczańskiego reformatora w feudalnej Francji.

Ze wszystkich przygód Gulliwera podróż do królestwa Brobdingnagu jest jednak najmniej pesymistyczna. Są w niej jeszcze złudzenia, nadzieje, iluzje. Jest nie tylko satyra, ale rozdziałem utopii o królu filozofie i oświeconym absolutyzmie. Król Brobdingnagu jest dobrym wielkoludem. „Umiejętność rządzenia — zdumiewa się Gulliver — król pojmował bardzo ciasno, opierając ją na zdrowym rozsądku, na sprawiedliwości, na rozumie, na przedkim rozstrzygnięciu spraw, tak cywilnych, jako i kryminalnych i na innych podobnych postępkach, które nikomu nie są trudne i o których nie ma nawet co mówić”.

Oświecony wielkolud na tronie wierzy w postęp i powtarza za mieszczańskimi filozofami: „Gdyby kto dokazał, aby dwa żdźbła ziela rosły na tym kawałku ziemi, na którym przed tym rosło tylko jedno, więcej by miał u narodu ludzkiego zasługi i istotną by krajowi swemu uczynił zasługę, aniżeli cała rzesza naszych polityków”.

Ale z utopii został tylko jeden rozdział. Znowu zaczyna się pamflet. Swift z genialną zaiste świadomością artystyczną umiał zastosować do potrzeb satyry prawa optyki. Małość budzi śmiech i szyderstwo, wielkość wywołuje przerażenie i grozę. W Gulliverze wyszydzone zostały Anglik z początku wieku, w postaciach wielkoludów — sama natura ludzka. Satyra uderza już nie tylko w urzędników, instytucje, był społeczny człowiek, dobiera się do jego fizycznej postaci, pokazuje brzydotę, obrzydliwość, potworność jego naturalnych funkcji.

Swift staje się bezlitosny. Z jakąś ponurą, niemal anatomiczną zaciekłością, ogłada jak gdyby pod mikroskopem ciało ludzkie i pokazuje jego potworną brzydotę. Przed takim spojrzeniem nic się nie ostać. Naprzód zostaje spotworniona piękność kobieca. Gulliver przypatruje się pannom królowej. „Rozbierały się przy mnie, nawet koszule w mej przytomności z siebie zdejmowały, nic nie uważając na wstyd i przystojność, a ja stojąc na gotowalności, musiałem je oglądać całe nagie, mimo chęci mojej. Mówię: mimo chęci mojej, gdyż w rzeczy samej to widzenie żadnej mi pokusy nie czyniło, żadnego upodobania. Skóra ich zdawała mi się podziurawioną, nierówną, różnych kolorów i gdzieś niedługo plamami wielkimi jak talerz popstrzona; zwisały z niej włosy, jak najmocniejszy szpagat grube, że nie chcę już mówić o reszcie ich ciała. Nawet nie wstydzili się przede mną zadość uczynić pewnej naturalnej potrzeby, przy czym napełniały naczynie, jak trzy beczki wielkie”.

Miłość, jedzenie i wszystkie naturalia, kształty, zapachy i dźwięki ogromnieją jak w jakim złym śnie, aby okazać całą szpetność króla stworzenia. Jest w tym jakiś racjonalistyczny nadrealizm, wobec którego błędna wizja Lautréamonta, jest w tym jakaś okrutna zemsta nad poetyką klasycyzmu, nad wykładowym smakiem dobrego towarzystwa.

Ale najstraszniejszym ze wszystkiego jest obraz żebraków stolicy królestwa Lorbudrudzie, po których pełną ogromne wszy o pysku podobnym do ryja świni. Obraz ten porównać można tylko z płótnami Goy'a. „Kobieta jedna miała raka na piersi okropnie zapuchłej i tak ogromnych dziur pełnej, że w niektórych cały mógłbym się wygodnie pomieścić. Jeden miał wielką narośl na karku, jak pięć bel wełny, drugi chodził na drewnianych nogach na dwadzieścia stóp wysokich...” Tak wyglądają żebracy w państwie oświeconego wielkoluda na tronie.

Przeczytaliśmy dwa rozdziały tej wielkiej książki. I jeżeli nazwiemy ją książką nienawiści, nie wolno nam zapominać, że są epoki, w których nienawiść jest jedyną postawą humanisty. W Podróży Gulliwera do krainy Lilliputów pokazał Swift nędzę ludzkiej wielkości; w podróży Gulliwera do krainy Olbrzymów, pokazał wielkość ludzkiej nędzy.

Jan Kott

*) Z przedmowy do pierwszego pełnego wydania „Podróży Gulliwera”, które ukazało się nakładem Sp. Wyd. „Książka i Wiedza” (patrz „Kuznica” Nr 11).

R A F I A

baby z chlebem, wreszcie dwóch podskoczyło z krzykiem:

— Dawaj suko! Swojemu wojsku chleba zabijesz!

Wtedy kapitan najechał koniem maruderów i zaczął walić kijem. Kłął przy tym wybrednie. Zużył cały zapas przekleństw nagromadzony na dwóch wojnach i w ciągu dwudziestu lat służby. Strzelcy rozbiegli się po obejściach, skąd gnały ich krzykiem baby wyrzekające na wojnę i rabunek.

Dwaj żołnierze szamotali się z babą o chleb. Nie ulekkli się ani kija ani oficerskich przekleństw. Kobięcina ciągnęła chleb do chaty. Na progu chaty wrzeszczały, jakby je obdzierano ze skóry, dzieci o twarzach umazanych lepkiem pyłem. Pluton Romana wjeżdżał między chaty. Jeden z maruderów porwał oparty o plot karabin, kapitan zdarł konia, baba z chlebem umknęła w zamieszaniu pociągając za sobą umorusane dzieci.

Żołnierz zamachnął się karabinem, jak cepem. Roman strzelił szybko. Zwalił się karabin i zaraz potem upadł w piach żołnierz. Kapitan machnął ręką. — Ech, gówno, nie wojna...

Dalej potoczyło się wszystko według wrzesniowego szablonu. Bateria umykała z wioski do lasu. Nim opadł kurz po rozprędzonych jak taczanki działach — przyleciały samoloty. Takie same, jak te, które w pierwszych dniach września brano za własne „Karasia”. Miały wąskie podarte skrzydła i drapieżne, jak szpony, owiewki na kołach. Poleciały bomby na wieś.

W niewoli, na parę lat przed przeprowadzeniem przez Pireneje Roman miał dość czasu, by przemyśleć ten jedyny przez całą wojnę strzał z pistoletu. Czy to było warto? Kapitan nie zginął od kolby opętanego głodem strzelca, zresztą, czy on zdawał sobie sprawę z tego, co się dzieje i co sam robi? Kapitan zginął w parę godzin później. W lesie, do którego uciekli przed sa-

molotami, spotkali czołgi. Chleb pewno spalił się z chatą, przed którą został Jerzyk. Szczęście kobieciny nie było napełnione trwałe, jeśli nawet wyniosła chleb z ognia. Samoloty długo uwijały się nad wioską, warkot pikujących maszyn przerywały długie serie z broni pokładowej. Polowali na ludzi wytrawnie, wytrwale.

Roman jedno znajdował usprawiedliwienie dla swego czynu: kanonierzy chwaliłi jego postępek. Byli to biedni, bardzo biedni chłopcy z wioski równie biednych, leżących daleko na wschodzie. Ciągając przez nieznaną im kraj przytulił tępo na palące się domy, stodoły, stogi, sterty, na pogorzelska osad, na rozwłoczony po drogach dobytek, do którego z takim się trudem dochodzi!

W ich rozumieniu Roman był „ludzkim człowiekiem”, czułym na ludzką krzywdę.

— Jakże niespodziewanie krzyżują się tropy — myślał Roman, dopijając herbatę. Potem pili znów wino i gawędzili bez troski. Klementyna odprowadzała Romana do szosy, na przystanek autobusowy. Od miasta szli ludzie niosąc do domów powiązane sznurkiem bochenki chleba. Inni jechali na rowerach skrajem asfaltowej drogi, którą przelatowały lśniące samochody.

— Patrz, ile chleba! A tu stały armaty. Strzelały na miasto.

— Aha. Chleb.

— Tak, piękne były zboża. Suchy czerwiec, mokry maj...

— Właśnie. A gdzie pochowany jest ten Jerzyk?

Klementyna wymieniła nazwę miejscowości.

— Byłem tam kiedyś.

— Tam jest taki cudowny ementarzyk! I pomnik. A na pomniku napis.

— To już niech tak zostanie.

— Słuchaj, ale ty nie masz żalu o Jerzyka?

— Cóż ci przyszło do głowy? Oczywiście, że nie. Każdy jest kowalem własnego szczęścia!

— No, wiesz, wstydzilibyś się! — Klementyna uduła oburzoną i puściła ramię Romana, by za chwilę jeszcze mocniej je ścisnąć. Myślała bowiem o dniu spędzonym na plaży, a nie o tym, co stało się tak dawno, w ubogiej wiosce, gdzie chleb był świętym ciastem.

Zza zakrętu wychylił się autobus. Roman podniósł rękę.

Stanisław Zieliński



EDWARD CSATÓ

NOTATKI Z PODRÓŻY

SZTUKA SCENICZNEGO KOMENTARZA

MOJE niedawne uwagi o roli inscenizacji szekspirowskich na naszych scenach^{*)} miały źródło w trosce bardzo dziś powszechnej. Mniej lub więcej świadomie tęskniły wszyscy za jakimś nowym stylem teatralnym, który by nam pozwolił dojrzeć w przedstawieniu wierny kształt i problemy otaczającego nas życia. Wyczuwamy dość ogólnikowo, jak nasz teatr powinien wyglądać, znacznie lepiej wiemy, jak nie powinien — najważniejsza jednak dziedzina, oceny konkretnych rozwiązań inscenizacyjnych i aktorskich, jako zjawisk, mających w bliskiej przyszłości urzeczywistnić owo marzenie o nowym stylu, zdaje się interesować nas bardzo mało. Nie tylko w recenzjach tematem analiz ideologicznych są wyłącznie teksty przedstawianych utworów; całe niemal nasze środowisko teatralne ujmując sprawy w podobny sposób, „oddając cesarzowi co cesarskie” a wobec samej roboty teatralnej zachowując tradycyjny, formalistyczny punkt widzenia. Dziedzictwo mieszczańskiego schyłku w teatrze przyniosło nam m. in. wielką różnorodność scenicznych form, przy czym każda z nich mogła być równie dobra; tę samą sztukę interpretowano realistycznie, idealistycznie, psychologizmie, konwencjonalistycznie... i wszystkie te ujęcia miały w oczach krytyka jednaką wartość, jeśli tylko spełniały warunki „wewnętrznej” konsekwencji i harmonii.

Wydaje się, że nasze próby walki o nowy styl musimy zacząć od rezygnacji z owej pozornie wzbogacającej wielostronności; realny postęp w tej dziedzinie dokona się wtedy, gdy uwierzymy, że jedna tylko forma inscenizacyjna „Zemsty”, „Świetoszka”, „Hamleta” może być w określonym czasie i środowisku najlepsza, i gdy zaczniemy jej szukać i sprzeczać się o nią.

Jeśli z tego punktu widzenia zechcemy spojrzeć na nasze teatralne życie, zmieni się w nim hierarchia zjawisk i nieraz większym ideologicznym osiągnięciem sceny wyda się twórcza, ukazująca właściwe perspektywy inscenizacja utworu mniej nawet ideologicznie wyrazistego, niż przedstawienie, którego jedyny walor wychowawczy polega na odpowiednim wyborze sztuki. Charakterystyczne pod tym względem przykłady stanowią dla mnie schillerowska inscenizacja „Burzy” Szekspira i „Fantazy” Słowackiego w teatrze Polskim, zrealizowane przez Wiercińskiego. Niedawno zaś, będąc w Krakowie, widziałem dwa przedstawienia, które wydają mi się godne baczniejszej uwagi. Przypadkowy zbieg okoliczności sprawił, że w obu wypadkach reżyserami sztuki byli jej tłumacze — chodzi mi o „Amfitriona 38” Giraudoux (reż. Korzeniewskiego) i „Trzy Siostry” Czechowa (reż. B. Dąbrowskiego).

2 „Amfitriona” wystawił przed niespełna dwoma laty łódzki Teatr Kameralny. Po obejrzeniu tego przedstawienia byłem przekonany, że jest to najbardziej właściwa forma sceniczna, jaką można było nadać temu utworowi. Reżyser E. Axer ukazał sztukę w jej własnym klimacie, klimacie górnych warstw mieszczaństwa, bardzo inteligentnym, subtelnym, dowcipnym, bezrozkim i nie „na serio”. Daszewski jako scenograf rzucił niby to greckie kolumny na tło płaszczyzny, zamalowanej nowoczesnymi motywami, wśród których dominował kształt wieży Eiffla, kostiumom kazał, aby dowcipnymi aluzjami mówiły o strojach starożytnych. Widz pojawiający się do wszystkiego jest rodzajem żartu, że konsystencja tego świata nie bardzo różni się od wagi antyku w „Pięknej Helenie”, zastosował konsekwentnie te same kryteria i do



Kraków, „Amfitrion 38” Giraudoux, reżys.: Korzeniewski, dekoracje: Pronaszko, na zdjęciu: Gustaw Holoubek, Włodz Macherski, słuchacz 3 roku Państw. Szkoły Dram. Akt I, scena 2.

^{*)} Patrz art. „W stronę Szekspira”, „Kuźnica” Nr 11 (184).



Kraków, „Amfitrion 38” Giraudoux, Zdzisław Mrożewski i Jacek Woszczerowicz

słów padających z poza rampy. Spektakl był w zasadzie dowcipną dyskusją, pełną inteligentnych myśli, uroczych porównań, frapujących spostrzeżeń psychologicznych. Bogowie, którzy zeszli do ludzi, nie różnili się wiele od nich, byli jak ciekawi podrywnicy, znęcający przez „życie nocne” nowego miasta; nikomu zaś nie przyjdzie na myśl dociekać, czy wnioski z żartów rzucanych na takiej wyprawie, są prawdziwe, czy w ogóle dadzą się wysnuć z nich jakieś wnioski. Widz łódzkiego przedstawienia mówił sobie, że choć nie dostrzegł w nim spraw, które dziś mogłyby go bliżej obchodzić, to jednak warto zabawić się wy-



Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, „Trzy siostry” A. Czechowa reżys.: B. Dąbrowski, dekoracje: A. Stopka, na zdjęciu: C. Niedźwiecka — Olga, Z. Rysiówna — Masza, H. Mikołajska — Iryna.

ławianiem z tej bezrozkowej igraszką myśli, ukazujących zawłóci ludzkiego charakteru. Tak więc mimo zerwania z psychologizmem gry aktorskiej, ostateczne wnioski z tego przedstawienia były jednak psychologicznej natury.

Nie wyobrażałem sobie wówczas, aby można było w jakiś zasadniczo odmienny sposób interpretować dziś „Amfitriona 38”, utwór, tak wiele mówiący o schyłku mieszczańskiej kultury. Tym bardziej zafrapowała mnie inscenizacja krakowska. Choć praca z mniej zgranym zespołem nie pozwoliła Korzeniewskiemu wyszlifować do końca wszystkich szczegółów jego wizji, jej ogólne zarysy ukazują się najpełniej jasno i przejrzysto. Przede wszystkim uderza w nim poważny i bezpośredni stosunek do materiału. Świat, ukazany na scenie, jest wprawdzie abstrakcją, jest uproszczeniem, transpozycją naszego rzeczywistego świata, ale transpozycja owa opiera się raczej na dowcipnej poetyckiej przenośni niż na żarcie. Ludzie, którzy ukazują się na scenie, są bohaterami baśni, a nie poprzeczonymi postaciami, dyskutującymi w mieszczańskim salonie.

Konsekwencją takiego stosunku do materiału jest rozdzielenie świata boskiego od świata ludzi. Rozdział ten przeprowadzony jest zarówno przy pomocy środków zewnętrznych — bogowie ubrani są w uroczyste i pozbawiające indywidualności fraki — jak i przez samo ujęcie postaci: Jowisz (Mrożewski) jest kimś, kto znajduje się niezmiernie wysoko ponad światem ludzi i dlatego nie bardzo może ten świat zrozumieć, widzi tylko sprawy wielkie, ogólne, powszechne, problemów indywidualności nie dostrzega, jest zobiektywizowany, chłodny, daleki; Merkury (Woszczerowicz) jest bogiem niższego rzędu, jego fizjologia, jego sposób odczuwania są bliższe ludziom i zwierzętom — jest to jak gdyby człowiek, ale pozbawiony całkowicie

tego, co nazywamy pierwiastkiem humanistycznym, a co stanowi dumę i siłę naszego rodzaju. Te dwie role, poza ujęciem reżyserskim, są najwybitniejszymi walorami krakowskiego przedstawienia.

Boskim postaciom przeciwstawieni są ludzie, z ich zalejami i wadami, ich drobną przemysłowością i uporem, ich kłamstwami służącymi prawdzie i prawdami, które wspierają kłamstwo, z ich nieznośnością praw świata i przywiązaniem do przyjaźni wobec innego człowieka, do wzajemnego popierania się — z darem, który pozwala im zwyciężać w walce z przetrwaniem i bogami. Jak powiedzieliśmy, postacie te w ogólnej koncepcji przedstawienia nabierają charakteru mitycznego, co podkreśla jeszcze ich ubiór (wydaje mi się, że należało znacznie bardziej zbliżyć się do greckich wzorów, niż to uczynił Pronaszko), i umiejscowienie całej sztuki w najzupełniej umownej przestrzeni, nie nawiązującej jednak myśli o jakimś przebraniu, maskaradzie.

Takie ujęcie spektaklu nie każe bynajmniej rezygnować z komizmu. Pozwala jednak poza dowcipami tekstu i zabawnymi sytuacjami dostrzec wyrażające się w nich konflikty merytoryczne. Widz nabiera przekonania, że mitologiczna przenośnia kryje w sobie jakąś prawdę, szukając jej zaś znajduje pochwałę człowieka, przeciwstawionego biologizmowi przyrody, człowieka, który stworzył miłość, rodzinę, wierność, przyjaźń i moralność — pochwałę ludzkiego humanizmu. Dlatego wydaje mi się, że Korzeniewski interpretując w ten sposób dzieło Giraudoux, starając się, oczyścić je ze śladów epoki, w jakiej powstało, ukazał przez to tę jego stronę, która choć przedstawiona w innym niż nasz języku, różnie i dzisiejszemu obrońcy postępu wyda się zrozumiała i cenna.

3. Limanowski w swoich wspomnieniach z teatru Stanisławskiego pisał: „Jeśli co mnie frapuje w spektaklach Czechowa, to biologia. Aktorzy, scena, stanowią organizm skomplikowany. Człowiek poddaje się rytmowi,

stanowieniu pracy. Ta scena, u Czechowa kładąca nad dramatem jeszcze jeden, ostateczny akcent beznadziejności, tu rozjaśnia nastroj nagłym optymizmem, odseparowuje siostry od otoczenia, każe im być jak gdyby zwiastunkami doskonałych, rozsądniejszych form życia. Ani jedno słowo tekstu nie zostało w tym miejscu zmienione, wprowadzono tylko nowy ton, nowe intonacje.

Jak powiedzieliśmy, nie można dziś wystawić bez komentarza tego utworu, który ukazuje dramat samotnych ludzkich jednostek, zatopionych w marzeniach i nie umiejących tych marzeń zrealizować. W naszym obecnym rozumieniu tragiczna bezcelowość życia



rys. A. Stopka

Kraków, Teatr Słowackiego

trzech siostrz wynika z ogólnego położenia ich warstwy społecznej, która wytrącona poza procesy produkcyjne przestała pełnić wszelkie społecznie ważne zadania. Aby to ukazać teatralnie, trzeba było przeciwstawić bezproduktywności tych ludzi jakieś środowisko pozytywne. Czechowa takiego kontrastu nie ukazuje, przez cały czas obcuje z zamkniętym kręgiem; Dąbrowski znalazł wyjście w nadaniu im nieco kierunku ewolucji samych siostrz. Bezsilną rozpacz zastąpił narastającymi akcentami buntu; gdy rwa się ostatnie więzy łączące je z ich dotychczasowym towarzystwem, bunt wymaga się w nich do tego stopnia, że rodzi postanowienie nowego życia. Sprawa pracy, ukazującej człowiekowi cel istnienia i będącej wielkim regulatorem jego życia, urasta przez to do roli najistotniejszego problemu dramatycznego. Klęska bezproduktywnej grupy społecznej staje się dla widza najzupełniej zrozumiała i naturalna.

Oprawa dekoracyjna A. Stopki bardzo pomaga w jasnym zrozumieniu reżyserskiej koncepcji. Wszystkie niemal szczegóły dekoracji są naturalistyczne, Stopka jednak stara się zmontować je w taki sposób, aby przestrzeń sceniczna jako całość dyskretnie poza naturalizm wykraczała. Dla dekoracji naturalistycznych typowa byłaby troska o jak najbardziej precyzyjne przedstawienie opisywanego środowiska, tu zaś chodzi raczej o stworzenie zamkniętej kompozycji, która by narzucała wrażenie, odpowiadające naszym poglądom na naturalizm. Uzyskujemy przez to zgodny z koncepcją reżyserską sceniczny dystans, wzmocniony jeszcze przez ujęcie wszystkich obrotów we wspólną ramę ze splecionych galezi brozoj.

Taki stosunek reżysera do materiału stawia poważne wymogi zespołowi aktorskiemu. Krakowscy wykonawcy „Trzech Siostrz” wywiązali się ze swych zadań znakomicie, ich gra decyduje o wielkiej wartości artystycznej tego spektaklu. Z naszego punktu widzenia szczególnie interesujący był żywy i biał-



rys. A. Stopka

Kraków, Teatr Słowackiego
Za kulisami

Kontakt, jak wytworzący się na scenie pomiędzy odtwórcami, kształtował nie tylko wyraziste postacie ludzkie, ale i otaczające ich środowisko i to co nazywamy klimatem. Unikanie powierzchownych efektów, głębokie opracowanie ról „od wewnątrz” sprawiło, że potrafimy zdobyć się na współczucie wobec tej gromadki ludzi tragicznych, wykończonych przez proces społeczny.

Analizie poszczególnych ról aktorskich należałoby poświęcić osobny artykuł; nie mogąc jej zaś nawet naszkicować w ramach tego felietonu, poświęćmy innemu tematowi, chciałbym przynajmniej dla informacji czytelnika wymienić nazwiska wykonawców najważniejszych ról. Oto one: Gerson-Dobrowolska, Kwiatkowska, Mikołajska, Niedźwiedzka, Niwińska, Rysiówna, Burnatowicz, Fulde, Kondrat, Opaliński, Solariski, Szymański.

4.

W dwóch felietonach starałem się pokazać, jak w przeciągu bardzo niedługiego czasu zmienia się w naszym teatrze sposób ujmowania literackiego materiału. Przykładami w tych rozważaniach nie były bynajmniej twory współczesne o wyraznie społecznej problematyce. Uczyniłem to zupełnie celowo, gdyż teatr, usiłujący ukazać zgodny z naszym najlepszym doświadczeniem obraz świata, ma przy takich współczesnych utworach sytuację szczególnie uławną. One same dają już na ogół komentarz, potrzebny do zrozumienia zdarzeń scenicznych, teatr w zasadzie podaje tylko za widzą, którą narzucił autor. Przy pojedynczych repertuaru retrospektywnego komentarz musi być dziełem teatru. Na niektórych naszych scenach przyjął się zwyczaj wygłaszania przed przedstawieniem krótkiego referatu, wyjaśniającego problemy sztuki. To jednak nie wystarczy, że jest, gdy komentarz mówiony twierdzi coś innego, niż dzieło które ogląda widz na scenie.

Wydaje mi się, że jednym z najbardziej pozytywnych wyników nacisku, wywieranego na teatr przez ugrupowania postępowe, jest rozwój trudnej sztuki znajdowania sugestywnych form scenicznych dla właściwego ideologicznego komentarza.

Edward Csaót

WITOLD JEDLICKI

Rola jednostki w historii

Spór o istnienie praw historycznych ma swoją tradycję w dziejach myśli ludzkiej. W starożytności prawidłowość przemian historycznych dostrzegł już Arystoteles, lecz właściwym twórcą koncepcji prawa ogólnego, wyznaczającego bieg wydarzeń w historii jest Vico. Vico tłumaczył jeszcze prawidłowość zachodzenia faktów historycznych boskim przeznaczeniem, jego następcy, tacy jak Montesquieu czy Herder, dostrzegali już wpływ czynników geograficznych czy klimatycznych na wydarzenia historyczne. Tę myśl kontynuowali w wieku XIX pozytywści i naturaliści. Z drugiej strony już sojaliści utopijni próbują po raz pierwszy wytłumaczyć fakty historyczne czynnikami ekonomicznymi. Skąd inąd bardzo dobrze zdawali sobie sprawę z prawidłowości przemian historycznych programowi historycy burżuazji: Guizot, Mignet, Thiers. (Znamienna jest opozycja Chateaubrianda, twierdzącego, że takie postawienie sprawy przez historyka nie pozostawia miejsca na wyrażanie uczuć podziwu lub oburzenia w stosunku do poszczególnych postaci historycznych). Nie zależnie od tego jednak przez cały XIX wiek głoszono swoje poglądy historycy, mieszczańscy i drobnomieszczańscy, zaprzeczający istnienie praw historycznych i przyznający niczym nieudeterminowaną wolną woli jednostki decydującej wpływ na przebieg wydarzeń. Będzie to szkoła romantyczna w filozofii niemieckiej z Fichtem na czele, później Nietzsche i Carlyle ze swoim kultem bohatera, „Narodna Wola” w Rosji, wreszcie szereg pogawęd profesorów z uniwersytetów całej Europy.

Cały ten spór nabiera jednak całkiem innego charakteru, gdy w latach kończących ubiegłe stulecie staje się sporem „Narodnej woli” z marksistowską socjaldemokracją rosyjską. Tu już dyskusja nie odbywa się na

* J. Plechanow „O roli jednostki w historii”. Sp. Wyd. „Książka”, 1947 r.

poziomych, tu chodzi już w grę rewolucyjna taktyka proletariatu w walce o władzę. Narodnicy ze swojego indeterminizmu i kultu jednostki dedukują m. in. metodę indywidualnego terroru i zasadę, że garstka rewolucyjnej inteligencji może i powinna pociągnąć za sobą masy; marksiści opierają swoją taktykę rewolucyjną na światopoglądzie deterministycznym. W tym właśnie punkcie Plechanow przystępuje do generalnej rozprawy z narodnikami.

Na pierwszy plan idzie podstawowy argument indeterministów: gdyby jednostka podlegała całkowicie konieczności dziejowej, konsekwentnie powinni przestać działać — determinizm skazuje jednostkę na kwietyzm. I tu Plechanow przywołuje na pomoc fakty. Mahometanie wyznawali pogląd fatalistyczny, pomimo to Arabowie bezpośrednio po przejściu islamu pobili niemal pół Afryki. Purytaniizm angielski był również fatalistyczny, mimo to dał inicjatywę do skolonizowania licznych ziem dla Anglii. I tak dalej. Plechanow tłumaczy te fakty. Ideologie indeterministyczne — twierdzi — stawiające woli ludzkiej nieograniczone możliwości, w założeniach swych głoszą niemoc tej woli, podczas gdy aktywne deterministów — skutkiem uświadomienia sobie konieczności takiego a nie innego postępowania. I na tym właśnie — twierdzi Plechanow — polega prawdziwa wolność. Ten rzekomy brak wolności jest w rzeczywistości najpełniejszym jej przejawem.

Po obronie następuje atak. Plechanow zwalcza wszelkie skrajne koncepcje dotyczące roli jednostki w kształtowaniu wydarzeń historycznych: zarówno te, które przyznają jednostce nieograniczone wpływy, jak i te, które odmawiają jej jakiegokolwiek wpływu. Punktem wyjścia dla rozważań Plecha-

nowa jest zawsze miejsce społeczne jednostki. Jednostka istotnie może wprowadzić jakąś nową, nieoczekiwaną się do biegu wydarzeń. Może, ale pod warunkiem, że jej miejsce społeczne na to pozwala. Odwołanie Edyktu Nantejskiego przez Ludwika XIV mogło nastąpić pod wpływem jednej z jego kochanek, wierzącej katolicki. Ale fakt, że kochanka monarchy może decydować o najważniejszych sprawach państwowych, wynika już ze struktury społecznej Francji XVII wieku. Podobnie przypadkiem było, że Amerykę odkrył akurat Krzysztof Kolumb; ale fakt ten pozostawał w związku z rozwojem kupiectwa i żeglugi w XV wieku. Plechanow nie przeczy, że w historii mogą zachodzić okoliczności przypadkowe, ale okoliczność ta się zawsze uwarunkowane sytuacją społeczną, w jakiej zachodzą. Niewątpliwie przypadkiem było zniszczenie wielkiej armady Filipa II przez burzę podczas wojny hiszpańsko-angielskiej, ale nie były przypadkowe warunki społeczne i gospodarcze ówczesnej Anglii i Hiszpanii, jakie do tej wojny doprowadziły. Spadająca cegła mogłaby ostatecznie zabić Napoleona przed 18 Brumaire'a, ale miejsce Napoleona musiałby zająć ktoś inny, ktoś, kto potrafiłby wykorzystać koniunkturę na dyktatora, jaka wówczas istniała we Francji, a nie mógł tego uczynić, bo wcześniej uczynił to Napoleon. Napoleon napewno nie był człowiekiem o takich zdolnościach, jakich nie miał żaden inny człowiek mu współczesny. To sytuacja, w jakiej znalazł się Napoleon, pozwoliła mu na rozwinięcie jego zdolności, tak jak nie pozwoliła innym ewentualnym pretendentom do zajęcia jego miejsca. Talenty zjawiają się wyłącznie przy sprzyjających warunkach; są wytworem tych warunków. „A wielkość człowieka — mówi Plechanow — polega nie na tym, jakoby mógł on powstrzymać lub odwrócić naturalny bieg rzeczy, lecz na tym, że jego działalność jest świadomym i wolnym wyrazem tego koniecznego i nieświadomego biegu”.

STANISŁAW BRUZZ

JESZCZE JEDNA PODRÓŻ

KRONIKA FRANCUSKA

Książka, o której będzie mowa, zyskała swemu autorowi, w końcu ubiegłego roku, jedną z najważniejszych nagród literackich Francji: nagrodę im. Théophrasta Renauda. Przedtem jednak nie udało się autorowi zdobyć nagrody, którą otrzymałby, gdyby nie wygrał konkursu na tytuł: „Podróż do kresu nocy”. Analizie nie kończą się na tytule: podobnie jak książka Celine'a, „Podróż do widnokręgów” Piotra Fissona jest debiutem; podobnie jak tamta, jest transponowana autobiografią; podobnie jak tamta, jest jednym więcej wybuchem rozpacz i nihilizmu. Ale są i różnice.

Bohater „Podróż do widnokręgów”, czyli narrator mówiący „ja”, jest (tak jak celine'owski Bardamu) anarcho - burżuazyjny lumpem. Poznaliśmy go w chwili gdy wychodzi z podziemia, to znaczy w okresie wygasania Ruchu Oporu po wypędzeniu okupanta z Francji. Fisson — tak będziemy nazywali opowiadacza, w książce bowiem nie znajdujemy ani jego imienia ani nazwiska — Fisson zatem wychodzi z maquis z przetrąconym kregostupem, pełen niewyżytej potrzeby czynu, pełen głuchego poczucia winy na wspomnienie minionych błędów i niedokonań, pełen żalu na widok rozluźniania się i urwania węzłów konspiracyjnego braterstwa, pełen nade wszystko nienawiści do życia, które rozpoczyna starą grą starymi kartami. Najlepsi jego przyjaciele giną w absurdalnych wypadkach samochodowych, inni rozpraszają się po świecie: górniczy wraca do kopalni, niepoprawni „desperados” uciekają do partyzantki hiszpańskiej, nieprzyjaciół sownani do życia zasztywają się w wiejskich dziurach, inni znów stają po prostu za ladą sklepową lub szukają pracy. Czas konspiracji będzie odtąd dla Fissona utraconym rajem przyjaźni, gdzie ludzie przybyli z różnych stron społecznego horyzontu, bez względu na swą przynależność klasową, partyjną, grupową, brateli się w walce, złączeni wspólnym sensem życia, który pokrywał się z przerażającym ich celem zbiorowości. To dwa motywy połączania podziemia — motywy ponadklasowego solidaryzmu, społecznego zawieszenia broni („Nasze punkty wyjścia były by być może różne, ale nie było między nami przegród... wyzwoleni z wszelkich konwencji, z wszelkiego sekciarstwa, byliśmy uwolnieni jedynie w swych granicach człowieczych, bardziej bliscy obrazu życia niż wy wszyscy”) oraz motywu spełnienia osobowości w walce o coś, co ją przewyższa — będą się przewijały we wszystkich wędrowkach i peregrinacjach autora; aż do chwili samobójstwa będzie tęsknił do tego rajy koleżeństwa i egzaltacji swego ja.

Ten raj będzie ostatnim w życiu autora regionem czystości. Potem zaczyna się właściwa podróż — po piekło powojennej Europy i Ameryki — i zbliżanie się do pierwowzoru Bardamu. W drugiej części zastajemy Fissona w Niemczech, w roli tłumacza przy ar-

mii amerykańskiej. I tu odsłania się najpełniejszą mizerne oblicze wykołowanego drobnomieszcza, rozdartego między nienawiść do Ameryki i strach przed Związkiem Radzieckim. W Berlinie, w starciach amerykańców i Rosjan widzi tylko walkę dwu nacjonalizmów, dwu mocarstwowych egoizmów. Jako tłumacz przybiera postawę godziela zwaśnionych stron usiłując niewiernym tłumaczeniem replik łagodzić wysoki rozstrzygniętych ambicji. Jego sympatia dla Rosjan — nie wykraczająca nigdy poza pierwsze naskórkowe doznania — jest śródziwiskiem powściągnięta nieufnością, sceptycyzmem i snobistycznym poczuciem wyższości. Jego krytyka Amerykanów, chwila wnikliwa i dosadna, nie przeszkadza mu korzystać z wszystkich przywilejów umundurowanego najemnika w służbie władz amerykańskich. Jego odraz do Niemców nie powstrzymuje go od dość plągowatego romanu z Niemką. Berlin to dla niego surrealistyczny pejzaż ruin, neon na rumowiskach ludzkiej nieprzerwanej ciąg libacji i ekscesów seksualnych.

Całą tę dość widowiskową szarpaninę Fisson stara się usprawnić jakowś metafizycznym anarchizmem. Marzy o deicywilizacji, o człowieku uwolnionym z pęt narodu, społeczeństwa, klasy i grupy, o osobowości absolutnej, realizującej się bez reszty w każdym czynie, który, oczywiście, musi być czynem dowolnym i bezinteresownym. W tej postawie odnajdujemy szczerkowe elementy wszystkich mieszczańskich pseudo-problemów dwudziestolecia: załatuje ona kultem osoby Gide'a i zwłaszcza jego nauką o „rozporządzalności”, metafizyką czynu Malraux, huxley'owskim poszukiwaniem człowieka całkowitego, wstrętem do cywilizacji i seksualnym mistycyzmem D. H. Lawrence'a.

Poza jakże znamienna dla regresji mieszczaństwa Marzenie o deicywilizacji charakteryzuje każdą klasę upadającą. Przeszło sto lat temu romantycy - legitymiści, wielbicieli średniowiecza, czciciele tronu i ołtarza, chcieli się zdeicywilizować po to, aby się odziedziczyć od konieczności rozwojowych triumfującego kapitalizmu z jego maszynizmem, merkantylizmem i atomizacją społeczeństwa; dzisiaj odpryski drobnomieszczaństwa chcą się zdeicywilizować po to, aby uniknąć historycznej konieczności wyboru między kapitalizmem w jego amerykańsko - imperialistycznej postaci a komunizmem z jego kolektywistyczną dyscypliną i hegemonią pracujących mas. Czyn społecznie celowy i klasowo uwarunkowany mierz Fissona, tęskni więc do czynu czystego (action pure) i znajduje go w nieużytecznym i hieratycznym geście torredora na arenie meksykańskiej (podobnie reszta jak dwadzieścia pięć lat przedtem doszukiwał się go w tauromachji pfaszysta Montherlant, chwalcą mocnej jednostki). Mit osobowości absolutnej jest typową quasi-religijną mistyfikacją, którą ginące mieszczaństwo chętnie się posługuje dla zatarcia granic międzyklasowych. Nie darmo Fisson

wzdycha do pozaklasowego solidaryzmu konspiracyjnego. Zastrachony intelektualista mieszczański usiłuje wyskoczyć poza miasteczko go proces historyczny w rozdział sfer metafizyki — negami obłama spada w obłok, którego jakoby nienawidzi, w obłok kapitalizmu. Odmowa wyboru jest już bowiem dokonaniem wyboru i dlatego w trzeciej części „Podróż do widnokręgów” zastajemy bohatera w Ameryce.

Na dobro Fissona należy zapisać to, że chwilami uświadamia sobie całą beznadziejność swego postawy. Jeden z węzłowych dialogów książki, rozmowa między Fissonem i sowieckim pułkownikiem Dymitrem, zawiera taką replikę Rosjanina:

„Jeśli cierpiemy, to po to, aby przekonać was wszystkich. A wy jesteście przerażeni jak dzieci nocą, jesteście przerażeni jak klamcy w obliczu prawdy, jesteście przerażeni jak tchórze na widok siły... Tak, nawet ty, czym jesteś? Czego się spodziewasz? Czego możesz oczekiwać od swego małego życia? Pozbawiony nadziei, nie masz przyszłości. Jakże są twe nadzieje? Parę maszyn, które mają ci pomóc w trawieniu twego smutnego życia; twe jedyne drogowskazy to pompy benzynowe. Nie idziesz donikąd, chociaż tak samo jak ja wyszedłeś z łona kobiety. Nasza brutalność jest bardziej ludzka niż wasza okliwa delikatność. O wiele więcej ludzi umarło na skutek waszych wahań i wyrachowań...”

I dalej:
„Idiote, czy sądzisz, że zdołasz swoją ręką powstrzymać morze? Krach mego pokolenia nie mógłby podać w wątpliwość naszego celu. Jutro twój synowie, tak, twój synowie odczują potrzebę przekształcenia świata, tego świata, który ty im przekazasz. Jesteśmy ostatnią nadzieją ludzi przed zmierzchem...”

Porównując samego siebie z innym oficerem sowieckim, lejtendantem Arbowym, Fisson wyznaje:

„Jest jakby przepaść między nim a nami. Trzeba ją zasypać, zapieścić, ale nie mógłbym przysiąc, kto jest po właściwej stronie, o czy my? Kto jest bardziej szczęśliwy i bardziej dumny ze swego życia, o czy my? On walczył o coś prawdziwego i konkretnego, o jakiś cel... A my? Tylko dla własnej korzyści. Gdyby nawet nasze cele były podobne, walka nie jest ta sama. On jest wodą oceanu, on jest masą i masa go reprezentuje. On i jego naród, pomimo i naprzekór wszystkim, wierzą w samych siebie. My, z naszym zrównoważonym i osobistym światem, z naszą indywidualnością, jesteśmy politowania godnymi blaznami i nasz upadek będzie upadkiem naszego świata. Nie będzie komu podnieść naszej spady zbyt miłośnie ukutej według kształtu naszej ręki. Ludzie to nie są samotne zwierzęta, posuwają się masami. Poniżej grupy nie ma jednostki ludzkiej, z wyjątkiem akrobata, wariatów i marzycieli. Jego życie służyło sprawie. Moje nie posłużyło do niczego, nawet nie do tego, aby uczynić mnie szczęśliwym...”

Mimo te chwile jasnowidztwa Fisson obnosi po Berlinie i później po obu Amerykach swą rozpacz i immoralizm upodobniając się coraz bardziej do celine'owskiego Bardamu. Ale podczas gdy „Podróż do kresu nocy”, cokolwiek dałoby się powiedzieć o tej książce i jej autorze, zawierała potężny nabój satyry społecznej, nienawiści do cywilizacji kapitalistycznej, Fisson w „Podróż do widnokręgów” sili się na bunt metafizyczny, bunt jałowy, bo werbalny i kabotyński. Gdy Fisson lubuje się w swej rozpacz, podobnie jak jego poprzednicy z lat trzydziestych lubowali się w „niepokoju”. Pamięamy, do kąd ów przedwojenny niepokój zaprowadził mieszczańskich intelektualistów, którzy wierili w naukę Gide'a, nie chcieli dokonać wyboru; jednych, jak Drieu La Rochelle'a, Brasillacha i tegoż Celine'a, do faszystów i zdrajców, innych, jak powiekłych drugorzędnych surrealistów, do trockizmu, innych znowu, jak Thierry Maulnier i Petitjeana, do monarchistycznych bojówek Maurrasa. Rozpacz Fissona zapęda go do Ameryki północnej i do Meksyku, gdzie zaprzęda się w służbę podejrzanego rekinu przemysłowego. Trzeba mu jednak oddać tę sprawiedliwość, że zdaje sobie w końcu sprawę ze swego upodlenia i zabija samego siebie, to znaczy swego bohatera, kładąc mu uprzednio zniszczyć umowy i dokumenty meksykańskiego mocodawcy i utopił się w zatoce Rio de Janeiro.

Powodzenie książek Fissona stanowi, jeśli o Francję chodzi, znak czasu. „Podróż do widnokręgów” jest typowym produktem kłeski i dlatego tak bardzo przypomina inny produkt kłeski — ekspresjonistyczną prozę niemiecką lat 1920—1926. Otóż Paryż, który trzydzieści lat temu, plawiąc się w zwycięstwie, całkowicie zignorował literaturę Werflów, Edschmidtów, Finków, Brechtów, Döblinów i Hasenklewerów, dzisiaj dopatrzy się w rewelacji w ataku ekspresjonistycznej historii, jakim jest „Podróż do widnokręgów”. Nic dziwnego, podobnie jak tamci Niemcy, Fisson wypełnia zamówienie społeczne odzwierciedlając w swej książce kompleks winy francuskiego mieszczaństwa, jego nieczyste sumienie i strach przed zajądą. Ale Fisson jest Francuzem, toteż ekspresjonizm swój wywodzi ze swolnych źródeł, przede wszystkim z „pieśni” hrabiego Lautréamonta i późniejszych propagatorów „stylu gwałtownego”.

Styl jego, już to rwący i wybuchowy, już to rozlewny i wezbrany przymiotnikami, obciążony barokową metaforyką i patetycznym dolozyzmem, chwilami drażniący gadulstwem i pozą na wyrazistość, niekiedy przecie osiąga wysoki stopień rozrzanera ukazując w specyficznym świetle koszmara księżycowego krajobraz zniszczonego Berlina, groteskowo wykrzywiona ludzka — z rysunków Grosza, atmosferę filmów Pabsta, Lanza i Murnau'a.

JOANNA GUZE

Mozajki i ceramika Hanny Jasińskiej-Żuławskiej

WILHELM MACH
Okupacja w akwarium¹⁾

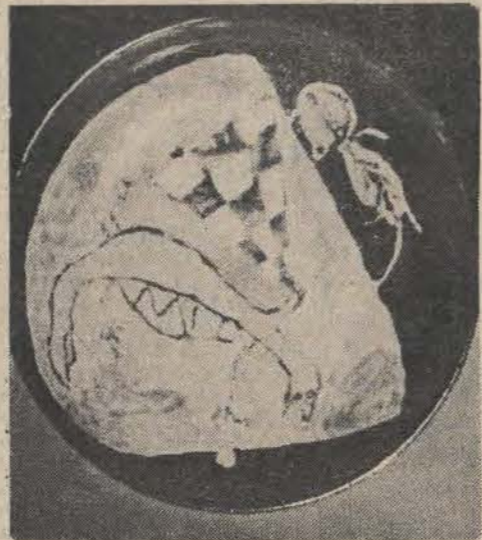
Wciąż mówi się o zmierzchu malarstwa sztalugowego, wciąż podkreśla, że nasza epoka wymaga nowego, nieznanego dotychczas kształtu plastycznego, że z płótna i farb olejnych niewiele już da się wydobyc. Jednocześnie co raz więcej uwagi poświęca się tzw. sztuce stosowanej. Wydawanie ostatecznych sądów o losach malarstwa sztalugowego byłoby co najmniej przedwczesne: nowych form jeszcze nie znaleziono, obraz olejny nie stracił możliwości i siły wyrazu. Niemniej aktualna ważność sztuki stosowanej nie ulega wątpliwości.

Na szczęście minęły już czasy konstruowania tyle fałszywych co dowolnych hierarchii, oddzielających nieprzebytą przepaścią tzw. sztukę czystą od sztuki stosowanej. Malarzy czy rzeźbiarzy przestano uważać za jedynych, którzy mają klucz do wartości najwyższych i okazało się, że także artyści zajmujący się innymi dziedzinami plastyki mogą od czasu do czasu rozmawiać z Panem Bogiem. Słowo, którzy nie zauważyli historii, zapomnieli o greckich wazach, włoskich majolikach, francuskich emaljach i tkaninach, (że ograniczymy się do kilku tylko pozycji, lista bowiem byłaby zbyt długa), w czasach nowszych o plakatach (sławne Toulouse-Lautreca), ilustracjach książkowych itp. — przekonała ostatecznie ceramika Picassa, Garnkom przyznano prawo obywatelstwa w świecie „czystych” wartości artystycznych.

O potrzebie sztuki stosowanej w czasach współczesnych, a w szczególności u nas, gdzie sprawa odbudowy jest sprawą zasadniczego znaczenia, nie wypada nawet mówić. Chodzi więc nie tylko o przyozdobienie nowych wnętrz przedmiotami, które na zawsze wygnają „spod strzechy” secesyjną nimfę z brązu i rozkoszną tancerkę końcem stopy podtrzymującą chwiejący się się kalamarz, ale i o wiązanie architektury, — teatrów, muzeów, instytucji, publicznych wszelkiego rodzaju, — z sztuką stosowaną w tym sensie, aby tworzyły jedną, nierozdzielalną i harmonijną plastyczną całość.

Wystawa Hanny Jasińskiej - Żuławskiej otwarta niedawno w warszawskim Klubie Młodych Artystów i Naukowców dowodzi, że jesteśmy na dobrej drodze. Jasińska-Żuławska zajmuje się mozaiką i ceramiką; trzy paneaux mozaikowe i dwadzieścia kilka talerzy wystarczą, aby zorientować się w możliwościach i osiągnięciach tej utalentowanej i rzetelnej artystki.

Mozajka jest gatunkiem prawie zupełnie dziś zarzuconym, jeśli nie uwzględnić nielicznych prób Włochów po pierwszej wojnie światowej (nenufary i trysy, którymi z zami-



Hanna Żuławska — ceramika

owaniem zdobiono posadzki łazienek w domach czynszowych na początku stulecia, ze względów prostej przyzwoitości należy pominąć, a sięgającym swymi tradycjami daleko w przeszłość, aż do Bizancjum i Rawenny. Ślady tych świetnych tradycji widać na mozaikach Jasińskiej-Żuławskiej: są zwarte, konstrukcyjne, ściśle w formie, hieratyczne niemal. Artystka nie zapomina jednak o osiągnięciach współczesnej plastyki, sposobie ekspresji i środkach wyrazu właściwych dla naszej epoki; dlatego dzieło jej ma cechy samodzielnego, indywidualnego tworu.

Dwie wielkie mozaiki to „Tragedia” i „Komedia”. W „Tragedii”, spokojnej w kolorze, odmierzonej, pełnej powagi kompozycji figuralnej, akcenty rozłożone są równomiernie na postaciach symbolizujących aktorów, których patetyczne i zastygłe gesty odnoszą się do jakiejś akcji widowiska. Uwagę zwraca postać kobieca z rozwartymi ramionami umieszczona w środkowym polu mozaiki, o tragicznej twarzy i skupionych oczach portretów z El-Fajum. Całość uzupełniają dwie wkomponowane w tło maski greckie.

„Komedia” równie zwarta w budowie, linearna, przejrzysta, wprowadza widza w zupełnie odmienny nastrój. Aby pokazać „Komedię” artystka rozjaśnia kolory, które tutaj dzięki ostrym akcentom zielonych i żółtych płaszczyzn, stają się zabawne i wesołe; na miejsce patetycznych postaci „Tragedii” wprowadza clowna, wesołka w czarnej, rogalej czapce, jaskrawo ubraną kobietę; tło jest jasne i lekkie; maski kolorowa.



Hanna Żuławska — mozaika

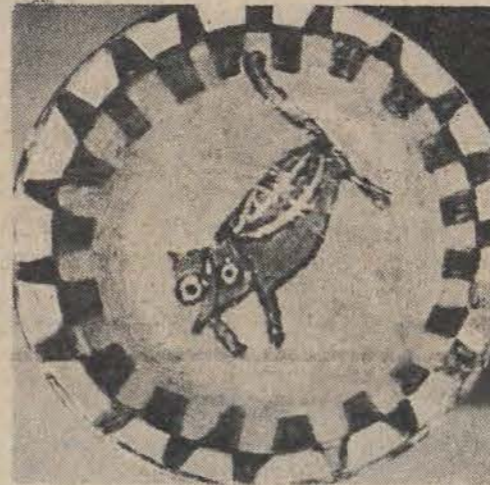
Trzecia mozaika (Cyrkownicy?) jest mniej udana, chociaż bardzo kolorystycznie przyjemna (zgaszone, rude tony). Kształty są zamazane, impresjonistyczne jakgdyby; brak tu zwartości; kompozycja się rozplywa. Wydaje się, że artystka powinna raczej szukać form zwartych i zamkniętych, jak w „Tragedii” i „Komedii”, które pozwalały jej osiągnąć największą siłę wyrazu.

Obok paneaux mozaikowych Jasińska-Żuławska wystawiła talerze. I od razu należy powiedzieć: te talerze nie mają nic wspólnego z talerzami Picassa, które mogliśmy podziwiać na wystawie sztuki francuskiej w Muzeum Narodowym. Są w zupełnie inny sposób piękne. Picasso bowiem czerpie z własnego, bogatego i różnorodnego malarzkiego dzieła; formy ceramiczne Picassa, — co w niczym nie umniejsza ich doskonałości, — zawsze dają się odnieść do jego malarstwa. Jasińska-Żuławska wychodzi wprost z ceramicznej tradycji. Stąd różnorodność stylów, raz zaczepiających o Chiny, innym razem o Grecję, kiedy indziej znowu o plastyczne wyobrażenia ludowe. Obok tego kompozycje abstrakcyjne rozwiązane kolorem i linią, gdzie decyduje tylko fantazja i pomysłowość autorki. Te bodajże są najlepsze.

Oto niebieski talerz z chińskim, złotym smokiem; ciemnozielony — oszczędny, aż skąpy w rysunku, z czarno-białym ptakiem; znowu zielony z brązowym statkiem; abstrakcyjna kompozycja z czarno-różowo-białym ornamentem w brązowym tle; wesoły żółty lew bawiący się piłką, jeździec na koniu, — sylwetki białe obwiedzione czarnym konturem, tło brązowe, — przywodzący na myśl fragmenty z Ucella; pomarańczowe wygrzewające się w ciepłym świetle, stylizowane jaszczurki; trzy talerze ze scenami figural-

nymi, rytymi białą linią, pełne wdzięku reminiscencje waz greckich; blade-niebieski talerz z czarną, pociętą, jaskółczą jakby kreską ornamentu — i wiele innych.

Barwy i formy umiejętnie dobrane i zestawione, doskonale opanowanie rzemiosła i dobry smak, — ten smak, o którym Diderot mówił, że jest początkiem wszelkich pocz-



Hanna Żuławska — ceramika

nan w sztuce, — sprawiają, że ceramika Jasińskiej - Żuławskiej, podobnie jak jej mozaiki, pozwalają wiele jeszcze oczekiwać od tej rzetelnej artystki, której dzieło jest tak bardzo na czasie.

Z WYSTAW ŁÓDZKICH

W salach wystawowych Spółdzielni Pracy Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi w ciągu lutego trwała wystawa prac malarskich Józefa Mieszkowskiego.

Autor dokonał śmiałego eksperymentu pokazania publiczności swego dorobku artystycznego z ostatnich trzech lat, zamykającego się rekordową jak na dzisiejsze czasy liczbą 93 prac.

Ryzykowny ten krok polega na zaniechaniu zwyczaju wyeliminowania prac słabszych i ulotnych, noszących często charakter pośpiesznych notatek.

W rezultacie wystawa była nierówna i znaczna część dobrych prac zginęła w natłoku słabszych, a często nawet nieważnych studiów.

Niedoświadczony czy przeciętny widza z pewnością nie zatrzymały się dłużej na niewielkich rozmiarach pejzażach z Ustki utrzymanych w delikatnych szarych zestawieniach.

Wśród tych niewielkich obrazów szereg nosi cechy rzetelnych osiągnięć.

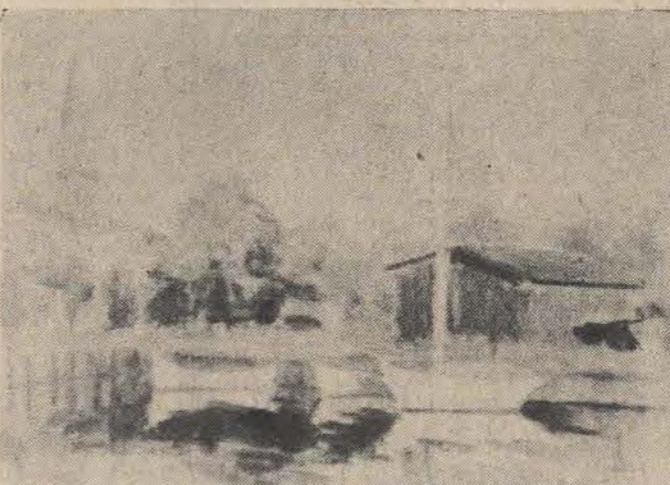
Zdaniem moim autor mógł z powodzeniem dokonać znacznie surowszej eliminacji i z materiału wybranego sporządzić mniejszą ilośćowo, ale za to dobrą wystawę. A największe rozmiarami prace, oznaczone w katalogu nu-

meram 1, 2 i 3, w moim mniemaniu są nieporozumieniem i trudno pojąć dlaczego doświadczony malarz zdecydował się na ich wystawienie.

Józef Mieszkowski wychowanek Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, uczeń Krzyżanowskiego i Słowińskiego po studiach w kraju, czas jakiś mieszkał w Francji, zwiedził całą niemiecką Europę i od 1911 roku wystawał w Paryżu, a potem w Warszawie, Lwowie i Poznaniu.

Ostatni pokaz jego prac składał się prawie wyłącznie ze studiów pejzażowych z Ustki i Ustki.

Tadeusz Grygiel



Józef Mieszkowski

pejzaż (olej)

„Godzina policyjna” — to nie tylko tytuł. To również rama powieściowej kompozycji; objęte nią sprawy dzieją się w ciągu jednej nocy, wojennej nocy warszawskiej, opieczowanej rygorom okupacyjnym. Krótka noc letnia, jedna z wielu podobnych Ale — przez podobieństwo — rozszerzona do wymiarów wszystkich tamtych lat. Więc jeszcze: „godzina policyjna” — to wielka metafora.

Powieść? Raczej nie. Pięć równoległych obok siebie ustawionych fabuł ledwo się dotyka obwodami. Pani Grothe przesadza w rodzicielskiej opiece nad synem — konspiratorem, lecz nadmiar ostrożności powoduje fałszywe skutki. — Uwieszony Nowicki zdradza się, przed śledztwem, naszeptami nieopanowanej imaginacji. — W domu bogatych snobów Zabiłskich zaproszone na noc towarzystwo bawi się, nudzi, plotkuje, mięsi drobne konflikty i mizerne skandalki. — W ruinach zburzonej kamienicy trzy istoty: wariat, prostytutka i bezdomna dziewczynka żydowska, spędzają — każde na swój sposób — marny czas. — Zona spalonego w Oświęcimiu Stefana Trapszy rozstrząsa z wujem — duchownym, przez telefon, sprawy życia i śmierci, ciała i duszy, sensu i bezsensu.

Zaczeplenia pomiędzy tymi opowieściami? Prawie ich nie ma. W każdym razie — brak ich w sensie dramatycznej konsekwencji czy współzależności nagromadzonych zdarzeń. Jedynie spotkanie Jurka Grothe z Nowickim otwiera właściwą dla powieściowej akcji perspektywę, ale też i na otwarciu rzecz się kończy. Ludzie w książce Waldorffa nie komunikują się wzajemnie. Każdy sobie. Pod powierzchnią doraźnego działania się kolują odrębne, obce sobie wiry monologów wewnętrznych i wspomnień z przeszłości. Całość: pięć stojących w rzędzie akwarium z różną ilością podzielonych między nie ryboludzi. Zabieg autora wokół tak ukstałtowanego przedmiotu postępują raczej ku technice montażu filmowego niż powieści. Montażu — zresztą — interesującego.

Co wypada zapisać w najwęższym ramieniu krytycznym?

Habet: Swada narratorska, żywość opisu, dialogu, fabuly. Bystre obserwacje z srodowiska mieszczańskiego, w skali: od „dół” po „elfe” (ale „średni poziom” najlepszy: sprawa Grothowej — oryginalne studium historycznej, zaktorszczonej miłości macierzyńskiej). Ambicja kompozycyjna — sprawne operowanie trzema planami zdarzeń: aktualnych, wspomnianych i fikcyjnych, snutyh w fantazji. Wrażliwość optyczna: cała gama światła, cieni i barw nocy miejskiej, wygrana aż za bogato, nieraz zbyt już „dekupacyjnie”, barokowo. Zreżne pointy sytuacyjne.

Debet: oprócz zastrzeżeń już zgłoszonych: Kieszonkowy wymiar uprawianego realizmu: zbyt liczne opisy przedmiotów, gestów, detali. Podejście do problematyki okupacyjnej powierzchowne, bo przeciętność i popoziłość tematu została podana zbyt anegdotycznie; bez należytego dystansu intelektualnego; „wieloznaczny” dyskurs przez telefon — ekwiwalent „filozofii” — jest dość młernego kalibru; bezwzględna samotność człowieka — to jedyna autonomiczna prawda tej książki, wpisana między jej wiersze. Dalej: niejednołita zasada relacji; autor, nie chcąc opowiadać „od siebie”, wyręcza się postaciami, kładąc im nieprawdopodobnie dużo, jak na sytuację, „myśleć” i „wspominać”; w końcu interweniuje osobiście, sugerując dalsze losy bohaterów w trybie przypuszczającym. Wreszcie: potknięcia stylistyczne i skazy w słownictwie.

Saldo: Dla czytelnika — zajmująca lektura. Dla krytyka — również, plus zaś, że autor, dysponując niewątpliwym talentem pisarskim, nie zmniejszył kąta odchylenia pomiędzy ambicją zamiaru a rezultatem. Dla historii literatury — młodzieńca książka autora wielu dobrych (tu spel) powieści.

Okładka z dziewczynką sensacyjna. Korekta nie mniej.

¹⁾ Jerzy Waldorff: „Godzina policyjna”, Powieść. „Panteon”, 1948; str. 220 i 4 ni.

ADOLF RUDNICKI

NIEKOCHANA

wydanie drugie

str. 112

Cena 200 zł.

Spółdzielnia Wydawnicza

„KSIĄZKA I WIEDZA”

KRONIKA RADZIECKA NA PÓLKACH KSIĘGARSKICH

Przeciw burżuazyjnemu kosmopolityzmowi

Szeroka kampania ideologiczna, od kilku tygodni prowadzona w ZSRR w sprawie wymienionej w tytule, ogarnęła wszystkie dziedziny twórczości artystycznej, krytyki, literaturoznawstwa i teorii sztuki oraz poszczególne jej gałęzie, jak również nauki, przede wszystkim humanistycznych.

Zainicjowała w pewnym sensie tę kampanię dyskusja o dramaturgii radzieckiej — na plenarium posiedzeniu Zarządu Związku Pisarzy (grudzień 1948). Już wtedy stwierdzono, że burżuazyjne teorie estetyczne pokutują jeszcze w wielu krytykach teatralnych i teoretyków dramatu, którzy stosują burżuazyjne w swej istocie kryteria formalistyczne, tzn. idealistyczne, z pozycy abstrakcyjnego „estetyzmu” oceniając współczesną twórczość dramatyczną w ZSRR. Stąd cechujące tych krytyków niezrozumienie, czy nawet niechęć do zrozumienia nowego charakteru współczesnych sztuk radzieckich, ślad ich negatywna postawa wobec wielu utworów scenicznyc, które dają wyraz nowym tendencjom życia radzieckiego.

Oceniając w ten sposób ujemną rolę formalizmu i „estetyzmu” w radzieckim życiu teatralnym, literackim i artystycznym — bo zjawiska te występowały również w innych dziedzinach krytyki, w poezji, w muzykologii, w sztuce filmowej, w plastyce, w historii literatury — podkreśla się, że te idealistyczne, antyrealistyczne nawyki i upodobania kryją treść obcą klasowo, bo burżuazyjną. Społeczno-polityczny charakter wszelkich koncepcji idealistycznych jest zawsze i niewątpliwie burżuazyjny. Nie inaczej ma się rzecz, o ile idzie o sztukę.

Ale burżuazyjny, wsteczny, to dziś, w epoce upadku kapitalizmu a tym bardziej w kraju socjalistycznym, znaczy: antynarodowy, inaczej mówiąc — kosmopolityczny. Piszemy o tych sprawach szerzej na innym miejscu niniejszego numeru. Tu chcemy tylko przypomnieć rzecz już zupełnie oczywistą, bo potwierdzoną doświadczeniem naszych czasów: antynarodową, kwislingowską rolę burżuazji zachodnio-europejskiej wobec amerykańskiego imperializmu i taką samą rolę niedobitków burżuazji w krajach wyzwolonych już spod władzy kapitalu. To, co się popularnie nazywa „Zachodem”, oznacza dziś schyłkowy i kapitulujący przed dorem świat burżuazyjny, w którym nieopieległość narodów, samoistność narodowej kultury podporządkowuje się wsteczemu, degradującemu, zgnubnemu wpływowi amerykańskiej plutokracji i jej rozkładowej ideologii w sztuce, w nauce.

Wyrazem tego procesu jakby odbywa się dziś na burżuazyjnym Zachodzie, jest antynarodowa praktyka i dorabiana do niej coraz bardziej kosmopolityczna ideologia we wszystkich dziedzinach twórczości umysłowej i artystycznej burżuazyjnego schyłku. Praktyczna i teoretyczna negacja pierwiastków narodowych w twórczości ma z jednej strony sens antyludowy, arystokratyczny, elitarny społecznie, z drugiej — wyraża kapitulację zachodnio-europejskich klas posiadających i służącej im burżuazyjnej inteligencji przed „uniwersalistycznym” panamerykanizmem nowojorskiej finansjery.

Dlatego burżuazyjny kosmopolityzm — uśiłujący zresztą, gdzie się da, wykorzystywać wsteczne, burżuazyjne nacjonalizmy — zachowuje swój antynarodowy charakter także w krajach wyzwolonych już spod panowania imperializmu, występując jako tzw. kult Zachodu, lekkoomyślnie traktowany niekiedy jako śmieszny lecz nieszkodliwy snobizm.

Kosmopolityczna „orientacja zachodnia” wyraża się na terenie literatury i sztuki w małpowaniu „zachodniego” estetyzmu realizującego w nowej sytuacji stare dekadentkie hasło „sztuka dla sztuki”, którego reakcyjna, elitarna treść społeczna została już dawno obnażona.

Tocząca się obecnie w ZSRR kampania ideologiczna jeszcze raz podniosła, że krytyka tego typu i forsowana przez nią estetyczna twórczość oparta o abstrakcyjne, „niezależne” od treści kanony formalne — to wyraz nieprzezwyciężonych jeszcze burżuazyjnych upodobań i nawyków, hamujących w rozwoju nowej sztuki socjalistycznej, która w każdym kraju ma przeciw swój oryginalny charakter narodowy, jakżeż z istoty jest ludzka i demokratyczna, wyraża postępowe, rewolucyjne tendencje życia narodowego.

Nowy tom wierszy Konstantego Simonowa

Niedawno ukazał się nowy tom wierszy K. Simonowa pt. „Przyjaciele i wrogowie”. Autor opisuje swoje podróże zagranicę, kontakty z najrozmaitszymi ludźmi, rozmowy z przyjacielami Związku Radzieckiego, z działaczami partyjnymi, politycznymi, z prostymi, szarymi obywatelami, którzy wiedzą kto walczy o pokój. Ostrem biczem satyry smaga wrogów Związku Radzieckiego, którzy nie chcą uznać najprymitywniejszych i najoczywistszych prawd. Książka spotkała się z przychylną oceną krytyków, którzy podkreślili trafny wybór materiału i talent pisarski autora. Zarzucono mu jedynie nierówny często poziom wierszy i niedociągnięcia formalne.

Pamięci I. S. Turgieniewa

Komisja turgieniewowska przy Związku Pisarzy Radzieckich zorganizowała wieczór poświęcony pamięci tego wielkiego klasyka rosyjskiej literatury. I. Nowikow mówił o

prawdzie życiowej zakłętej na stronicach jego powieści, o wiecznie żywych bohaterach, o pięknych opisach przyrody. P. Szczekin-Krotow mówił o „Notatkach myśliwego”, w których podkreślone są piękne cechy rosyjskiego narodu. Profesor Brodzki mówił o stosunku Turgieniewa do literatury zachodnio-europejskiej: rozróżniał on zawsze dwie Europy. Cenil demokratyczną i postępową Francję Moliera, Woltera, co nieraz podkreślał w swych opowiadaniach, wysmiewał natomiast tę drugą Francję — konserwatywną, filisterską żyjącą przestarzałymi pojęciami. Cenil Anglię Swifta, Szekspira, Byrona nie zdradzał natomiast Anglię reakcyjną (wiersz „Krokiety w Windsorze”). Odróżniał Niemcy Beethovena i Mozarta Schillera i Goethego od Niemiec szowinistycznych i junkierskich.

Nowe prace slawistów

Znajdują się już w druku pierwsze dwa tomy „prac” Instytutu Sławistycznego Akademii Nauk ZSRR. Zawierają one artykuły, poświęcone walkom narodowo-wyzwoleńczym na ziemiach słowiańskich, prace z historii języka i literatury, oraz prace poświęcone zagadnieniu stosunków politycznych, społecznych i kulturalnych pomiędzy narodami słowiańskimi. Najobszerniej omawia się sprawę ruchów rewolucyjnych w 1848 r. w Czechach, Polsce, Zakarpackiej Ukrainie i innych krajach słowiańskich. Niedawno Instytut wydał się zestawieniem podstawowych prac o historii Polski, Bułgarii i Czechosłowacji od najdawniejszych czasów po dzień dzisiejszy.

W pracowniach pisarzy radzieckich

Borys Gorbатов, autor książki „Nieujarmieni” pisze obecnie wielką powieść o życiu młodych górników w Donbasie. Pokolenie, o którym pisze, co prawda już samodzielnie w czasie wybuchu II wojny światowej, lecz jeszcze niedojrzałe, niedoświadczona, staje przed okresem ciężkich prób. Pisarz pokazuje ten „surowy czas” i podkreśla piękny stosunek młodzieży do swej radzieckiej ojczyzny.

Wsiwłod Wiśniewski pisze także o młodzieży. Bohaterami jego powieści są Komсомольцы leningradcy podczas wojny i po wojnie w czasie pięciolatki stalinowskiej. Osoby działające są autentyczne. W czasach strasliwego oblężenia Leningradu, w czasach głodu i śmierci, zdobywali się na zorganizowaną akcję obronną i dywersyjną, wykazując najpiękniejsze cechy charakteru: bohaterstwo i ofiarność. Są to ci sami, którzy po wojnie pierwsi stanęli do odbudowania ukochanego miasta.

Piotr Pawlenko pisze powieść o kształtowaniu się nowego człowieka w państwie socjalistycznym.

Iwanow skończył książkę pt.: „Lato 1948”. Jest to cykl szkiców z Azji Środkowej, gdzie autor latem zwiedzał fabryki, kombinaty, kopalnie, szkoły, teatry, muzea i biblioteki. Jasno i barwnie maluje przed czytelnikami obraz starej, zacołanej Azji, która dopiero po rewolucji zaczęła żyć pełnym życiem gospodarczym i kulturalnym. Z kart książki patrzeć na nas nowi, aktywni, pełni twórczego rozmachu, ludzie. Iwanow pisze również książkę o budowie gigantycznej elektrowni „Irtys-gez”.

Fiedor Gładkow, znany nam przed wojną autor „Cementu”, przygotował do druku „Opowieść o moim dzieciństwie”. Jest to I tom autobiograficznej trylogii. Dwa następne tomy zatytułowane są „Szpital” i „Miaśto”.

Mikołaj Wirta kończy powieść pt. „Dzwon wieczorny”. Jest to książka o życiu chłopów od lat dziewięćdziesiątych po dzień dzisiejszy.

Konstanty Paustowski pisze dużą powieść na temat nowego, gigantycznego planu zalesienia kolosalnych obszarów w Związku Radzieckim.

Borys Polewoj pisze dużą powieść pt. „Złoto”. Tematem powieści są epizody z ostatniej wojny.

Wasilij Azajew, autor powieści „Daleko od Moskwy” pracuje nad książką pt. „Wieczne lody”. Mówi w niej o radzieckich uczonych i budowniczych, którzy zmienili oblicze surowej Północy.

z. l.

Maria Zarebńska - Broniewska, Opowiadania oświecimskie. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Książka”, 1948. — Str. 89 i 3ml. i tabl. 1.

Niewielka rozmiarami książeczka nieżyjącej już Marii Zarebńskiej - Broniewskiej wyróżnia się spośród innych utworów literatury obozowej wielką prostotą ujęcia naturalnych bólem tematów, serdecznością uczucia, godnością postawy autorskiej wobec przeżywanego i oglądanych potworności. Nie znajdujemy tu ani cierpliwiejszej pozy, ani chęci jakiegokolwiek „wywyższenia się” ponad tych, którzy nie zasnali oświecimskiego piekła, ani taniego sentymentalizmu, nie lęjącego zgoda z tragizmem obozowych przeżyć.

Bezpretensjonalna, świadomie skromna narracja autorki pulsuje jednak krwią żywego ludzkiego uczucia, które każe raczej samemu odchodzić w cień wobec ogromu nędzy i uciemiężenia drugich. Z tego uczucia rodzi się smutek i zaduma nad okrucieństwem losu człowieka, rodzi się przejmująca tęsknota do najbliższych, oddzielonych podówczas od Autorki kolczastymi drutami, liniami frontów, górami i morzami.

Henryk Sztyrński, przyjaciel Zmarłej i kolega w zawodzie aktorskim poświęcił Jej w słowie wstępnym gorące wspomnienie, podnosząc dobroć, wrażliwość i prostotę w obcowaniu z ludźmi — to wszystko, co jednako Zarebńskiej-Broniewskiej najszerzej sympatię otoczenia.

Te zalety osobiste Autorki odczytamy bez trudu z kart jej smutnych wspomnień oświecimskich. Zagrobny, a przecież żywy, pełen treści i wymowy, głos więźniarki Nr 44739 utrwalił niewątpliwie, miłość bliskich, którzy chowają ją prawdziwy i pamięć o Zmarłej, tym zaś którzy Jej nie znali pozwolił odcenić dotkliwosc straty, przedczymnym zgonem wywołanej... Ten zgon był pośrednim skutkiem oświecimskiej kaźni, co nadaje omawianym tu wspomnieniom akcent szczególnie głęboki i dramatyczny.

Krystyna Justa. Z bagna i kamieni. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Książka”, 1948. Str. 198 i 2 ml.

Autorka tych wspomnień oświecimskich, kryjąca się pod pseudonimem Krystyny Justy, była bojowniczką Polski podziemnej i znalazła się w Birkenau nie przypadkowo. Jej pobyt w obozie trwał dostatecznie długo, by mogła wynieść stamtąd wielki zasób doświadczeń i obserwacji, mogących służyć do pogłębienia wiedzy o człowieku, i o tym w mundurze katedry i o tym w pasiaku. Autorka nie jest zawodową literatką, toteż nie wysila się na pomysły i efekty, które by dały jej szczególne miejsce wśród autorów książek obozowych. Ma jednak niewątpliwie dar obserwacji, inteligencję bystrą i wrażliwość moralną, dzięki czemu jej relacje oświecimskie odznaczają się nieprzeciętną plastyką i prawdziwością wyrazu.

W opisywanych przez Krystynę Justę sprawach wstrząsających nie ma prawie zupełnie uczuciowego czy myślowego komentarza, jest natomiast realizm ostry i bezwzględny, nie szczędzący czytelnikowi żadnej okropności i żadnej ohydy. Autorka rysuje wyrazistym konturem sylwetki kobiet-więźniarek, zarówno zwykłych, „szeregowych” mieszkanek obozu, jak i tych, które dzięki specjalnym kwalifikacjom, sprytowi lub pomyślnemu zbiegowi okoliczności osiągnęły ten czy inny

szczebel obozowych „funkcyj”. Przed oczyma czytelnika przewija się tu ogromna rozmałość typów, charakterów i temperamentów ludzkich, wcielonych w postacie kobiet różnych narodowości. Skala cech i właściwości indywidualnych uderza swoją rozpiętością: znajdujemy tu wszystko — od najwzniojszego bohaterstwa, szlachetności, poświęcenia, aż do załamania duchowego, podłości, okrucieństwa i bestialstwa.

Mimo najgwałtowniejszych, najbardziej druzgocących doznań, Krystyna Justa nie traci nigdy wiary w człowieka, wsłuchuje się w co raz mniej odległy łopot „skrzydeł wolności” i — zdawałoby się, wbrew rozsądkowi i nadziei widzi już światło wyzwolenia. Nie będzie się spierał, czy wśród wielu już u nas napisanych książek o Oświecimiu wspomnienia Justy są — pod kątem rygorów ściśle artystycznych — najlepsze. Wydaje mi się jednak, że ta właśnie pozycja — „Z bagna i kamieni” — dzięki kondensacji treści i niezwykłej sugestyjności obrazów — może być zaliczona do najbardziej wstrząsających i zarazem — prawdziwych.

Pamiętniki Instytutu Śląskiego. Seria II 14 — Stanisław Śreniowski, Historia ustroju Śląska. Katowice, Instytut Śląski, 1948, str. 243 i 1 NL.

Cenna i bardzo potrzebna w aspekcie zmian terytorialnych Polski, praca prof. Śreniowskiego jest pierwszą źródłową monografią ustroju Śląska w długim i historycznie zmienianym okresie czterech stuleci. Zmierzysty układ chronologiczny, zastosowany przez autora, wyodrębnia w dziejach Śląska sześć okresów ustrojowych: od okresu słowiańskiego, obejmującego czasy VI—X wieku, aż do okresu pruskiego w latach 1740—1918. Historia ustroju Śląska po pierwszej wojnie światowej, zarówno jak najnowsza nie jest w monografii uwzględniona; należy się jednak spodziewać, że autor wystąpi w przyszłości z taką pracą uzupełniającą, która doprowadzi badania nad ustrojem Śląska aż do r. 1945, gdy wszystkie ziemie śląskie złączyły się wreszcie nieodwołalnie z polską Macierzą.

Niepowszednią zasługą sumiennego badacza ustroju Śląska jest to, że polityczno-ustrojowe przeobrażenia tego obszaru potraktował na szerokim i dokładnie zarysowanym tle społeczno-gospodarczym stosunków danego okresu, dzięki czemu ujęcie tematu nabrało syntetycznego, a nie cząstkowego tylko charakteru. Znajdujemy więc w książce nie tylko fakty, zdarzenia i daty, lecz zarazem głębsze uzależnienia ustrojowych przemian, związanych z natury rzeczy najściślej z istotą warunków gospodarczo-socjalnych ludności Śląska. Pełne zrozumienie tych związków i uzależnień nie zawsze — jak wiadomo — da się odnaleźć w pracach naszych historyków i monografistów, toteż w tym zakresie prof. Śreniowski jest raczej godnym należącego respektu pionierem.

Konieczność dokładnego poznania przeszłości Śląska i w ogóle Ziemi Odzyskanych, przeszłości ujętej w kategorii wielostronnych badań, narzuca się w dobie dzisiejszej sama przez się, wiemy bowiem doskonale, jaką rolę w systemie państwowym Polski grają te ziemie pod względem demograficznym, gospodarczym i obronnym. Praca prof. Śreniowskiego należy bezspornie do rzędu tych pozycji literatury naukowej, które naszą wiedzę o Ziemiach Zachodnich w wydatny sposób pogłębiają i poszerzają.

b. d.

KORESPONDENCJA

„WEŹSZY PUNKT WIDZENIA”

Do Redakcji „Kuznicy”

W związku z recenzją pióra b.d. z mojej powieści pt. „W pogoni” zamieszczoną w „Kuznicy” z dnia 13. 2. r.b. chciałbym zaznaczyć co następuje:

Wolno krytykowi, kierując się własną busołą, widzieć w utworze niewiele ponad rozkładowanie pewnych kompleksów osobistych i w ogóle odnieść się do tekstu tak, jak chce (nie przeinaczając jednakże treści). To prawo krytyka.

Ale wolno i mnie stwierdzić, że z łatwością mógłbym przytoczyć inne opinie, dostrzegające w książce poza „młodopolszczyzną” itd. zagadnienia dnia dzisiejszego czy minionego. To prawo autora.

Ale wcale nie zamierzam tego robić, o nie się spierać, niczego bronić. Odwrotnie. Usiłuję nawet zgodzić się z końcowym wywodem krytyki, który brzmi: „Z szerszego jednak punktu widzenia potrzeba wydania tej książki nie była — jak sądzę — dość uzasadniona”. Być może.

Z „weźszego” jednak punktu widzenia potrzeba wydania — jak sądzę — była dość uzasadniona. Napewno.

Na nową powieść (z szerszego punktu widzenia) trzeba niestety trochę zczekać.

(—) Anatol Mikułko

Davos, 19. 2. 49.

Uwaga recenzenta: W recenzji mojej z powieści Anatola Mikułki znalazło się, niestety, sporo przykrych błędów drukarskich. One to, niewątpliwie, stały się źródłem zawartej w liście autora wzmianki, sugerującej mi nieślusnie „przeinaczenie treści”.

bd.

NIE MARKS LECZ ENGELS

Szanowny Panie Redaktorze. Nie chcąc, aby mnie w tym wyręczyła „Camera Obscura” któregoś z bratnich czasopism, proszę uprzejmie o podanie do wiadomości czytelników, iż zamieszczona w ostatnim 11 (184) n-rze „Kuznicy” na str. 5 fotografia z podpisem „Marks w r. 1848” nie przedstawia Marksa, lecz Engelsa, aczkolwiek podobizna Marksa była tą, która powinna być znaleźć się na tym miejscu. Przeproszając czytelników za powyższą pomyłkę łączę wyrazy poważania

Kajetan Sosnowski
redaktor techniczny „Kuznicy”

<p>KAZIMIERZ BRANDYS</p> <p>MIEDZY WOJNAMI</p> <p>I</p> <p>SAMSON</p> <p>„CZYTELNIK”</p> <p>str. 227 zł 300</p>	<p>KAZIMIERZ BRANDYS</p> <p>MIEDZY WOJNAMI</p> <p>II</p> <p>ANTYGONA</p> <p>„CZYTELNIK”</p> <p>str. 247 zł 350</p>
---	--

Noty

Pasterz i wilki

Wiceburmistrz zachodniego Berlina, Friedensburg został zaproszony do Watykanu na uroczystości związane z jubileuszem 50-letniej działalności kapłańskiej Piusa XII. Jak wiadomo Friedensburg został jako człowiek podlegający wojenny postawiony w stan oskarżenia publicznego.



Widzimy, że pasterz nie zmienił się i że w dalszym ciągu chętniej otacza się wilkami niż barankami. Ten papież, przyjaciel faszyzmu niemieckiego i hiszpańskiego, przypomina pod pewnymi względami znanego dobrze Polsce, przyjaciela i protektora tyrana: Grzegorza XVI pod innymi znanego również Polsce, paktującego z wilkami Piusa IX.

Ponieważ historia *Magistra vitae*, nie od rzeczy będzie przypomnieć mniej znany szerokim rzeszom czytelników wiersz Juliusza Słowackiego:

Niedawno jeszcze — kiedym spoczywał
uspiony,
A sen mój się zarzęsnął strzałem, pełnym
dymu,
I w dymie stanął anioł, jak ogień czerwony,
I szepnął mi do ucha: „Ja mord, lece
z Rzymu...“
Jam uciekał i tęczę tak za sobą snował,
Jak Irys — a po tęczęch gnał mię ów
przeklęty.
Tak, żem spytał go musiał: „A któż tam
mordował?“
A on mi znowu szepnął w ucho: — „Ojciec
świety“.
I znowu uciekałem — i kwiatów kielichy
I różę z ducha mego cisakałem za siebie,
Brynąc się — a on za mną, jak kurz i wiatr
cichy,
Gnał i szeptał: „Spełnione tu... osadza
w niebie“.
r. k. m.

Atleta przeciw Einsteinowi

Nowojorskiego dziennikarza Dona Iddona odwiedził atleta George Hackenschmidt, były mistrz świata w powalaniu bliźniaków na topatki. Chciał udzielić wywiadu, Czy w sprawie swych dalszych projektów zawodowych? Bynajmniej. Chodziło o Alberta Einsteina.



— Chcę — oświadczył atleta — rzucić wyzwanie profesorowi Einsteinowi. Mówiono mi, że to dzięki jego badaniom zdobyliśmy monopol w zakresie energii atomowej. Jeżeli tak jest rzeczywiście, to dlaczego Einstein upiera się przy tym, aby konflikty światowe były rozwiązywane na drodze pokojowej? Jest rzeczą niedopuszczalną, aby uczonej, specjalista w dziedzinie tak niebezpiecznej wypowiedział opinie, które pozostają w jaskrawej sprzeczności z naszymi interesami na całym świecie. Mimo że tacy ludzie, jak on, zasługują raczej na dobry „chwyt“ zapasniczy, to jednak chciałbym wpiąć przekozać go w rozprawie publicznej, że pacyfizm wcale nie popłaca. Moja głowa jest również mocna jak moje mięśnie i zobaczymy, czy profesor potrafi wydobyc się z „kleszczy“ mego rozumowania.

Mieszany literackie

Tak bardzo pomieszały się kryteria literackie, że nawet poważne pisma i tygodniki nasze umieszczają utwory, zwłaszcza poetyckie, niegodne druku, niekiedy śmieszne w nieporadności, tak słabe, że aż zenującej czytelnika o najlepszej woli i o niebylejakim zdrowiu...



Zapewne tak było zawsze. Wiadomo: dobrzy pisarze nie rodzą się na kamieniu. Tak jest jednak w tym zalewie złej prozy i strasznych wierszy, przetaczających się brudną falą przez łamy czasopism jeszcze coś więcej niż mała czujność krytyczna kierowników literackich, jest błędne pojmowanie charakteru i zadań poezji politycznej. Przeważnie dzieje się tak, że gdy autor wpakuje do wiersza sporo aktualnych terminów politycznych, „pan redaktor dużego dziennika“ nie bacząc na sens i wymowę całości, oddaje do druku tę bzdurę, która właśnie z politycznych względów jest szkodliwa, mętna ideologicznie, artystycznie zła, a więc w całości fałszywa.

Bardzo pożyteczny, bardzo dobrze redagowany „Dziennik Polski“ — na przykład —

drukuję przekład wiersza Halasa w takiej okropnej wersji polskiej:
Widziałem pracę roztańczoną
I rozpaloną do białości...
Godzin nad normę czola bycze
Toczyły robotnicze jutro.
Nie wiem jak kto, ale ja gdy takie wiersze czytam, dostaje zaraz mdłości. I oto wpada mi w ręce numer doskonale skądinąd redagowanej „Wsi“. Jest tam wiersz pt. „Tumacz“... w którym autor tłumaczy, istotę imperializmu. Otóż ten imperializm jest uosobiony w byczym Amerykaninie, który u taksówkarza paryskiego kupuje żonę, który znów ma być przedstawicielem proletariatu, okazuje się jednak być drobniomieszczaninem:

Pomyśl, pomyśl — zapomniałem,
drobniomieszczanin,
— ale teraz pierwszym strzałem
nie sobie, ale jemu lew rozwałę,
Jemu — imperializmowi
za nią,
bo skończyłem z błędami
i prywata.

Wtórąje dzielnemu trubadurowi inny słowik — w „Twórczości“. Wszyscy znamy świetne zalety tego miesięcznika, który drukuje niekiedy znakomite utwory poetyckie jak na przykład poemat Nerudy „Niech się zbudzi drwal“; albo piękne wiersze Różewicza. Tym dziwniejsze, że znalazła się w tak poważnym miesięczniku taka mieszanina:

Mam 18 lat.
Ty jesteś pierwszą, którą kocham,
Ty spotkana na koncercie — wzruszona
Mussorgskim.
Przez ciebie dostrzegłem szare twarze
robotników

I usłyszałem uroczystą ciszę
wyścigu pracy.
Ty, której nie obcy jest pilnik,
ani nie obce dźwięki Bierdajewa,
ani nie obca naiwność i głęboka
„Stworzenia świata“ Haydna...
Cóż poradzić na taką poezję, jak opędzić się od Bierdajewa połączonego z wyścigiem pracy socjalistycznej? Powiedzieć, powiedzić mi...

Chopin in flagranti

Przyznać trzeba, że poziom graficzny naszych wydawnictw książkowych jest przeważnie wysoki. Szlachetne w ornamentyce i dobrze barwy okładki Sp. Wyd. „Czytelnik“, estetyczna szata zewnętrzna wydawnictw „Książki i Wiedza“, spokojny i kulturalny wygląd większości skromnie nawet wydawanych książek w innych firmach — świadczą o tym, że sprawa dostawała się we właściwe ręce, że pięćdziesiąt lat temu ludzie świadomi roli, jaką gra optyczny wygląd książki w wychowaniu estetycznym czytelników.

Alficy żeby już nie było za dobrze na tym najlepszym ze światów poznańskie wydawnictwo „Merkuriusz“ obdarzyło nas w dniach ostatnich książką ilustrowaną przez niejakiego Floriana Klemieńskiego, zawierającą poemat Eugeniusza Żytomirskiego pt. „Chopin“. Ukazanie się tego osobliwego cudactwa (mam na myśli szatę zewnętrzną książki), można by przemilczeć, gdyby nie dwa fakty: pierwszy,



ż książeczka zawiera poemat o Chopinie i z uwagi na obchodzony powszechnie Rok Chopinowski będzie się prawdopodobnie stosunkowo szeroko rozchodzić, drugi, iż ozdobienie pozytywnej skądinąd książki popularizującej kult Chopina ilustracjami, stanowiącymi najohydniejsze kicz, nie tylko nie spotkało się z dezaprobatą jej autora, lecz, przeciwnie, dało mu okazję do zamieszczenia w przedmowie do własnego poematu żenującej i naiwnej pochwały tych rysunków („... Florian Klemieński, którego rysunki nie tylko zdobią, lecz poszerzają i uzupełniają tekst...“).

E. Żytomirski, który jest także dziennikarzem, wydał niedawno książkę o Ameryce pt. „Ameryka in flagranti“, gdzie słusznie pletnował in. wulgarny amerykański brak smaku. Jaka szkoda, że z tym samym krytycyzmem nie odniósł się do szaty graficznej wierszy Chopina i nie oszczędził pamięci wielkiego artysty dowodów gorszącego braku kultury estetycznej, bez którego nie ma i nie może być niestety prawdziwego zrozumienia żadnej sztuki.

Przekroczone proporcje

Wydał mi się, że ostatnio przekroczyliśmy proporcję w prasie literackiej.
Wydał mi się, że obrano (a może nawet obraliśmy) mylną i zawodną metodę. Bo pro-

szę — przez pięćdziesiąt jeden tygodni nie piszemy np. o historii poezji czeskiej, a w pięćdziesiątym drugim tygodniu pismo literackie „Warszawa“ drukuje na pierwszej kolumnie olbrzymi poemat Karola Tomana, poety, który na pewno ma wielkie znaczenie dla rozwoju narodowej poezji czeskiej, ale nie interesuje nas dziś tak bardzo, jak to sobie wyobraża redakcja „Warszawy“ i tłumacz tego poematu.

Czesi, Słowacy, Bułgarzy, Węgrzy tłumaczą polską literaturę na swoje języki, ale czynią to rozsądnie, (zachowując właściwe proporcje). Tłumaczą naszych najświetniejszych poetów przeszłości. Jest słuszne, by tłumaczono Mickiewicza, Słowackiego lub Norwida, ale nie widzę powodu, by drukowano przekłady wierszy Zaleskiego, Lenartowicza, Ujejskiego, Garczyńskiego itp. I to nie dlatego, bym uważał, że to są źli poeci, przeciwnie — cenię ich bardzo i szanuję, a nawet wole czytać gawędy Wincentego Pola, niż gawędy K. I. Galczyńskiego. Ale ja rozumiem poezję Pola czy Lenartowicza (świątecznego poety) w ogólnym rozwoju mojej literatury narodowej, którego Czech, Węgier, Słowak albo Bułgar nie zna.

W ostatnim tygodniu wszystkie polskie pisma literackie wydały specjalne numery poświęcone Czechosłowacji. Niestety — z wyjątkiem „Kuźnicy“ numery te zawierają mało artykułów informacyjnych i są przepełnione przekładami utworów literackich, które — powiedzmy to szczerze — zostały dobrane przypadkowo, według osobistych upodobań przekładowców i być może nie zawsze najlepiej reprezentują literaturę Czech i Słowacji, choć ich autorzy mogą być na terenie swoich krajów bardzo cenieni i czytani. Ale — jak mówię — my czytamy ich utwory, nie znając procesów rozwojowych ich literatury, podobnie jak oni nie znają naszych. Dlatego proponowałbym redakcjom pism literackich (a w tej dziedzinie i mojej własnej redakcji), by zrezygnowały raczej z numerów specjalnych, by podawały informacje o życiu kulturalnym w bliższych nam krajach, by systematycznie zapoznawaty nas z historią rozwoju sztuki i kultury w tych krajach — zwłaszcza — nie polegaj na gustach i osobistych upodobaniach przekładowców, by — jeśli już zamierzają wydać „specjalny numer“ — nie czyniły tego wszystkie naraz.

Zasługi wydawców

Niedawno w pismach codziennych ukazał się komunikat Spółdzielni Wydawniczej „Książki i Wiedza“, zawierający wiadomości, które uczeszyły zapewne fioletko autora niemieckich notatek bibliograficznych, ale i szerokie rzesze czytelników. Oto co przeczytałem w owym komunikacie: w najbliższym okresie „Książki i Wiedza“ wyda kolejne tomy zbiorowych wydań polskich pisarzy XIX wieku, a mianowicie Prusa, Orzeszkowej, Kopnickiej, Witkiewicza, Dygasińskiego. Poza tem przewidziane są również dzieła klasycznych pisarzy obcych — francuskich, rosyjskich, niemieckich. Z prawdziwą radością przeczytałem, że między innymi „Książki i Wiedza“ zamierza wydać dzieła Tomasza Manna. Oby jaknajprędzej wznowiono „Budendbrooków“, „Czarodziejską Górę“, piękne nowele, a także wydano „Doktora Fausta“.

W dziedzinie konkretnych faktów wydawniczych mam do zanotowania w bieżącym tygodniu następujące wydania: z klasycznej literatury polskiej ukazał się nakładem „Książki i Wiedza“ obszerny tom, zawierający „Wybór nowel“ Elizy Orzeszkowej. Nakładem tej samej spółdzielni ukazał się tom XXV „Pism zebranych“ Orzeszkowej, obejmujący dwa utwory: „Jędrzej“ i „Pieśń przetrwana“. Nakładem Gebethnera i Wolffa jako IX, X, XI i XII tom „Dzieł“ Władysława Reymonta ukazał się „Chłopi“.

Nakładem Wielkopolskiej Księgarni Wydawniczej (PIW), która wydała już kilka utworów Wacława Sieroszewskiego ukazało się wznowienie powieści tego świetnego stylisty: „Ocean“.

Wreszcie „Czytelnik“, który wziął pod opiekę dwóch klasyków — Żeromskiego i Jeża — wydał z koleją T. T. Jeża „Miłość w opałach“.

Zakład Narodowy im. Ossolińskich opublikował poemat Bogusza Z. Steczyńskiego (połowa wieku XIX) pt. „Ślask“. Jest to raczej ciekawostka historyczna niż dzieło o wartości literackiej. Jednocześnie chciałbym zauważyć, że okładka należy do najbrzydszych, jakie udało mi się widzieć kiedykolwiek w Rzeczypospolitej. Dla miłośników książek interesująca pozycja wydana przez tą samą instytucję jest praca Mieczysława Opalka: „Drzeworyt w czasopiśmie polskich XIX stulecia“.

Z literatury obcej należy odnotować następujące pozycje: nakładem „Książki i Wiedza“ Gorkiego „Artamonow i synowie“, nakładem Księgarni Polskiej Wegnera „Dusza zaczerpnięta“ Romain Rollanda.

KSIĄŻKI NADEŚLANE

- Henryk Sienkiewicz: Nowela tatarska. Wyd. VIII. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 64.
- Bolesław Prus: Cienie. Z legend dawnego Egiptu. W górach. Wyd. XV. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1946. str. 32.
- Bolesław Prus: Placówka. Wyd. VIII. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 332.
- Bolesław Prus: Powracająca fala. Wyd. IV. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 116.
- Bolesław Prus: Na wakacjach. Katarzynka. Wyd. XIX. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 25.
- Bolesław Prus: Anielka. Wyd. VII. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 261.
- Stefan Żeromski: Ślaska. Na pokładzie. Wyd. XIV. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 40.
- Eliza Orzeszkowa: Dobra pani. Wyd. VII. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 56.
- Eliza Orzeszkowa: Gloria victis (Rok 1863). Wyd. VI. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 47.
- Eliza Orzeszkowa: Bracia. Wyd. II. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 104.
- Eliza Orzeszkowa: Panna Antonina. Wyd. VI. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 48.
- Julian Ursyn Niemcewicz: Powrót posła. Komedia w 3 aktach. Wyd. II. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 80.
- Piotr Chocyński: Wigilia wolewojody. O pięciu panach Sułczyckich. Wyd. VI. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 48.
- Stanisław Wyspiański: Warszawańska. Powieść z roku 1831. Wyd. II. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 32.
- Władysław Reymont: Tomek Baran. Wyd. IV. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 64.
- Aleksander Fredro: Zemsta. Komedia w 4 aktach wierszem. Wyd. VI. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 112.
- Adam Mickiewicz: Wybór drobnych utworów. Wyd. II zmienione. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 96.
- Gustaw Morcinek: Dufalskie serce. Wyd. III. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 94.
- Wanda Wasilewska: Wierzy i bruk. Wyd. III. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 64.
- Helena Boguszevska: Czernone wese. Wyd. XII. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 64.
- Ewa Szelburg Zarembina: Dom wielki jak świat. Wyd. XIV. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 80.
- Jan Wiktor: W górskim słońcu. Rysunki Danuty Skawińskiej. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 70.
- Janusz Melbner: Na błękitnych górskich. Wyd. II. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 96.
- Helena Boguszevska: Świat po niewiedomości. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1948. str. 121.
- Wybór pisarzy indyjskich. Oprac. Stanisław Piłgosiński. Część II. — Poezja i gawędziarstwo. Nakł. Wydawn. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Wrocław 1948. str. 320.
- Franciszek Dionizy Głogowski: Wybór poezji. Oprac. Wacław Borowy. Nakł. Wydawn. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Wrocław 1948. str. 188.
- Stefan Inglot: Historia społeczna i gospodarcza średniowiecza. Wyd. II rozszerzone. Nakł. Wydawn. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Wrocław 1948. str. 384.
- St. Jodłowski i W. Taszycki: Słownik ortograficzny z zasadami pisowni. Wyd. III. Nakł. Wydawn. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Wrocław 1948. str. 191. z 160.—
- Jerzy Kosowski: Zielona kadra. Nowela. Wyd. III. Nakł. wydawn.: „Książki i Wiedza“, Wrocław — Warszawa 1948. str. 228.
- J. H. Rosny: Wład o ogniu. Powieść z czasów pierwotnych. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Chłopski Świat“, Warszawa 1948. str. 225.
- Sandownictwo. Oprac. Z. Marszałkiewicza na podstawie książki J. Boehnera. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Chłopski Świat“, Warszawa 1948. str. 132.
- Kazimierz Roskiewicz (Rojan): Hula! Powieść dla młodzieży. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Chłopski Świat“, Warszawa 1948. str. 240.
- Jan Rudy: Wino, młód pitny, ocet owocowy w każdym domu z własnych surowców. Wyd. II. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Chłopski Świat“, Warszawa 1948. str. 34.
- J. H. Rosny: Kot olbrzymi (Tygrys Kzamoń). Powieść z czasów pierwotnych. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Chłopski Świat“, Warszawa 1948. str. 181.
- Mikolaj Jerzy Górszki (Bolesław): Szkieł emigracyjne. Rumunia, Iran, Palestyna, Egipt. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Chłopski Świat“, Warszawa 1948. str. 183.
- Deotyma (Jadwiga Luszczyńska): Panienka z okienka. Starodawny romansek. Wyd. nowe, ilustrowane. Wstęp i komentarz oprac. Jan Dąbrowski. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Chłopski Świat“, Warszawa 1948. str. 304.
- Teodor Parnicki: Srebrne orły. Powieść z przełomu wieków X i XI. Wyd. II. Nakł. Wydawn. „Książki i Wiedza“, Wrocław — Warszawa 1949. str. 547.
- Frank Tashlin: Historia o pewnym niedźwiedziu. Tłumaczenie z angielskiego. Nakł. Wydawnictwa Zachodniego i Morskiego. Poznań 1948. str. 58. z 1.100.—
- Helena Boguszevska: Żelazna kurtyna. Powieść radiowa. Nakł. Wielkopolskiej Księgarni Wydawniczej. 1949. str. 287.
- Pearl S. Buck: Spowiedź Chinki. Przekład Wandy Kragen. Wyd. II. Nakł. Wielkopolskiej Księgarni Wydawniczej. 1949. tom I — str. 227, tom II — str. 225.
- Wacław Sieroszewski: Uleczka. Powieść. Wydanie nowe. Nakł. Wielkopolskiej Księgarni Wydawniczej. 1949. str. 343.
- Aleksander Semkowicz: Introligatorstwo. Nakł. wydawn. „Wiedza — Zawód — Kultura“, T. Zapór i S-ka, Kraków 1948. str. 191.

TREŚĆ Nr 11:

Paweł Hoffman — Wola zorganizowana;
Stefan Żółkiewski — Wizyta w Pradze;
Aleksander Jackiewicz — Powieść o komunie paryskiej; Sibilla Alarerno — Trzy wspomnienia z Polski; Kandyd — Podstuchana rozmowa; Leon Gomolicki — Aleksander Gribojedow jako działacz polityczny; Jakub Litwin — Rewolucyjna nauka przeciw reakcyjnej utopii; Mao-Tse-Tung — Śnieg; Jan Kott — Pamflet na okres pierwotnej akumulacji; Jerzy Wałęczyński — Wiersze; Petras Cvirka — Słowik; A. L. Gniadowska — Litewska literatura walki; Janina Pręgorówna — Siedemnaście opowiadań radiowych; Edward Csa-to — W stronę Szekspira; Mariusz Margal — Nowe filmy; Przegląd prasy; Na półkach księgarskich; Noty.

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 204-73	
CENA OGŁOSZEN: Za 1 mmo na 1 spalte 50 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 1 Spółdz. Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik“ — Łódź. Zwińki 1 D—030185	