BIBLIOTEKA Wyższej Szkoły Pedagogicznej w GDAŃSKU

NUMER POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM KULTURY FRANCUSKIEJ

PROLETARIUSZE WSZYSTKICH KRAJÓW ŁĄCZCIE SIĘ!

NOWA KULTURA

TYGODNIK ZWIĄZKU LITERATÓW POLSKICH

Cena 1.20 zł — 8 stron | Warszawa, 29 sierpnia 1954 r. | Nr 35 (231) Rok V

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

* * *

Dzieje przyjaźni dwóch naszych narodów — Francuzów i Polaków — splatają się w dziwaczne pasmo, którego niejeden wątek jeszcze nie jest dostatecznie oświetlony ani dostatecznie zbadany. Zbyt często dla określania tego stosunku, zarówno z jednej jak i z drugiej strony, uciekamy się do zużytych i nic już nie znaczących frazesów. A przecież historia w swoim rozwoju odmienia te stosunki i w coraz innym naświetleniu nabierają one cech ucowych — nie zmieniając zasadniczej istoty. Istotą tą jest nie tylko wiekowa sympatia wzajemna, wzajemne na siebie oddziaływanie, ale także cała baza interesów materialnych, społecznych i politycznych, które stanowią solidne podtrzymanie stosunków kulturalnych. Dziś takim nowym łącznikiem politycznym jest niechęć do odradzającego się hitleryzmu i lęk przed militaryzmem niemieckim — a zarazem chęć współżycia pokojowego z narodem niemieckim, wiara w możliwość pokojowego rozwiązania zagadnienia niemieckiego i chęć pracy nad stworzeniem takich warunków w Europie, które zabezpieczyłyby trwanie i istnienie wielkiej kultury europejskiej. Przecież narody nasze były i są odpowiedzialnymi współtwórcami tej kultury.

Wiemy doskonale o tym, co zawdzięcza nasza sztuka i literatura, nasza myśl polityczna i społeczna narodowi francuskiemu. Nasza wielka epoka Oświecenia, której znaczenie i wagę dzisiaj dopiero nauczyliśmy się doceniać, mogła zabłysnąć w sposób tak swoisty, mogła się napełnić tak żywym pokarmem dla przyszłych pokoleń, tylko dzięki zapładniającej myśli filozofów francuskich, tylko dzięki Encyklopedii naprzód, a potem dzięki rewolucji.

Odtąd przez całe dziesiątki lat myśl francuska i francuska sztuka stała się czynnym pierwiastkiem naszego życia duchowego. Wszystkie prądy rewolucyjne, myśli wolnościowe i zdarzenia, walki polityczne francuskie odnajdywały u nas swoje echo, stawały się elementem naszego własnego życia i naszej własnej walki.

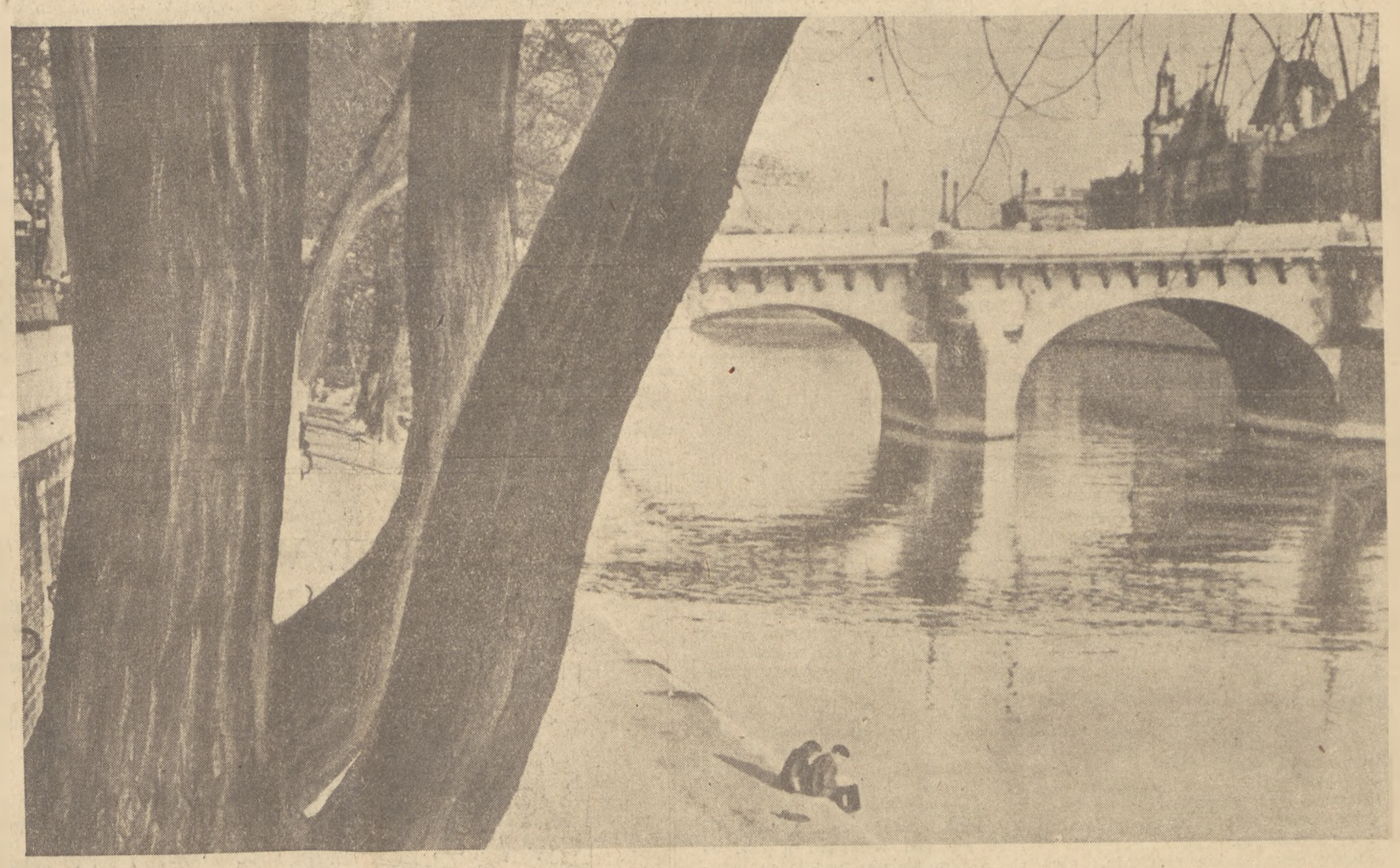
Ale przyjaźń między narodami jak i przyjaźń pomiędzy oddzielnymi indywidualnościami ludzkimi zasługuje na tę zaszczytną nazwę, jedynie wtedy, kiedy wynika ze wzajemnego szacunku — i powiedziawszy językiem prostszym — ze wzajemnej wymiany usług Usługi te niekoniecznie muszą mieć charakter materialny. Związek pomiędzy narodem francuskim a polskim przypieczętowany nieraz był najtrwalszą pieczęcią ludzkich spraw: krwią. Spotkania najtrwalsze naszych narodów są zawsze na drogach walki. Krew Jarosława Dąbrowskiego i jego polskich towarzyszy, krew Polaków walczących we francuskim ruchu oporu — jest jak gdyby leit motywem tej przyjaźni wołającym ku sobie poprzez dziesiątki lat.

Niestety nie posiadamy obszerniejszych studiów o dziejach tej przyjaźni, raz po raz — jak to i u ludzi bywa — popadającej w oschłość, raz po raz przebywającej trudne gardziele, raz po raz wybuchającej entuzjazmem, wreszcie działającej stale, trwale, w podziemnym niejako nurcie naszej wspólnej historii, historii kontynentu europejskiego, zdobywającego coraz większą świadomość swojej wartości i swojej przyszłości.

W dziejach tych myśl polska i polska ofiarność niepoślednią odgrywała rolę. Ani francuscy, ani nasi pisarze i historycy nie zbadali jej działania. A przecież musiało ono mieć swoje znaczenia i swoje liczne daleko sięgające rozgałęzienia. Istnienie naszej wielkiej emigracji na terenie Francji nie przeszło bez śladu w jej dziejach. Sama gigantyczna postać Mickiewicza i jego działalność wśród przyjaciół Francuzów miała ogromne znaczenie. Z ostatniej książki Maurois o George Sand dowiadujemy się, że wielka pisarka francuska na wiele lat przed poznaniem Chopina entuzjazmowała się Mickiewiczem i czytała jego „Dziady" bynajmniej nie pod wpływem zainteresowania się polskim muzykiem. Zainteresowania te i wpływy musiały mieć jednak jakieś podziemne i do dziś dnia niewyjaśnione prądy. Inaczej jakże możemy objaśnić sobie to, że tajemniczy Lautréamont, o którego życiu nic jeszcze do dziś dnia nie wiemy, a który swą indywidualnością tak bardzo zaważył na całej współczesnej literaturze francuskiej, traktuje mickiewiczowskiego Konrada jako bliską sobie postać i uważa za jeden z zasadniczych elementów europejskiej, „faustycznej" kultury.

Wielu wielkich tego świata, artystów, pisarzy, uczonych, myślicieli stało się łącznikami pomiędzy naszymi dwoma narodami. Rozmaite były tych łączników aspekty. Nie raz i nie dwa wymieniamy Cho-

(Dokończenie na str. 7)



LOUIS ARAGON

O partyjności sztuki

Pisarze, poeci, artyści i publicyści francuscy, współpracownicy numeru specjalnego „Nowej Kultury", poświęconego kulturze ich kraju, przesyłają czytelnikom polskim i całej Polsce braterskie życzenia pomyślności i pokoju, w tym dziesiątym roku naszego wspólnego wyzwolenia.

W dziedzinie sztuki partyjnej przyznać należy, że w okresie pomiędzy Zjazdem w Gennevilliers a obecnym, wniesiono wiele zamętu w pojęcia bardzo przecież jasne i proste, wielokrotnie formułowane przez najwyższe autorytety w sprawach marksizmu, od jego twórców począwszy poprzez Lenina i Stalina aż do Maurice Thoreza. Do powstania tego zamętu przyczyniło się nieszczęście, jakie spotkało naszą Partię i odsunięto chwilowo od kierowania jej sprawami sekretarza generalnego, którego czujności ideologicznej bardzo nam w tym okresie brakowało.

Proletkultyzm w sojuszu z oportunizmem i awanturnictwem sprawił u nas wiele szkód w dziedzinie twórczości artystycznej. Doktryna o rzekomej żywiołowości mas, demagogiczne wychwalanie poczucia klasowego, które wyolbrzymiono do miary niekontrolowanego, prawie zwierzęcego, instynktu, czegoś w rodzaju robotniczego „węchu", sztucznie krzewiony kult krytyki masowej, czy też podającej się za masową, demagogiczne porównywanie rzeczy nieporównywalnych, jak na przykład pracy powieściopisarza i pracy sekretarza sekcji, autorytatywne oświadczenia podyktowane osobistymi względami, paraliżujące przez nadużywanie autorytetu sekretarza Partii możliwość krytyki spornych pociągnięć, wszystko to przeczyło naukowym założeniom marksizmu - leninizmu, podważało kierowniczą rolę Partii wśród mas, którym tylko po to przyznawano nieomylność, aby tym łatwiej było nimi osobiście odgórnie komenderować, nie zważając na żadne zasady demokracji. Nie chcę tu rozpatrywać szczegółowo wszystkich tych nieszczęsnych poczynań, o których trzeba będzie przecież kiedyś opowiedzieć, dla dobra samej Partii. Przemawiając w Komitecie Centralnym, André Stil mówił o tym, jak to Lecoeur usiłował zepchnąć go na pozycje proletkultyzmu, jak próbował demoralizować go jako pisarza, twierdząc na przykład, że nasz towarzysz w książce „Paryż z nami" niesłusznie przedstawił wahania dokerów przed strajkiem, bo proletariat — jak twierdził Lecoeur — nigdy się nie waha, a to wszystko to są „wasze inteligenckie wymysły"... Jest w tym ślad owej teorii bezkonfliktowości, którą nasi przyjaciele radzieccy potępili w dramaturgii jako fatalną w skutkach artystycznych, a która w tym wypadku ilustruje bardzo dobitnie ową dziwaczną koncepcję proletariatu, usprawiedliwiającą z góry narzucanie mu w najbardziej nieodpowiednim momencie najbardziej nieodpowiedniego hasła — bo przecież proletariat i tak się nie zawaha, nie może się zawahać.

ZASADY SZTUKI PARTYJNEJ

Gdy mamy do czynienia z twórcami, z ludźmi tworzącymi dzieła sztuki czy literatury, nie możemy nigdy zapominać, że dzieła te, niezależnie od ich treści, zawsze są w jakiś sposób związane z walką klasy robotniczej, z walką naszego narodu, że zawsze zajmują one stanowisko w walce ideologicznej. Z tego wynika, że niezależnie od tego czy są słuszne czy niesłuszne politycznie, niezależnie od „apolityczności", którą niektórzy z ich twórców im przypisują, nie mogą w żaden sposób uniknąć udziału w tej walce i muszą służyć jednej z dwóch klas walczących. I to zupełnie niezależnie od tego, czy twórca jest członkiem Partii, czy nie — po prostu wynika to z natury samego dzieła.

Z tej ścisłej, dowiedzionej więzi sztuki z polityką wynika, że jest to sprawa poważna i że namiętne często dyskusje krytyczne, o dziełach sztuki i literatury, zupełnie niesłusznie są przez niektórych towarzyszy traktowane z pogardą i wyższością, jako „burze w kałamarzu". Ta pogarda jest jednym z przejawów proletkultyzmu, niedoceniania pracy intelektualnej i prowadzi w prostej linii do rezygnowania z kierowniczej roli Partii w tej dziedzinie, do ucieczki przed dyskusją, do poddania się wrogowi bez walki.

Dlatego też Partia zawsze oświadczała, że nie zgodzi się na zajmowanie w tych sprawach obojętnego stanowiska i dlatego zawsze wzywała partyjną inteligencję twórczą do stawania na pozycjach Partii. I tak w okresie poprzedzającym jesień 1950 roku, Partia próbowała nakreślić pewien k i e r u n e k, który miał znaleźć odbicie w twórczości artystycznej. Partia może ustalać wytyczne, ale do twórców należy przyoblęczenie ich w ciało realizacji twórczych. Oni to, od tej chwili, ponoszą odpowiedzialność przed Partią, przed klasą robotniczą, przed narodem.

Charakterystyczne dla tych dzieł jest, a raczej powinno być, że tworzą one razem to, co się określa mianem sztuki partyjnej. Pamiętamy wszyscy dobrze słowa Lenina, w których żąda on partyjności sztuki od wszystkich jej twórców. Wielu towarzyszy cytuje często te słowa, aby w oparciu o nie bronić pewnych dzieł lub atakować inne.

(Dokończenie na str. 2)

*) La Nouvelle Critique, n-ry 50, 52, 53, 55.

Picasso i jego model — Sylvette

JEAN MARCENAC

NA ŚCIERNISKU

Tylko rozpacz w niej żywa, kiedy snuje się po polu
i schyla po swój los pusty, tak pusty jak źdźbło słomy.
A słońce zębami złego psa
rozrywa ją jak lachman.

W polu kobieta zbierająca kłosy.
(A pole jest pełne kamieni
a nasze serca są czarne od nocy.)
Kobieta rozpaczliwie sama i tylko dziecina idzie za nią

Ziarno po ziarnie zbieram to moje życie.
Lecz żarna i ogień przemienią mi je na chleb pszenny.

RZEŹNICZKA

Pośród połci porąbanego mięsa
rozsiadła się, siedzi — rzeźniczka.
I nie brak jej ani kolczyka
ani pukla włosów.

A jeśli wieczorem
licząc dzienny zarobek
płacze za spuszczonymi żaluzjami,
to bynajmniej nie zabitych zwierząt.
Płacze nad swoim synem w niebezpieczeństwie.

Pośród groszy, grosików
Łzy lśnią jaśniej niż pierścionki.
Cóż nam z tych pieniędzy
jeśli dziecko nasze utracimy?

(Żyje się śmiercią zwierząt,
nie przeżywa się śmierci ludzi.)

Jakiś biedak pisze na drzwiach swego mieszkania:
POKÓJ W WIETNAMIE! POKÓJ W WIETNAMIE!

KOWAL

Kuj, kuj kowalu!

Chociażbyś głuchy był na piosenkę,
na swym kowadle wykujesz wiosenkę.
(Bezcenny ogień, ogień twój kapryśny!
My na tym ogniu Boga spaliliśmy.)

Przełożył **Zbigniew Bieńkowski**

O partyjności sztuki

(Dokończenie ze str. 1)

Może i mają oni jakąś definicję sztuki partyjnej, ale osobiście nie słyszałem, aby którykolwiek z nich sformułował ją i wzbogacił tym samym materiał dyskusji. Niewątpliwie wielcy teoretycy i praktycy marksizmu-leninizmu, gdy stawiali i stawiają przed inteligencją twórczą postulat sztuki partyjnej mieli i mają sprecyzowane pojęcie o tym jaka powinna być, jaka jest ta sztuka. Wydaje mi się jednak, że wielu towarzyszy — a Lecoeur im to poważnie ułatwił przez systematyczne wypaczanie założeń Partii polegające na tym, że w miejsce określonego kierunku, pozostawiającego olbrzymie pole dla poszukiwań twórczych, kierunku tworzącego ze sztuki partyjnej najbardziej przodującą sztukę, kierunku przenoszącego w teraźniejszość dorobek kultury narodowej przeszłości usiłował podstawić pierwsze, w pośpiechu stworzone dzieła, z góry wykluczając wszelką ich krytykę, zastępując jednym słowem kierunek — sekciarstwem, a więc wielu towarzyszy, jak mówiłem — wyobraża sobie sztukę partyjną fałszywie, prymitywnie, schematycznie, po prostu jako sztukę deklaratywną, plakatową, rozgestykulowaną, jednym słowem jako sztukę umniejszoną.

Trzeba z tego miejsca stwierdzić, że takie ujęcie tych spraw nie jest zgodne ze stanowiskiem Partii.

Przede wszystkim, kiedy mówimy „sztuka partyjna" zdarza się jeszcze, że niektórzy rozumieją przez to „sztukę tworzoną przez członka Partii". Jest to poważny błąd. Fakt posiadania legitymacji partyjnej nie daje automatycznie przywileju na tworzenie partyjnych dzieł sztuki. Można być członkiem Partii i tworzyć dzieła nic z partyjnością nie mające wspólnego. Zresztą statut naszej Partii nie nakłada żadnego tego rodzaju obowiązku na pisarzy czy malarzy. O partyjności sztuki decyduje nie osoba twórcy, ale samo dzieło sztuki przez swój charakter, swoje walory, przez swoją określoną wartość poznawczą.

Gdy dzieła takie powstają, nie jest rzeczą ważną czy ich autorzy mają w kieszeni legitymację partyjną, czy nie. Sztuka partyjna nie jest sztuką wtajemniczonych masonów. Kiedy Lenin wysuwał pod adresem intelektualistów rosyjskich żądanie partyjności w sztuce, miał z pewnością jakieś określone koncepcje na myśli. Czy myślał może o sztuce, którą później nazwano „proletariacką", która sławiła głośno swój klasowy charakter, a doprowadziła swoich twórców do sekciarstwa organizacyjnego, do zerwania z tradycją narodową, do przyznania kilku pisarzom monopolu literackiego, w wyniku czego doszło do rozwiązania RAPP-u, zarażonego prądami trockistowskimi? Nie. Lenin miał na myśli sztukę taką, jakiej przykładem jest twórczość na przykład Gorkiego. Gorki nie był jeszcze wówczas członkiem Partii. A później, w poezji, sztuka partyjna wcieliła się w twórczość Majakowskiego, który również nie był członkiem Partii. Gorki i Majakowski byli i pozostaną najcenniejszymi przytaczanymi przez Lenina i Stalina i do dziś dnia jeszcze cytowanymi przykładami twórców sztuki partyjnej.

Tego rodzaju stwierdzenie powinno dać nam, artystom i pisarzom, członkom Francuskiej Partii Komunistycznej, nie tylko wiele do myślenia, lecz także nauczyć nas skromności a jednocześnie zaszczepić w nas ambicję mierzenia bardzo wysoko, abyśmy mogli pozostać godnymi Partii i umieli sprostać jej żądaniom.

NARODOWY CHARAKTER SZTUKI PARTYJNEJ

Dla nas, dla komunistów francuskich, problemy sztuki partyjnej kształtują się w warunkach narodowych sztuki francuskiej. Co więcej, chociaż zachowujemy najgłębszy szacunek dla tradycji, która jest częścią składową tych warunków narodowych, zagadnienie sztuki partyjnej kształtuje się nie w jakimś tam okresie istnienia naszej Partii, ale dziś, w chwili obecnej, gdy Partia nasza jako partia klasy robotniczej, awangarda klasy robotniczej reprezentuje tę klasę w jej nowej i coraz to wzrastającej roli wyraziciela interesów całego narodu i jego kierowniczej siły. Perspektywą sztuki partyjnej o której mowa, jest perspektywa narodowa. Z tego punktu widzenia sztuka partyjna zasługuje na swoje imię wtedy tylko, gdy staje się bronią w walce o urzeczywistnienie narodowych celów naszej Partii.

Zdając sobie dobrze z tego sprawę, musimy przywiązywać jak największą wagę do wszystkich naszych wystąpień, które mogłyby zostać wykorzystane z zewnątrz i stać się pożywką dla klasycznych kampanii socjal-demokracji i trockizmu prowadzonych przeciwko naszej Partii. Może się bowiem zdarzyć, że wewnątrz Partii odezwą się głosy popierające robotę tych, którzy z zewnątrz starają się wprowadzić zamieszanie do naszych szeregów, poddając w wątpliwość narodową postawę naszej Partii, a którzy, żeby to robić tym skuteczniej, na każdym kroku, za każdym razem, gdy potwierdzamy tę naszą narodową postawę, przeciwstawiają się nam powołując się na zasady ideologiczne i wołając głośno, że tracimy z oczu cel, jakim jest socjalizm. Automatyczne przypominanie klasowych celów naszej walki za każdym razem, gdy powstaje jakaś kwestia narodowa, mogłoby w końcu doprowadzić do tego, że Partia nasza, w sztuce partyjnej jak i w każdej innej dziedzinie działalności, przyoblekłaby oblicze, które nie jest jej obliczem, przeciwnie, które jest obliczem, jakie chcieliby jej nadać wrogowie komunizmu. Oni to przecież wmawiają wszystkim, że pozycje narodowe naszej Partii są kalkulacją polityczną, obliczoną na efekt, wynikiem „aktualnej sytuacji politycznej" i przeciwstawiają je dalszym celom naszej Partii, w których rzekomo jedynie klasa robotnicza jest zainteresowana, a nie cały naród. Jakby nasze cele narodowe były jedynie „taktyczne", jakby istniała jakakolwiek sprzeczność pomiędzy naszymi celami dziś i naszymi celami pojutrze. Jakby nasze cele narodowe nie były sprawą zasadniczą.

O WIELKIEJ SZTUCE NARODOWEJ I O NASZYM DZIEDZICTWIE

Wielka sztuka narodowa wymaga dalekosiężnej perspektywy, która jest perspektywą narodu i w której klasa robotnicza coraz bardziej identyfikuje się z narodem, stając na jego czele. Wielka sztuka narodowa, która w tej perspektywie jest tworzona na stałe, na zawsze, powinna być tak trwała, aby po wielu latach mogła dla innych stać się punktem wyjścia, tak jak dla nas punktem wyjścia jest Balzac czy Tołstoj, Puszkin czy Hugo. Wielka sztuka narodowa winna być trwałym i mocnym cementem, który zespala wokół rosnącej w znaczenie klasy robotniczej inne warstwy narodu. Wielka sztuka narodowa nie może powstać bez mistrzostwa formy i stylu. Nie jest ona sztuką „dla ubogich", nie może zadowolić się namiastkami i ci, którzy mówią o obrazie czy wierszu, że i tak jest wystarczająco dobry, bo ilustruje to czy inne nasze aktualne założenie i że nie jest w końcu ważne, co się o nim będzie myślało w przyszłym roku, dowodzą tym, że nie dorośli do zrozumienia wielkiego zadania, wyznaczonego twórcom przez Maurice Thoreza. Zadanie to polega na stworzeniu nowego klasycyzmu, który by zaprzeczył rzekomej dekadencji francuskiej, proklamowanej przez tych wszystkich naszych przeciwników, którzy podważając na swój sposób nasze cele narodowe oświadczają, że odwracamy się od socjalizmu i że staliśmy się szowinistami, bo przeciwstawiamy się ich ponadnarodowym ideałom, które chcą utożsamić z „socjalizmem". Taki jest na przykład sens artykułu przetłumaczonego z niemieckiego i zamieszczonego w jednym z ostatnich numerów antykomunistycznego pisma „Preuves".

Nowa, krytyczna ocena dorobku naszej kultury narodowej jest jednym z najważniejszych zadań sztuki partyjnej. Artysta, pisarz komunista, winien mieć stale w pamięci głębokie przemiany, dzięki którym Maurice Thorez mógł zrobić z naszej Partii to, czym jest w tej chwili — wytłumaczyć na nowo klasie robotniczej znaczenie Joanny d'Arc i Marsylianki, przywrócić klasie robotniczej jej sztandar narodowy.

I tutaj trzeba widzieć właśnie nie sprzeczność ale głęboką zgodność pomiędzy naszymi zadaniami chwili obecnej a bardziej odległymi perspektywami. Żyjemy bowiem w tych wielkich czasach, kiedy Partia postawiła przed nami jako najważniejsze zadanie udział w walce o pokój. W walce tej, żądanie rozszerzenia wymiany kulturalnej między narodami doprowadziło do międzynarodowej praktyki obchodzenia przez wszystkie narody świata wielkich rocznic ustalanych przez Światową Radę Pokoju. Otóż warto chyba zwrócić uwagę na to, że ta praktyka międzynarodowa dopomogła wydatnie do dokonania nowej krytycznej oceny np. dzieł Wiktora Hugo w naszym kraju i w ten sposób stworzyła naszym pisarzom pogłębiającym tę analizę możliwości dostrzeżenia nowych form, budowania nowej poetyki. To jest tylko jeden przykład możliwości, które należałoby rozwinąć na jak najszerszą skalę, aby rzeczywiście dopomóc w narodzeniu się nowego klasycyzmu, o którym była mowa w Gennevilliers.

ZAGADNIENIA FORMY

Jedną z cech charakterystycznych wszystkich wystąpień Lecoeura w dziedzinie kultury było mechaniczne przeciwstawianie sobie treści i formy w dziełach sztuki, twierdzenie, że ważna jest jedynie treść, a zagadnienia formy dobre są, jak mówił, jedynie dla mizdrzących się estetów. Wiele dyskusji poświęciliśmy sprawom treści i formy podczas nieobecności Maurice Thoreza. Za każdym razem rozdzielano je i przeciwstawiano sobie, jakby mogła istnieć forma bez treści, czy też treść bez formy. Bo przecież nawet abstrakcyjne płótno, zgoła nic nie przedstawiające, ma w sobie treść klasową: odmawia ono kategorycznie przedstawiania czegokolwiek i tę odmowę w sobie zawiera. A inny znów obraz, o którym powiedzą nam, że zajmowanie się jego formą to minoderie estetów, skoro treść jest tak jednoznaczna, skoro przedstawia na przykład scenę strajku, być może dyskredytuje tę treść z racji właśnie złej swojej formy. Bo obraz przedstawiający strajk nie jest dlatego dobry, że strajk przedstawiony na nim był słuszny i sprawiedliwy ale dlatego, że sposób odmalowania tej sceny przez artystę przechyla na stronę strajkujących sympatię publiczności, która nie była do nich nastawiona przychylnie już z góry — bez obrazu, bez malarza, bez formy. Niewątpliwie należy sławić bohaterstwo, ale moim zdaniem niczego się nie sławi gdy się nikogo nie przekonywuje.

Sztuka partyjna, wyrażając socjalistyczną treść, która charakteryzuje jej tendencję, przywiązuje jednocześnie największą wagę do zagadnień formy, do narodowych zagadnień formy. Nie mająca nic wspólnego z mizdrzeniem się estetów, forma literacka, poetycka, artystyczna jest przeciwnie — sprawą przeżycia artystycznego opartego na tradycji i na miłości ojczyzny, czy chodzić będzie o słowo pisane, czy też o odmalowanie podobieństwa. I tak na przykład podczas batalii o poezję narodową, którą już od kilku miesięcy prowadzą w „Lettres Françaises", mogłem zauważyć olbrzymie zainteresowanie, jakie budzą w całym kraju zagadnienia formy poetyckiej, masowe wprost zainteresowanie, na przykład, tradycyjną formą, sonetem, wprowadzonym do poezji francuskiej w XVI wieku przez Clement Marota i Meslin de Saint-Gelaisa. Sonet nabrał nagle żywej aktualności jako środek wyrazu we wszystkich sprawach historii współczesnej, — aby nie być gołosłownym — choćby w zagadnieniach walki przeciwko Europejskiej Wspólnocie Obronnej. Tak samo pewien nawrót do pejzażu na ostatnich wystawach malarskich, cokolwiek by o tym myślano czy pisano, można chyba rozumieć nie jako cofnięcie się w stosunku do malarstwa historycznego, ale jako głęboki odruch patriotyzmu francuskiego, niespokojnego o niepodległość kraju, zagrożoną w warunkach okupacji amerykańskiej.

DYGRESJA W SPRAWIE PEJZAŻU I MALARSTWA HISTORYCZNEGO

Chciałbym się nieco zatrzymać nad tym zagadnieniem. Tak samo jak nie ma wśród nas ludzi nawołujących do gloryfikacji „wiecznej Francji", tak samo nie ma wśród nas takich, którym by strzeliła do głowy dziwaczna myśl, aby zachęcać malarzy do malowania wyłącznie pejzaży, lub w ogóle do ograniczenia się do jakiegokolwiek jednego rodzaju twórczego. Chociaż nie, zapomniałem o malarzach historycznych, którzy są święcie przekonani, że tylko ich rodzaj jest godzien komunisty. Ale przecież w malarstwie, jak i w innych dziedzinach, sztuka partyjna powinna wyrażać się formą nierozerwalnie złączoną z treścią, z nowymi elementami tej treści, nowymi w stosunku do dawnej tradycji, do dawnej, krytykowanej ale też i kontynuowanej spuścizny.

Chciałbym w tym miejscu wskazać, aby nie wchodzić w szczegóły nieporozumień, jakie zaznaczyły się ostatnio pomiędzy naszymi malarzami, na jeden z ostatnich przykładów radzieckich. Mam na myśli obraz „Nad Dnieprem", ukraińskiej malarki nazwiskiem Jabłońska *), z roku 1954. Nie dlatego, abym uważał ten obraz za arcydzieło wszystkich czasów, ale dlatego, że daje on bardzo charakterystyczne pojęcie o malarstwie radzieckim, a dla Francuza jest przeciwieństwem licznych płócien malowanych u nas w imię tendencji wytyczonej przez naszą Partię. Trudno znaleźć coś bardziej przeciwstawnego tej gestykulacji naszych obrazów, na których ju ekonomiki radzieckiej, spokój, porządek panujący na tym bulwarze o uporządkowaniu miast. Światło obrazu jest światłem narodowym Ukrainy Radzieckiej. Trudno mi wytłumaczyć to wszystko ludziom, którzy nie mają obrazu przed oczyma. Ale będzie mnie chyba łatwiej zrozumieć, gdy powiem, że obraz taki był nie do pomyślenia w czasie wojny domowej, gdy Kijów przechodził z rąk do rąk, w okresie białogwardyjskich band terrorystycznych, albo w późniejszym okresie „bezprizornych", opuszczonych dzieci... Jestem przekonany, że widzom radzieckim te smukłe pnie miejskich drzew, ten spokojny wygląd nadrzecznego bulwaru mówią wiele przekonywających rzeczy, o których wiedzieli, nie uświadamiając ich sobie, bo jest to przecież widok co dzień przez nich oglądany, który staje się przyczyną zadumy dopiero wówczas, gdy malarz utrwali go na płótnie. Taki obraz o zmianach zaszłych niepostrzeżenie w kraju — mówi bez wymachiwania cyframi, bez rozwijania sztandarów, pokazując typowy charakter pejzażu miejskiego na Ukrainie w roku 1954, który każdy codziennie ogląda, ale który tylko artysta dostrzega.

*) Patrz: „Nowa Kultura", nr 34, str. 8.

Gdybym śmiał, poradziłbym naszym artystom obejrzenie reprodukcji tego obrazu w piśmie „Ogoniok" z dnia 16 maja 1954 roku, szczególnie tym zaś, którzy zdają się uważać, że jedynym godnym obiektem dla malarza jest, już nie powiem proletariat, ale proletariat krwią broczący, jakby zaczynał on istnieć dopiero wówczas gdy policja otwiera do niego ogień. Radę tę powtórzyć mógłbym także moim towarzyszom pisarzom, z których również wielu sądzi, że powieść czy poemat może czerpać swój temat jedynie z momentów szczytowego napięcia, manifestacji ulicznych i szarż policyjnych. Pozwalam sobie wyrazić w ten sposób tęsknotę, którą odczuwam — gdy jako wydawca czytam ich liczne rękopisy, tęsknotę za przeczytaniem od czasu do czasu czegoś innego. Posiadam głębokie przekonanie, że nie jestem odosobniony w mniemaniu, iż życie w całym swym bogactwie i swej różnorodności jest chyba tematem godnym sztuki partyjnej, nawet w powieści.

O UMIEJĘTNOŚCI DYSKUTOWANIA

Wszystkie poruszane przeze mnie zagadnienia mają charakter dyskusyjny i nie moją jest rzeczą dostarczenie rozwiązań w formie recept, które by zastąpiły poprzednio nam narzucone. Dyskusje tego rodzaju interesują ogół Francuzów: klasę robotniczą, intelektualistów, artystów i twórców przede wszystkim, ale nie tylko ich. Ci spośród komunistów, którzy są artystami i pisarzami, winni wnieść do tych dyskusji — bez wątpienia bardzo dla nich pożytecznych — ducha porozumienia i otwarte umysły. Zadanie ich nie polega bynajmniej na zapewnieniu zwycięstwa pewnym formułkom artystycznym, ale na przystosowywaniu swej sztuki, swego talentu do życia tak ciągle zmiennego, na nieustannym czerpaniu z tego życia, na odgrywaniu roli tych, którzy widzą lepiej, i wcześniej niż inni to, co tamci mogą zobaczyć i co kiedyś zobaczą.

Tak więc w dyskusjach nad sztuką partyjną, których ci towarzysze nie powinni prowadzić jedynie między sobą, które — przeciwnie — tylko wówczas dadzą dobre rezultaty gdy będą prowadzone w spólnie z innymi ludźmi ich środowiska twórczego, jak też i z tymi, dla których w końcu piszą i malują: towarzysze ci, powtarzam, powinni wystrzegać się jak ognia okazywania jakiejś domniemanej wyższości, odwoływania się do swoich legitymacji partyjnych jako do argumentów, wspinania się na cokoły, do czego ani ich sztuka, jeśli jest prawdziwie partyjna, ani ich poglądy, jeśli są prawdziwie komunistyczne, nie upoważniają w żadnym wypadku.

Nie znaczy to jednak bynajmniej, że artyści i pisarze komuniści, gdy rozmawiają z innymi, w szczególności gdy rozmawiają o sprawach zawodowych — co rzadko ale przecież się zdarza — mają dostosowywać się do tonu swych rozmówców, zapominać, że są komunistami, przechodzić na pozycje zwalczane przez Partię. A jednak zdarzają się takie wypadki. I nie tylko w prywatnych rozmowach. W artykułach drukowanych i to czasami w naszej prasie. Jest to podwójnie niebezpieczne, gdyż po pierwsze daje bezpartyjnym błędne mniemanie o stanowisku naszej Partii w danej sprawie, a po drugie: jeśli nawet towarzysz, któremu zwrócono uwagę na jego lekkomyślność, wycofuje później swoje twierdzenia, to pozostawia w umyśle bezpartyjnych wrażenie jakiejś podwójnej gry, którą on (a więc i Partia) prowadzi. Jest to poza tym o tyle niebezpieczne, że takie postępowanie nie pozostaje bez echa i z naszej strony, ze strony klasy robotniczej. I że takie potakiwanie wszystkiemu i wszystkim podważa czy też może podważyć zaufanie klasy robotniczej, które inteligencji twórczej jest tak bardzo potrzebne. Osobiście wydaje mi się, że niektórzy towarzysze wyrządzają krzywdę swemu własnemu środowisku przez oportunistyczne postępowanie, które robotnicy mogą uważać za cechę właściwą ogółowi inteligencji twórczej. Wspólne intelektualistom i nie intelektualistom są w naszej Partii przede wszystkim zasady. Jeśli się o nie nie dba, nie należy później skarżyć się, że robotnicy patrzą na nas jak na ludzi obcych. „Proletkultyzm" posiada swe korzenie nie tylko w poglądach szerzonych przez Lecoeura, często rodzi się z winy samych intelektualistów. Co nie znaczy wcale, że obecność intelektualistów w Partii usprawiedliwia te prądy.

NIE TO JEST NAJWAŻNIEJSZE...

Przedłużyłem już bardzo to moje przemówienie, które zakreśliłem sobie w skromniejszych rozmiarach. Może niektórzy będą jednak żałować, że nie zmieściłem w tych uwagach przeglądu faktów radosnych, optymistycznych, faktów, które codziennie potwierdzają słuszność naszej polityki w dziedzinie kultury, jak np. wielki przypływ intelektualistów w szeregi naszej Partii, jak wybitne dzieła, które usprawiedliwiają wiarę w wielkość naszego narodu. Musiałoby to być przedmiotem równie długiego przemówienia.

Zamykając jednak okres taki jak ten, który się skończył, między innymi dzięki jasnej ocenie sytuacji i mądrym radom naszego kochanego, naszego wielkiego sekretarza generalnego Maurice Thoreza, którego powrót na czoło naszej Partii jest największym bodaj powodem do radości i optymizmu, wydało mi się bardziej celowe ukazać w nieco może ostrym świetle rzeczywiste warunki pracy inteligencji twórczej i błędy w tej pracy popełniane — błędy te zaczęliśmy już naprawiać, ale jeszcze nie potrafiliśmy ich całkowicie wykorzenić — aniżeli zabierać Zjazdowi czas zestawieniem optymistycznego bilansu, który można podliczyć i kiedy indziej i gdzie indziej.

Pozwólcie mi zakończyć paroma wierszami poematu, nad którym ostatnio pracuję, które przyjmijcie, proszę, jako przeciwwagę tych surowych słów tu wypowiedzianych:

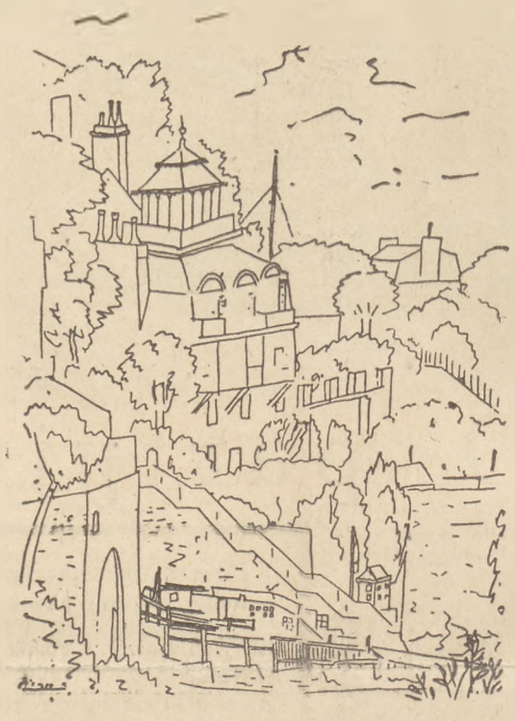
Nie te mgły i ten zamęt
najważniejsze są w końcu
nie ten tuman wleczony przez
ludzkość od lat
bo dla nas i przed nami zapala
się słońce
Partia świetlista moja

Louis Aragon
Przełożył **Jerzy Lisowski**

Fragmenty przemówienia wygłoszonego na XIII Zjeździe KPF.

LOUIS ARAGON

ŻYCIE WARTE JEST TRUDU



Pablo Picasso

Jak gdyby nie dość jeszcze było wspaniałości
W jednej chwili gdy niebo tak bardzo jest czułe

Tak jak wiem to się kruchą zdawać może
chwilą
Bo wszystko w nas przemija żal i radość czysta
Jak znika złudne wino z pełnego kieliszka
Dla pragnień naszych morze początkiem jest
tylko

A przecież mimo wszystko mimo srogie czasy
Ociężały kręgosłup i serce zmęczone
Niemożebny ten wybór być czy być minionem
I ból co pozostawia ślad na ustach naszych

Mimo wojnę i krzywdę i bezsenne strony
Gdzie serce zadręczając dźwiga się gorycze
I któż to wiedzieć może czym przez całe życie
Nie dźwigał ich jak mały chłopiec okradziony

Mimo śmiechy co każde potknięcie witają
Mimo niegodziwości i racje obleśne
Wytoczone ci po to abyś stał się więźniem
Miłości której imię męczeństwa nadają

Mimo dnie co bez dna są przepastną doliną
Nienawiść w którą patrzysz wśród bezkresnej
nocy
Mimo wrażych kompanów kajdan i przemocy
Którzy Boże mój Boże nie wiedzą co czynią

Mimo wiek i to również że wydrwią twe serce
Osoby wciąż gotowe do obmów i szczucia
Obojętne na sprawę jaka ci dokucza
Co górę wziąć nad tobą pragną i nic więcej

Mimo potwarz okrutną nikczemności liche
Jakie sypią na ciebie Mimo że się zdały
Przecierpiane już myśli w mózgu oszalałym
A ulżyć wciąż nic mogły klątwą czy okrzykiem

Owemu piekłu Mimo ból i sen ponury
Rozstania i żałoby i zniewag niemało
Mimo wszystko to czego tak chciało się chciało
Całą mocą prześmiesznej ufności w lazury

Mimo wszystko to życie było jednak takie
Że pragnącym wysłuchać tego co im rzeknę
Jedno słowo dziękuję mówiąc na ostatek
Powiem że mimo wszystko życie było piękne

Przełożył **Artur Międzyrzecki**

Z nowego poematu, którego fragmenty ukazały się ostatnio m. in. w kwietniowym numerze „Europe", w majowym numerze „La Nouvelle Critique" i w „Lettres Françaises" z dnia 6 maja i 24 czerwca br.

* * *

Nie zamierzaliśmy dać tutaj — co zresztą byłoby niezwykle trudne — antologii współczesnej poezji francuskiej. W rubryce naszej zabierają głos trzej poeci — przedstawiciele trzech pokoleń.

Fragment Aragona, który zamieszczamy, stanowi część wielkiego poematu obejmującego kilka tysięcy wierszy, jeszcze nieopublikowanego w książce (ma się ukazać w październiku): „Les yeux et le mémoire" (Oczy i pamięć), o którym sam Aragon mówi, że napisany został jako odpowiedź na powieść Elzy Triolet, „Rudy koń". (Fragmenty „Rudego konia" zamieszczamy w numerze). Dajemy przekład ostatnio ogłoszonych wierszy tego wielkiego poematu.

Jean Marcenac należy do pokolenia, które dojrzewało w okresie Wyzwolenia (1945). Posiada on wiedzę i delikatność Apollinaire'a. Krytyka podziwiała czystość i precyzję „Ciel des fusillés" (Niebo rozstrzelanych) i „Je me sers d'animaux..." Poematy zamieszczone tutaj, nieopublikowane jeszcze w oryginale, Marcenac wysłał specjalnie do francuskiego numeru „Nowej Kultury".

Charles Dobrzyński jest najciekawszym przedstawicielem młodej generacji. W przeszłym roku, międzynarodowe jury Festiwalu Młodzieży w Bukareszcie przyznało mu pierwszą nagrodę za twórczość liryczną. Urodzony w Warszawie przed 25 laty, Dobrzyński opuścił Polskę... lat temu 24. Wydał on pod swoim nazwiskiem, lub pod pseudonimem Charles Marse, szereg poematów, które wkrótce zapewniły mu rozgłos jaki rzadko bywa udziałem poety w jego wieku.

Trzej nasi poeci reprezentują trzy tonacje, trzy pokolenia, trzy rodzaje charakterystyczne dla dzisiejszej poezji francuskiej.

ANDRÉ WURMSER

A jednak słońce wschodzi

LIST DO MŁODEGO PISARZA Z LUBLINA O LITERATURZE DOBREJ, NIECO GORSZEJ I NIE WARTEJ ZŁAMANEGO GROSZA

Zwracam się do Ciebie, młody przyjacielu, z myślą o słodkiej zemście, chociaż właściwie nie mam żadnego powodu do żalu — nie stawiłeś się wprawdzie na wyznaczone spotkanie, ale w czasie samotnej przechadzki po Warszawie spotkałem Bogdana i Annę i spędziłem z nimi jeden z mych najmilszych wieczorów, do którego więc i Ty przyłożyłeś rękę. Ale to coś mówił — w języku francuskim, którego swoboda i trafność czynią honor Twoim profesorom — zostawiło mi niesłuszne być może wrażenie, z którego chciałbym Ci się wytłumaczyć. Ponieważ prawdopodobnie myśli Twe są nieco inne niż te, o które Cię podejrzewam, nie wpisuję tu Twego nazwiska, którego bynajmniej nie zapomniałem. Zresztą, jak mówi La Fontaine „jeśli to nie o Tobie — to o Twoim bracie"; list mój minąć może adresata, ale nie trafia w próżnię.

A więc, wracając do naszej rozmowy, zdawało mi się, że nie byłeś nazbyt przeświadczony o mojej — jako krytyka — szczerości. Zgoda — mówiłeś sobie — postępowa literatura, partyjność sztuki to są sprawy znane, wiem przecież, że polityka zmusza Was (czy może nas) do... ale w końcu czy dotyczy to wszystkich? i tu pozwól, że dokończę za Ciebie — czy dotyczy to również p r a w d z i w y c h p i s a r z y?

Nie sądź mój drogi, że gdybyś tak właśnie myślał, byłbyś osamotniony czy to w Polsce, czy we Francji, a nawet w gronie komunistów. Zdarzyło mi się nie raz i nie dwa, że któryś z towarzyszy wystawiał mnie na próbę: „Słuchaj, czy książka, którą chwalisz, jest n a p r a w d ę tak dobra"; lub w odwrotnym porządku: „Słuchaj czy powieść Mauriaca lub Tartempiona jest naprawdę tak zła?"

Chciałbym Ci od razu wyjaśnić, skąd biorą się te wątpliwości. Laurent Casanova, członek Biura Politycznego Komunistycznej Partii Francji powiedział któregoś dnia, że Partia uczynić może niemal wszystko dla swych intelektualistów, nie może tylko tchnąć talentu w tych co go nie mają. Powiedzmy sobie, że to wielka szkoda, gdyż w ostatecznym rozrachunku talent to właśnie to, bez czego niesposób się obejść. Ale cokolwiek by mówili o tym intelektualiści mijającego świata, operujący zabawnym nieco domniemaniem, że człowiek głoszący prawa talentu zawsze należy do grona wybranych — talent rozstrzyga jedynie w ostatecznym rozrachunku. Powołując się na słynną formułę powiedzmy, że „technika rozstrzyga o wszystkim dopiero po ustaleniu właściwej linii politycznej". Postawmy krytyka przed dwiema powieściami, z których jedna niech będzie ładnie napisana, o wprawnej budowie, oryginalna, ciekawa, niebanalna w formie; obdarzmy drugą nieporadnością wyrazu, nieświetną konstrukcją, nawałem wytartych formuł. Cóż począć ma krytyk, jeśli pierwsza z nich nie mówi ludziom nic nowego, a druga stara się głosić szlachetność, nowość, prawdę rzeczywistego, otaczającego nas świata? Poradźmy się raz jeszcze Stalina. „Ważne jest przede wszystkim nie to, co się w danej chwili wydaje trwałe, ale zaczyna już obumierać. Lecz to, co powstaje i rozwija się, jeżeli nawet wydaje się w danej chwili nietrwałe, gdyż to tylko jest niezwyciężone, co powstaje i rozwija się".

Wynika stąd wniosek, że zwracanie uwagi jedynie na to co w niektórych współczesnych dziełach jest niedoskonałe i nie dość jeszcze kształtne, grozi niedostrzeganiem istotnych wartości współczesnej sztuki: a więc zadanie krytyka polegałoby, wprost przeciwnie, na podkreślaniu tego wszystkiego co słusznego, rzeczywistego, adekwatnego, koniecznego, cennego zawiera kierunek rozwoju, na który wskazują owe niedoskonałe dzieła rodzącej się literatury.

Nie chcę przez to bynajmniej powiedzieć, że literatura postępowa, literatura dążąca ku socjalistycznemu realizmowi zrodziła dotychczas same kulawe pisklęta — lecz widać najwyraźniej, że owo rozróżnienie między tendencją a dziełem nie zostało dotąd w pełni zrozumiane; że nasi przyjaciele, nasi czytelnicy mają niejaką skłonność do utożsamiania zachęty, skierowanej ku książkom na dobrej drodze, z podziwem, na który wiele z tych książek n a p e w n o j e s z c z e n i e z a s ł u ż y ł o.

Ale pomimo to prawda pozostaje prawdą — na i n n e j d r o d z e nie może już dziś powstać nic, co byłoby trwałe i piękne. Tęsknota za ucieczką, rozpacz, którą głosili romantycy żyjąc w dobie społecznego triumfu szpetnego i śmiesznego zarazem mieszczaństwa — są już dziś tylko odgłosami słabości; dziś w ostrej łunie rzeczywistego świata nie mogą oznaczać nic ponad nieczyste sumienie — a jakież wielkie dzieło wzywało kiedykolwiek pod sztandary sprawy, w którą nie wierzył sam twórca?

Aragon w swym doniosłym przemówieniu na XIII Zjeździe Komunistycznej Partii Francji — które zamieszczacie w części w tym numerze — powiedział, że na naszej drodze postęp rodzi się tylko z dzieł wielkich. To oczywiste. A więc świat czeka na nas i tylko na nas, gdyż wielkie dzieła powstać dziś mogą tylko n a n a s z e j d r o d z e, t y l k o z n a s z e j n a d z i e i.

*

Przeczytaj sobie raz jeszcze przemówienia Kruczkowskiego i Brandysa na zjeździe Związku Literatów Polskich. Przeczytaj również niezwykle jasny artykuł Marcela Cornu „Malarstwo w Paryżu" rownież zamieszczony w tym numerze. Przeczytaj — jeśli masz pod ręką „Lettres Françaises" — przemówienie Erenburga wygłoszone na zaproszenie Narodowego Komitetu Pisarzy Francuskich. Zrozumiesz wtedy, że zagadnienia postępowej literatury i postępowej sztuki stanowią jedną całość, że postępowa literatura i sztuka idą tą samą drogą, że mają za sobą te same błędy, te same wypaczenia — i te same zwycięstwa: zrozumiesz, że problemy stojące przed postępowymi pisarzami Związku Radzieckiego, Polski i Francji są niezmiernie podobne — biorąc pod uwagę różnicę kontekstu: społeczeństw, w których pisarze ci żyją. Mówiliśmy, że literatura i sztuka nie ustrzegły się przed wypaczeniami. Cornu analizuje ich nieuchronność, Kruczkowski i Brandys podkreślają ich szkodliwe skutki. Wpadliśmy wszyscy po uszy w „literaturę produkcyjną". We Francji nawet najlepsi z naszych nie wyminęli tego błędu: André Stil, laureat Stalinowskiej Nagrody wspomniał niedawno, jak jeden z sekretarzy Partii, Lecoeur, starał się pchnąć go w kierunku czegoś w rodzaju francuskiego odpowiednika „proletkultu". Przed kilku laty jeden z amerykańskich krytyków poczytywał Balzakowi za grzech to co stanowi świetny tytuł jego sławy: „że kładzie on nacisk raczej na to co człowiek czyni niż na to czym jest". Zdarzyło się tak, że pisarze postępowi usiłujący wbrew potępieniom owego krytyka położyć również nacisk na to co człowiek czyni, zapomnieli lub zaniechali dodać, że człowiek ów, działając, ulega przemianie, że w końcu — b y ł j a k i m ś zanim zaczął działać; że jego działanie jest wprawdzie istotnym, ale nie wyłącznym przejawem jego istnienia. Wewnętrzny konflikt między tym, czym człowiek jest, a tym, co robi, jest zagadnieniem psychologicznym, stanowiącym częsty przedmiot powieści. Zagadnienia tego nie należy rozwiązywać deszczem cytat z klasyków.

Bez wątpienia, dawno już minęła epoka psychologizmu, epoka godnych mikroskopu studiów nad najprzeróżniejszymi przejawami pulsowania ludzkiej — lub mówiąc dokładniej — próżniaczej duszy. Lecz nie oznacza to bynajmniej, że prawdziwi ludzie są ludźmi pozbawionymi przesądów przeszłości, że nie dosięga ich słabość ani miłość. Erenburg krytykował z właściwą mu zjadliwością tę literaturę wypraną z człowieczeństwa — lecz najbardziej rozstrzygającym jej potępieniem jest fakt, że maluje ona naszych bohaterów n a o b r a z i p o d o b i e ń s t w o k ł a m l i w y c h w y o b r a ż e ń, k t ó r e s z e r z ą o n a s n a s i p r z e c i w n i c y.

A mimo to spójrz, przecież Erenburg, Aragon, Cornu, Kruczkowski i Brandys rozprawiając się ze schorzeniami postępowej literatury czynią to w imieniu jej własnych norm. Nasze dyskusje nie podważają podstaw naszego myślenia.

Nie oczekujmy niczego od psychologizmu, od literatury, która mianem odwagi obdarza pornografię, w obojętności widzi wielkość, w negacji rozwiązanie konfliktów życia. Literaturą prawdziwą, tą, która niepowstrzymanie pomnaża kulturalne bogactwo ludzkości, pomnażając bogactwo każdego narodu — jest literatura nasza, mój kochany, literatura realizmu socjalistycznego, jeśli to tylko możliwe; ta literatura, która maluje historię poprzez losy tworzących ją ludzi, która wyraża świat w jego rzeczywistej treści, świat, który nas wzrusza zarazem i określa. Czy naprawdę myślisz o tym inaczej, niż ja?

*

Błagam Cię, nie ulegaj pokusie skrajności. Nie myśl i nie powtarzaj, że według mnie warta tej nazwy literatura może wyjść jedynie spod pióra członka Partii, noszącego przy sobie legitymację z opłaconymi składkami. Ależ nie — od literatury, n a w e t o d l i t e r a t u r y p a r t y j n e j — jak podkreślił to Aragon — nie wymagamy bynajmniej legitymacji. Gdzież leży więc w końcu granica między n a s z ą literaturą a literaturą idącą drogą realizmu, usiłującą oddać sprawiedliwość historii i psychologii? Cóż dzieli od nas dzieła pisarzy, których ja, jako krytyk, najczęściej pochwalam? Otóż chodzi tu o t y p ś w i a d o m o ś c i, którą władają nasi jedynie pisarze. Podam Ci kilka przykładów. Yves Gibaud niedawny laureat Prix Populiste napisał powieść pt. „Wielki grosz". W książce tej opisując, jak wieśniacy z Ardenów opuszczają w czasie wojny swą wieś, oddaje ich rozmowy, sceny ich powrotu, ich pierwsze zetknięcia z Niemcami. Kładąc niemal przesadny nacisk na cechy charakteru chłopów ukazuje ponadto, prostymi środkami, świadomego swej odpowiedzialności wójta, który gotów jest umrzeć, ot tak po prostu, nie wygłaszając historycznych przemówień. Wójtowi towarzyszy rzetelny i sympatyczny Polak. Obaj ci ludzie, a przede wszystkim wójt, są bliscy cechom pozytywnych bohaterów. Opowiadanie ukazuje bez wątpienia ich wartość. Ale Gibaud jakby się waha, nie opiera na nich swej powieści, skupia uwagę raczej na uporze i skąpstwie chłopów. Weźmy przykład odwrotny. Gascar laureat Goncourtów z roku 1953 napisał „Czas umarłych", opowiadania z niewoli. Umieścił swych więźniów w pobliżu Oświęcimia, niedaleko torów, którymi codziennie jeżdżą pociągi naładowane śmiercią. Autor mówi na wstępie, że napisał tę małą, przejmującą książeczkę, aby to, co opisuje nie mogło się już nigdy powtórzyć. Czyż oznacza to, że Gascar jest komunistą? Nigdy w świecie. Lecz głupcem byłby komunista, który by upierał się, że jedynie członkowie Partii pamiętają hitlerowskie zbrodnie i że jedynie oni nie pragną „Europy" która by je z powrotem przywróciła na świat. Byłoby to sprzeczne z rdzeniem naszej myśli, którym jest przekonanie, że sprawa klasy robotniczej utożsamia się dzisiaj ze sprawą narodu, że jedynie ta klasa zdolna jest wznieść sztandar Francji i sztandar demokratycznych swobód.

Robert Merle, również laureat nagrody Goncourtów, napisał przed paru laty „Zawód kata". Próbuje tam odtworzyć mentalność hitlerowca komendanta obozu koncentracyjnego. Książka ta miała z pewnością mniejszy oddźwięk niż „Ostatnia forteca" Pierre Daix. Nie ulega jednak wątpliwości, że ten akt oskarżenia, mimo wąskiego zasięgu, odgrywa postępową rolę. Wystarczy choćby wskazać na chwilę, w której się pojawił. Dość tych przykładów. Przebija z nich prawda, że rzetelnemu pisarzowi — realiście coraz trudniej przychodzi pozostanie poza kręgiem naszego widzenia rzeczywistości. Prowadzą go ku nam jego własne książki. Tak właśnie stało się z René Jonglet, Hervé Bazin i z wielu innymi. — A byłbym zdziwiony, gdyby ewolucja politycznych przekonań Jean Paul Sartre'a nie wyraziła się w podobnych przemianach jego twórczości. Wiele wymowy ma fakt, że już film, nakręcany na podstawie „Ladacznicy z zasadami" jest wyraźniejszy, że ton oskarżenia i obrony jest w nim silniejszy niż w sztuce, z której powstał.

*

Pozwól, że spróbuję, dla lepszego uwydatnienia tła, naszkicować zasadniczy zarys historii powieści francuskiej tych ostatnich dziesięciu lat, poczynając od chwili naszego wspólnego wyzwolenia. Zaczęło się od zalewu amerykańskiej literatury, dostarczanej w tłumaczeniach lub na surowo. Biła z niej niechęć do życia, sceptycyzm, samotność, chorobliwy przerost spraw płci i egoizmu. Z wpływami tej literatury ścierały się nasze postępowe książki wielkich pisarzy z okresu przedwojennego i Ruchu Oporu: byli to Jean-Richard Bloch, Aragon, Eluard, Vercors. Później przyszła fala zmęczenia tą literaturą bez wyjścia, bez nadziei, i bez horyzontu. Miano powyżej uszu jej ubogich duchem bohaterów wygłaszających monologi w kolejnych powieściach, anarchistów bez grosza a za to z dyplomem filozofii, miano dosyć tych pokładanek we dwoje, lub we czworo w towarzystwie osób przeciwnej lub tej samej płci, tych powieści, które z trudem dawało się ulokować w czasie, — gdyż autorzy z najskrzętniejszą powściągliwością opatrywali żywot swych postaci w jakiekolwiek daty — i w społeczeństwie — gdyż w końcu wypadało przecież, aby bohaterowie tych romansów wykonywali jakiś inny zawód poza profesją nie posiadania żadnego zawodu. I nareszcie na przestrzeni kilku ostatnich lat widzimy jak ukazuje się, budzi i buntuje całe niemal pokolenie tych, którzy w 1942 roku mieli lat 20, ów „rocznik 42" z powieści Pierre Daix. Pewnie, że nie wszyscy z tych młodych pisarzy zyskali jasność spojrzenia tak wcześnie jak Pierre Daix, zesłany w 18 roku życia; nie wszyscy dochodzą do niej równocześnie, zbliżają się do niej powoli. — Lecz czy radość nasza ma być dlatego mniejsza?

Zauważysz z pewnością, mój drogi, że ta ewolucja literacka przebiega podobnie do ewolucji politycznej: uleganie wpływom amerykańskim, stowarzyszone z rozpaczą i sceptycyzmem — a potem stopniowe otrząsanie się z tej mentalności i ideologii, a dokładniej mówiąc, bezideowości — i na koniec początek odradzania się narodowej godności. Dziwiłbym się, gdyby cię to dziwiło,

*

Jeśli spoglądam dziś na stan francuskiej powieści, nie trudno przychodzi mi oprzeć się zmowie milczenia, którą organizują wokół postępowej literatury ci wszyscy, którzy od czasu do czasu podnoszą lament, biadając, że nie są w stanie przeciwstawić żadnej „dynamicznej" — jak to oni mówią — ideologii, żadnego szczęśliwszego widnokręgu — ideologii i widnokręgom, ku którym prowadzą ludzi komunistyczne partie i postępowi pisarze.

Powieści — rzeki paczkują jak za dawnych lat, a mimo to nie znajdują niczego, co stanąć by mogło zwycięsko obok książki, która zamyka cykl „Rzeczywistego świata" — obok „Komunistów" Aragona, których dalszy ciąg otrzymamy na pewno któregoś z bliskich dni. Któż jak nie on jest chorążym honoru francuskiej literatury, jak powiedział Jacques Duclos na XIII zjeździe KPF; on, którego umysł bojowy i nieporównany lśni w starciu z każdą rzeczą, którą weźmie w obroty, czy jako krytyk sztuki ze swoim Courbetem, czy jako polemista z „Kuzynkiem pana Duval", czy wtedy, gdy swymi wierszami wnosi światło w całą przestrzeń naszej poezji, będąc pierwszym poetą od czasu Wiktora Hugo, którego zestawić można bez obawy śmieszności z autorem „Nędzników". Na koniec powieściopisarz, ze swym cyklem „Świat rzeczywisty" tak rzeczywistym, że wiodącym go ku tym, którzy go zmieniają — ku komunistom.

Odzieliłem sobie dyspensy od oglądania filmów „antyczerwonych", które przylatują do nas z Ameryki. Są one zresztą na tyle liche, że nawet publiczność „pięknych dzielnic" wygwizdała je tak szczodrze, że znikły na zawsze z naszych ekranów. Mam za to obowiązek czytać — i rzeczywiście czytuję — powieści o podobnej pojemności, powieści zwiastujące rzekomą przyszłość, których autorzy głoszą groźbę zalewu świata przez sprzymierzenie czerwonego i żółtego niebezpieczeństwa. Któż — w obliczu tego bezeceństwa, sporządzanego przez pismaków w stylu anonimowych listów dla celów usprawiedliwienia masowej zagłady — umiał ukazać ludzkość na rozstajach pomiędzy groźbą gorszych a obietnicą lepszych czasów? Był to pisarz, który, nie będąc członkiem KPF, był tym niemniej zawsze w jednym z nami szeregu i któremu — jak sądzę — nie zawsze oddawaliśmy sprawiedliwość. Była to Elza Triolet. „Rudy koń" — którego kilka fragmentów przynosi ten numer — jest zarazem powieścią o atomowej wojnie i powieścią o socjalistycznych perspektywach świata. Książka ta, przetkana snami na jawie, obrazami pełnymi koszmarów i żalu przywodzi na pamięć F a n t a s t y c z n ą S y m f o n i ę Berlioza. Jest to najważniejsza książka Elzy Triolet; pisarza, krytyka, esseisty, który otrzymał pierwszą nagrodę Goncourtów po wyzwoleniu Francji.

Czytam pół tuzina powieści tygodniowo — zarówno „obcych" mój drogi, jak i naszych pisarzy — i muszę ci powiedzieć, że nie zdarzy-

(Dalszy ciąg na str. 7)

CHARLES MARSE

FRANCJA JEST NASZĄ WŁASNOŚCIĄ

Widzę was, młodzi ludzie: nęcą was podróże,
Pośród czasów rozdartych zbawienia szukacie
W bulwarowych dziennikach i w literaturze
Czarnej serii i wiedzy opacznej.

Do spadochroniarzy się zgłoście! Epopea,
Ta, którą wam wskazują, jest godna Comicsów,
Tarzana, Flika, serc powielonych, gangstera,
Sztucznych herosów w atomowym błysku.

Ach, oto cny ideał, jaki wam wtykają,
Opium przeznaczone dla dusz dwudziestoletnich.
Bomba H — mówią wam — jest gratką niebywałą,
Wojna to sport jest przepiękny.

A jednak ci handlarze zbrodni niepojętych
Rzucają w wasze życie truciznę nikczemną,
Ciążą na was ich filmy, radio i gazety,
Spada na was ich więzienna przemoc.

Ze szczęścia uczynili zakazaną strefę,
W dwudziestu waszych latach widzą przerażeni
Niebezpieczne zwierciadło epoki przeklętej,
W której nawet człowiek się zmieni.

Dwadzieścia mając lat pragnie się wszystko poznać
I zdobywa się ziemię ufnym wzrokiem dziecka,
Wierzy się, że kierować własnym losem można,
I że miłość będzie zwycięska.

Dwadzieścia lat to dość, by słodkie pojąć sprawy,
Pod gałęziami rdzawymi szept cichy prześnić,
Szept, jakim szepcą kochankom liście i trawy
W drodze przez ostęp leśny.

Tak, mamy dwadzieścia lat, żeby podjąć życie,
Żeby wrócić każdemu pogodę i lato,
Dwadzieścia lat jak skarb, który nam powierzycie
Nocą witając światło.

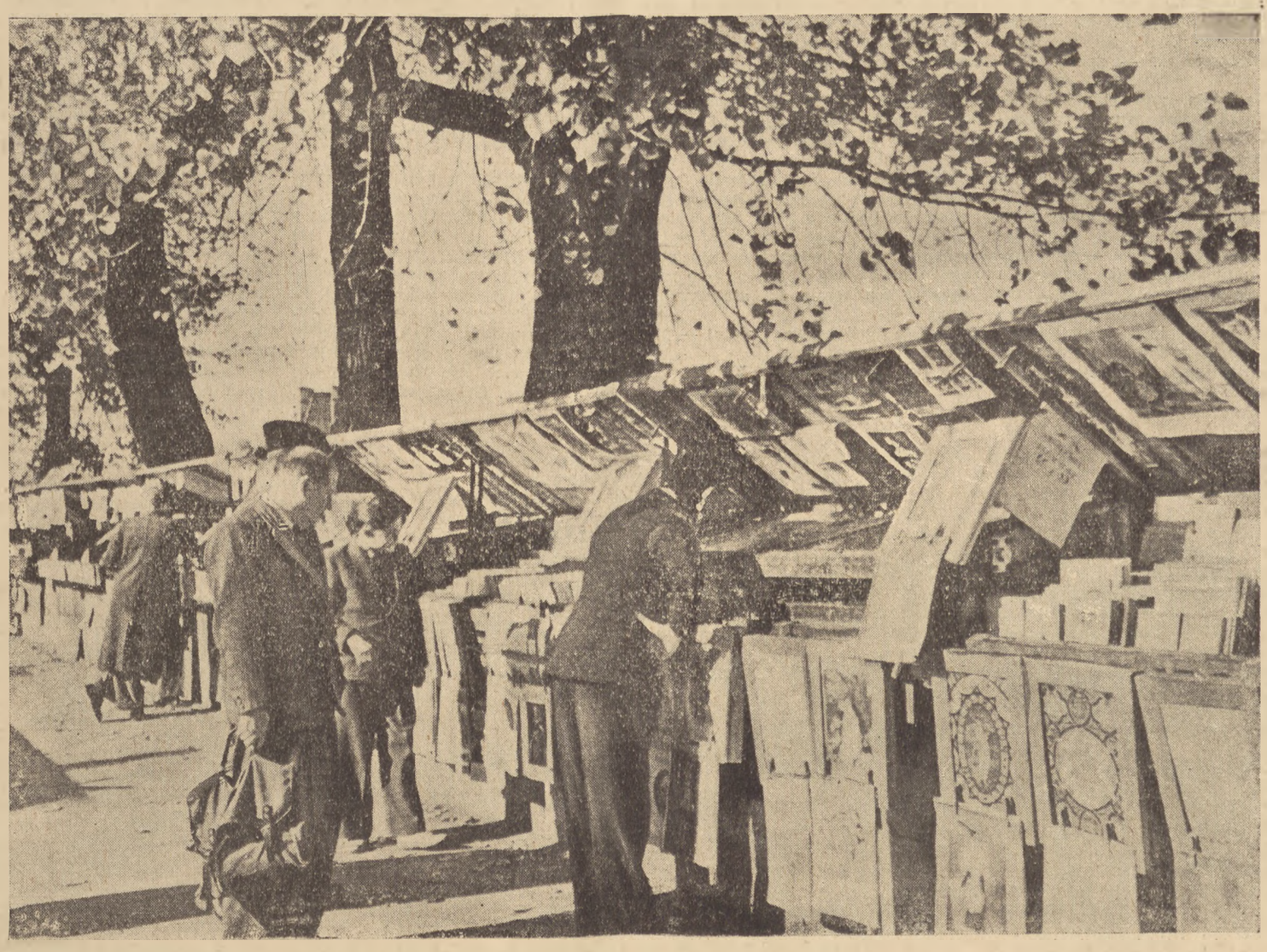
Bo już przyszłość ujęły dłonie nasze mocne,
Pokój, jeśli zechcemy, będzie naszą porą,
Rzeczy ludzkie — piękniejsze i bardziej owocne,
Triumfująca — mądrość.

Trzeba tylko tę groźbę odpędzić znad Francji,
Ciężki obłok koloru wojny i agonii:
On mógłby ziemię naszą francuską przekształcić
W jeden atol Bikini ogromny.

Bo te miasta, to niebo, rzeki, pola żyzne,
Gleba rodzinna, istnień głęboka posiadłość,
Wspaniały ten ogrom, co stanowi ojczyznę,
Kiedy naród ma za zwierciadło,

To i światło jest, w którym nasz wzrok się narodził,
Zapowiedź i nadzieja, i sny niewątpiące,
To i pieśń jest znajoma, z którą młodość wschodzi
Jak wschodzi słońce.

Przełożył **Artur Miedzyrzecki**



VERCORS

Czterdzieści tysięcy tropików

VERCORS, przewodniczący Narodowego Komitetu Pisarzy zrodził się z Ruchu Oporu. Będąc malarzem (Jean Bruler ma tyleż werwy w pędzlu, ile Vercors w piórze) napisał on pod słynnym dzisiaj pseudonimem Vercorsa niewielką książeczkę, która stała się pierwszym wielkim sukcesem literatury podziemnej: „Le silence de la mer" (Milczenie morza). Jeżeli da się o kimś powiedzieć, że bezustannie miotają nim wątpliwości i niepokoje — to o Vercorsie na pewno. Wystarczającym tego dowodem są jego stosunki — w dziedzinie polityki — z najwierniejszymi mu przyjaciółmi: nie obywają się one bez ostrych waśni. Braterskie pozdrowienie, jakie przesyła on „Nowej Kulturze", ma tym większą wymowę.

Zresztą, nawet w trakcie jednej ze swych kontrowersji z komunistami pisał on: „Ludzkość kocham nade wszystko; Francję dlatego, że od stu pięćdziesięciu lat jest wcieleniem przeznaczenia; Partię Komunistyczną, ponieważ w moich oczach jest jedyną partią, która chce i może w obecnym ukształtowaniu się stosunków na świecie to przeznaczenie urzeczywistnić, przyrzec człowiekowi jego wyzwolenie. Póki nie odstąpi ona od swych wspaniałych celów, nikt mnie nie ujrzy wśród jej nieprzyjaciół, jej przeciwników. Jeśli któregoś dnia zostałaby zaatakowana, będę się bić w jej szeregach".

Vercors — to pisarz skrupułów, niezliczonej ilości rozterek. Jego wynalazczość w tej materii jest niewyczerpana, a krytycy postępowi nie przestają mu z tego powodu dopiekać. Lecz jeśli jego powieści są najczęściej bajkami filozoficznymi, ich ludzka wartość, i intencja, i sens nie pozostawiają wątpliwości: to, czego Vercors najbardziej pragnie, to wyzwolenie człowieka.

Zamieszczony poniżej tekst jest fragmentem jego książki p.t. „Animaux dénaturés" (Zwierzęta wynaturzone). Pewna wyprawa odkryła na którejś z wysp Oceanii „tropiki" — istoty, których rozwój zatrzymał się w połowie drogi między światem zwierzęcym a ludzkim: nieznane dotychczas ogniwo między antropoidem a człowiekiem. Czy są ludźmi? Czy też nimi nie są? A właściwie po czym poznaje się człowieka? Lecz oto wdaje się w tę sprawę tyran, pieniądz:

— Miły Boże — mruczał Granett. — Jak nic moglibyśmy im sprzątnąć sprzed nosa rynek amerykański!

— Without taking our coats off (nawet nie ruszywszy małym palcem) — śmiejąc się odparł Vancruysen. — Ilość tropików żyjących na Takurze szacuje się, takie mam wrażenie, na dwa czy trzy tysiące sztuk. Zwierzę sprawia wrażenie zupełnie dojrzałego w dziesiątym roku życia. Tysiąc samic mogłoby więc dać w okresie czterech lub pięciu lat potrzebne nam pogłowie. Za dwanaście a co najwyżej piętnaście lat rozkręcilibyśmy już wszystko na pełną wydajność.

— Czego panu potrzeba? — spytał Granett.

— Kapitałów, oczywiście — odparł Vancruysen — i poparcia rządu.

— Kapitałów dostarczą panu hodowcy.

— Nie chcę — odpowiedział Vancruysen. — Chcę od banków.

— Dlaczego?

Vancruysen roześmiał się i spytał:

— Przyjrzał się pan im dobrze?

— Komu? Hodowcom?

— Nie, mój drogi. Tropikom. Zdziebko za bardzo są podobni do ludzi.

Granett uśmiechnął się i wzruszył ramionami.

— No tak, tak — rzekł Vancruysen. — A pan myśli, że Anglicy będą patrzeć z założonymi rękami?

— Pan uważa, że...

— Jasne. Będą się starali wpakować nam kij między szprychy. Prawo moralne przeciwstawią eksploatowaniu tych dwuznacznych zwierząt; i inne hocki-klocki. To pewne jak dwa a dwa cztery.

— Mimo to nie widzę powodu dlaczego właśnie banki...

— Trzeba — wyjaśnił Vancruysen — wciągnąć je aż po czubek głowy. Jeżeli później, podczas procesu, sąd miałby wybierać między prawem moralnym tropików a waleniem się kredytu banków australijskich, to jego wybór jest z góry załatwiony. Nie?

— Bez wątpienia. Więc jak zamierza pan to przeprowadzić?

— To zależy od was, od rządu. Powinniście dać subwencję na natychmiastowe rozpoczęcie budowy przędzalni i na wyposażenie ich w nowoczesne maszyny. Wysokość subwencji nie ma znaczenia: to tylko powinno pozwolić bankom na zainwestowanie potrzebnych nam milionów funtów szterlingów... Pojmuje pan tę operację? Szaleńca by trzeba, żeby przystał później na zaprzepaszczenie takiej masy pieniędzy. Gdy tropiki tu będą — zostaną. Zresztą, nie ma nawet potrzeby czekać na ich przybycie tutaj, aby stworzyć wzorowy obóz z sypialniami, izbami chorych, jadalniami, lekarzami, zoologami, całą tę lirę wielostrunną... Włącznie, oczywiście, z wielką kliniką eksperymentalną. Bo trzeba będzie rozwinąć u tropików ich zdolność wykonywania pracy, a przede wszystkim przyśpieszyć u samic rytm płodzenia. Pan jest przecież w większej czy mniejszej mierze hodowcą, więc się powinien pan znać na tym...

— Tak, właśnie w taki sposób — powiedział Granett. — I wydaje mi się — dodał — że trzeba by również, aby pomyślał pan o celowości wykastrowania samców. Film wyraźnie pokazał, że ich wadą jest zmienne usposobienie. Jestem pewien, że będzie z nimi tak samo, jak ze wszystkimi domowymi zwierzętami: dzięki wykastrowaniu wyzbędą się narowów, a przy tym wydajność ich wcale się nie zmniejszy.

— Oto myśl na wagę złota! — powiedział Vancruysen.

Vercors

Przełożył **Zbigniew Stolarek**

Kiedy helikoptery wyruszały do bazy zaopatrzeniowej, skorzystano z tego, aby jednocześnie wysłać filmy, celem ich wywołania w laboratorium australijskiego przedsiębiorstwa, od którego zależni byli operatorzy. Co się tam właściwie wydarzyło? Wszelkie przypuszczenia wskazują na to, że między administratorami przedsiębiorstwa i ich gośćmi, przed którymi filmy te zostały wyświetlone na prywatnym pokazie, znajdował się niejaki Vancruysen — jeden z owych rekinów wielkiego kapitału, zawsze reagujących na głos swojej czujnej przedsiębiorczości.

Należy przyznać, że ostatnie testy, jakim poddano oswojone tropiki, były niezmiernie sugestywne. Nie chodziło już o testy na inteligencję, które miały służyć zbadaniu ich możliwości w dziedzinie obserwacji i refleksji (możliwości te okazały się, jak przecież stwierdzono, zaledwie odrobinę większe niż u dużych małp), lecz o testy edukacyjne, mające określić ich zdolność nauczenia się i wykonywania różnych gestów, czynności i prac. Jak wiadomo, pierwszy lepszy szympans dochodzi bardzo szybko do tego, że umie się ubrać, zawiązać sobie sznurowadła, jeść przy stole i usługiwać do stołu, zapalić papierosa, jeździć konno lub na rowerze. Często widzi się, w domach ludzi od lat żyjących w koloniach, szympanse, które spełniają wszelkie posługi domowe — podobnie jak i reszta służby. Tropiki rychło przekroczyły to stadium łatwych czynności. Pod okiem dwóch monterów zadziwiająco szybko nauczyły się obchodzić z częściami metalowych rusztowań, rozpoznawać je, dobierać, a wkrótce nawet i zestawiać. Wprawdzie nie dało się ich nauczyć skutecznego posługiwania się wiertarką, za to jednak wyraźną przyjemność znajdowały w zamocowywaniu sworzni i zakręcaniu muter. Okazało się, że są wytrwałe w pracy, trochę na sposób słoni, pod tym tylko warunkiem, by od czasu do czasu je zachęcić, wyrazić im uznanie, a także wynagrodzić kilkoma kawałkami szynki. Ponadto cechowała je olbrzymia i niemal niespożyta sprawność fizyczna.

Nikogo więc nie powinno zaskoczyć, jeżeli owemu Vancruysenowi objawiły się one jako bajecznie tania i posłuszna siła robocza. Znajomość szczegółów tego wszystkiego jest w końcu sprawą mało ważną. W każdym razie Vancruysen przypomniał sobie o istnieniu starej, na wpół zamarłej kompanii — o Towarzystwie Farmerskim w Takurze, założonym przed dziesięciu czy dwunastu laty dla zbadania złóż podziemnych tego w gruncie rzeczy nie znanego masywu. Przypuszczano jednak, że znajduje się tam, w części północnej, ropa naftowa. Rzeczywiście, ropa naftowa była, ale w niewielkiej ilości, bo eksploatacja skończyła się po dwóch latach. W zamian za to odkryto, bardziej na zachód, kilkaset hektarów drzewa manisoba (dostarczające kauczuku), co pozwoliło przedsiębiorstwu jako tako wegetować. Ponadto wydzierżawiało ono prywatnym towarzystwom tereny łowieckie — na równinach. Wszystko to naprowadziło Vancruysena na myśl, że koncesja, jaką otrzymało Towarzystwo Farmerskie, przyznaje mu wyłączne prawo do eksploatacji fauny i flory na Takurze. Mógł to sprawdzić bez trudu — i odkrył, że w konsekwencji Towarzystwo Farmerskie jest właścicielem wszystkich tropików, żyjących wśród skał nadmorskich, jak i tych, które znajdzie się, być może, w innych dolinach łańcucha górskiego.

Sam Vancruysen sprawował kontrolę, w Sydney, nad jednym z wielkich przedsiębiorstw przeróbki roboczych produktów wełny. Za jego pośrednictwem zakupił po niskiej cenie większość akcji Towarzystwo Farmerskiego. Mając je w kieszeni, udał się do niejakiego Granetta, który jedną nogą był w rządzie a drugą w produkcji wełny.

Jak wiadomo, imigracja do Australii podlega daleko idącym ograniczeniom i ścisłej kontroli. Z drugiej strony, stopa życiowa jest tam wysoka. Dlatego też siła robocza jest nieliczna i droga. Z tego to powodu olbrzymia ilość wełny, którą co roku dają wielkie stada owiec wypasanych na rozległych równinach nie może być tkana na miejscu: produkowane tu materiały nie byłyby w stanie konkurować z cenami angielskimi. Wysyła się więc surową wełnę do Anglii, gdzie dopiero podlega ona obróbce i idzie do tkalń.

— Widział pan film o tropikach? — spytał Vancruysen Granetta.

— Nie — odpowiedział tamten — co to takiego?

— To chodź pan — rzekł Vancruysen.

I zaprowadził go na film.

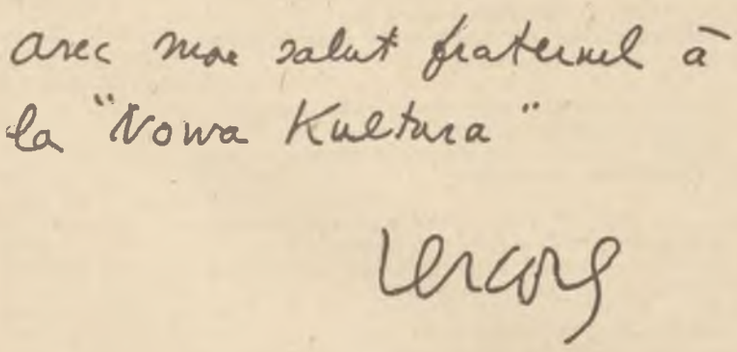
— Co pan o tym myśli? — spytał po projekcji.

— Słowo daję... — zaczął Granett.

— Wyobraża pan' ich sobie — powiedział Vancruysen — w przędzalni? Trzech tropików w miejsce jednego robotnika...

Granett spojrzał na niego i stanął z szeroko otwartymi ustami.

— Przeprowadziłem obliczenia — powiedział Vancruysen. — Trzydzieści lub czterdzieści tysięcy tropików, przy właściwej tresurze i pod kierownictwem specjalistów, mogłoby zapewnić obróbkę dwóch trzecich produkcji kontynentu. Koszt: ich wyżywienie i trochę opieki. Pobijemy o sześć długości przędzalnie angielskie.



Autograf Vercorsa: „Braterskie pozdrowienie dla Nowej Kultury".

PIERRE GAMARRA

Morze i Opera

Stara kobieta wyszła z ulicy Saint André des Arts na plac Saint Michel. Był jasny paryski poranek, niezbyt upalny, ponieważ w przeddzień padało, ale ciepły, połyskujący i łagodny jak kawał jedwabiu. Wiatr nanosił zapachy wody i młodych liści. Błękitne nibo rozpięte między domami było bez skazy, bez jednej arabeski z obłoków. Stara kobieta szła w przezroczystym, letnim powietrzu i sama czuła się lekka i przezroczysta jak gdyby jej ciało było ze szkła, a serce z kryształu. Uśmiechała się do małych sklepików, do kwiatów na tarasie kawiarń, do drzew obejmujących Sekwanę koronkową zielenią; zwiesiwszy głowę, patrząc na swoje spękane trzewiki i nie widząc ich, szeptała do siebie cichutko: jak pięknie! jak pięknie!

Naprawdę było pięknie. Po burzy Paryż budził się w słońcu. Światło powlekało połyskiem różowe i szare frontony domów, poprzecinane krótkimi płomieniami geranii i nasturcji, wślizgiwało się między liście wątłych platanów o cielistych i białych korach. Kelnerzy rozstawiali na chodnikach stoliki i trzcinowe krzesła. Zapach anyżu i wina mieszał się z zapachami owoców i jarzyn wiezionych na wózkach przez ulicznych sprzedawców. Szalona karuzela samochodów już ruszyła, przez zatłoczoną jezdnię przepychały się ciężkie, zielone cielska chyboczących się autobusów.

Stara kobieta zatrzymała się przed fontanną Saint Michel i opierając się o kamienny brzeg basenu zamknęła oczy. Zamykała oczy nie dlatego, że była zmęczona, ale by lepiej słyszeć plusk przelewającej się wody. Woda śpiewała, bulgotała, szumiała. Myślało się przytem o strumieniu lub o rzece rzucającej się w morze. Albo o wodzie morskiej, która mruczy poruszając pierścieniami piany u stóp skały, przy wejściu do groty. Taki chyba jest głos morza.

Kobieta otworzyła oczy. Tuż przed nią rozwijały się mieniące wachlarze fontanny. — Jakie to było piękne! Z pewnością nie tak piękne jak morze i fale, a jednak zachwycające. Wiatr wzdymał powiewną zasłonę fontanny i rzucał krople wody na pomarszczoną twarz kobiety. Czując ten ostrożny dotyk wilgoci znów przymknęła powieki. Była nie w Paryżu. Była na brzegu kanału La Manche albo nad oceanem i podmuch morski sypał drobniutkimi kropelkami w jej wychudłe policzki.

Westchnęła. Nie było to westchnienie smutku. Czuła, że dzień zapowiada się dobrze. Dzień będzie z pewnością pomyślny. Dzień, w którym przydarzyć się może coś szczęśliwego.

Ruszyła dalej wokół placu i zatrzymała się przy kiosku z dziennikami, tuż obok przystanku autobusowego. Na chwilę ogarnęła ją pokusa, by kupić gazetę nie zwlekając dłużej. Ale nie, może jeszcze zaczekać, nim się dowie; jakiś głos mówił jej, że się nie zawiedzie. Dzień zapowiadał się na to zbyt dobrze, powietrze było zbyt czyste i piękne.

Pora wakacji. Turystyczne autokary sunęły przez plac w kierunku Nôtre-Dame, której białe wieże jaśniały nad Sekwaną. Co chwila napotykało się gromadki śmiejących się, rozkrzyczanych turystów, Anglików, Amerykanów, Szwedów, Szkotów w krótkich spódniczkach. Nie dziwiła się. Była do tego przyzwyczajona. W dzielnicy Saint Michel bywali najrozmaitsi ludzie, bogaci, biedni, dziwacy, gogusie, dziewczęta z rozpuszczonymi włosami ubrane w spodnie, midinetki, obdarci studenci; przejeżdżały tędy niemodne pojazdy i wspaniałe auta... Mój Boże! Jakie łagodne powietrze! Ona przecież może zrobić sobie także na kilka minut wakacje, nim kupi dziennik, by dowiedzieć się...

Kiedy się dowie, pójdzie po swoje pieniądze. Może urzędnik się zdziwi? Ale nie, dlaczego miałby się zdziwić? Każdemu może się przytrafić szczęście, zresztą ma dowód osobisty, w dzielnicy ją znają: Henryka Madelon, sześćdziesiąt osiem lat, wdowa po Ludwiku Madelon, gospodyni. Tak, Madelon, jak ta Madelon z piosenki, która podawała wino. Ale Madelon to jest jej nazwisko. Gospodyni, to znaczy, że pracuje w domu, nie tylko u siebie, także u innych. Słuszniej byłoby napisać: posługaczka. Gospodyni, to brzmi lepiej, bardziej dystyngowanie.

Gdyby miała pieniądze, mogłaby zamówić bilety. Od dawna już czekała na tę chwilę. Właściwie czekała na nią od najwcześniejszego dzieciństwa. Gdyby miała pieniądze, wtedy dopiero zobaczyłaby wszystko na własne oczy i potem mogłaby już odejść bez żalu.

Tak, jest posługaczką. Chodzi do ludzi prać, czyścić podłogi i szyby. Dawniej nie miała z tym trudności. Była młoda, silna, odważna. Każdy chętnie ją wzywał i pracy jej nie brakło. Teraz ludzie wahali się, kiedy pojawiała się na progu mieszkań, mała, chudziutka, ze swą szczupłą twarzą i siwymi włosami, ze zmarszczonymi dłońmi o pokrzywionych palcach. Co, ta biedna staruszka przychodzi tu po to, by ze ścierką w ręce nachylać się nad parkietami? Albo wdrapywać się na drabiny i czyścić szyby? Czy nie byłoby lepiej, żeby zajęła się szyciem czy naprawą garderoby? Miała coraz słabsze oczy.

Mieszkała w mansardzie, na piątym piętrze czarnej, trochę krzywej kamienicy przy ulicy Saint André des Arts. Mieszkańcy domu pomagali jej jak mogli, wzywając do różnych domowych zajęć, ale ci, którzy pamiętali o niej, nie byli bogaci, toteż wiele razy w ciągu tygodnia stara Madelon wlokła się do zamożniejszych mieszkań w dzielnicy.

✻

Szła wzdłuż bulwaru nad rzeką. Sekwana prześwitywała między skrzyniami bukinistów, niebieska, zielona, rozedrgana na całej powierzchni srebrnymi motylami blasków. Morze wygląda pewno trochę podobnie. Stara Madelon nie widziała nigdy morza. Przez całe życie próbowała je sobie wyobrazić. Pytała ludzi — sąsiadów, znajomych. „Powiedzcie-no, jest duże jak co? I nie ma końca? Jak to możliwe? Nie mogę zrozumieć jak wyglądają fale. Więc morze..."

Morze kołysało się w jej wyobraźni przedziwne, złożone z okruchów obrazów i rysunków, z rozkosznych i najbardziej złożonych zapachów. Kiedy przechodziła przed pełnymi ryb straganami na targu Bucy, przystawała nieruchomo przed stołem, wodziła swoim biednym starym nosem nad stosami dorszy i krabów, soli i ślimaków. Te stworzenia były w morzu. Urodziły się w niebieskich i czarnych głębiach, nad którymi prześlizgują się dna statków.

Pewnego dnia wracając do domu zobaczyła żagiel na łodzi płynącej po Sekwanie między mostem Nowym i mostem Saint Michel. To białe skrzydło ślizgające się między kamiennymi wybrzeżami przywiodło jej nagle na myśl olbrzymi przestwór morza i zadumała się głęboko.

Kiedy jeszcze żył jej mąż, wiele razy marzyli o tym, że pewnej soboty wsiądą do pociągu i pojadą do Tréport czy do Dieppe. Było to niemożliwe. Bilet kosztował zbyt drogo. Mówili sobie co roku: następnego lata, tak, następnego lata uda nam się odłożyć parę groszy... Lato wracało, a morze zostawało wciąż tylko na obrazkach widywanych czasem w sklepach, w starych albumach z fotografiami, które można było przeglądać u bukinistów. Potem stary Madelon zachorował. Kobieta musiała pracować za dwoje. Potem wojna, po dniach ubóstwa przyszły dni głodu i nędzy. Dieppe, Tréport, małże, wszystko to przepadło jak jesienne liście w zawieruchę. A jednak wciąż o tym myślała. Czy oszczędzając i odmawiając sobie wszystkiego nie udałoby się jednak zobaczyć tego morza? Taki wyjazd to przecież nie jest taka wielka znowu rzecz...

Szła bulwarem wzdłuż rzeki. Stosy książek w pudłach bukinistów zapraszały przechodniów do oglądania. Dziewczęta śmiały się kartkując jakąś powieść. Stara Madelon szła wśród tłumu drobnymi kroczkami. Stoiska ciągnęły się jedne za drugimi, w pudłach piętrzyły się stare, potargane tomiska, pomieszane z oprawnymi księgami o wypłowiałych wzorach. Dalej — teczki z nutami, partytury oper. Tu serce starej kobiety zaczęło bić mocniej. Podeszła do teczek, na których można było odczytać wypisane wielkim drukiem lub ręcznie: Beethoven, Rossini, Mozart, Gounod, Cyrulik Sewilski, Traviata, Faust, Don Juan, i sto innych nazwisk i tytułów, które łączyły się w myślach z olbrzymim budynkiem, który iskrzył się od świeczników i złoceń, wypełniony po brzegi majestatycznym grzmotem muzyki. To było jej drugie marzenie, drugie pragnienie jej życia: pójść któregoś wieczora do Opery. Kiedy żył jej mąż, często o tym mówili: któregoś dnia trzeba się będzie zdecydować, zafundujemy sobie miejsce w Operze. Poprzestawali na oglądaniu jej z zewnątrz. A przecież trzeba poznać ją od środka: świeczniki, aksamit w lożach i fotelach, zasłonę, która się podnosi, muzykę, reflektory i tańce.

A potem, ot, przechodziły dni, biegły miesiące, dopełniały się lata i ani Madelon, ani jego żona nie poszli żadnego wieczora do Opery.

✻

Poranek mijał, łagodny i jasny. Stara Madelon kończyła przechadzkę. Powoli wracała wzdłuż skrzynek bukinistów. Widoczna przed nią strzała Nôtre-Dame niknęła coraz bardziej w błękicie. Jak piękne było to wszystko! Wystarczyłby jeden dzień szczęścia, jeden dzień zaspokojenia tęsknot! A może... Skrawek papieru, który kobieta ściskała w ręce przynosił spełnienie obu marzeń. Była tego pewna. Jakiś głos jej to mówił. Powietrze Paryża było tego ranka tak miękkie, tak radosne.

Wystarczało przejść przez ulicę, pójść do kiosku i kupić gazetę. Gazety nie będzie czytała na ulicy, pójdzie z nią do domu.

Otworzyła się przed nią wąska i chłodna uliczka St. André des Arts. Podreptała wzdłuż chodnika do bramy swego domu, pozdrowiła dozorcę, nie wdając się z nim w rozmowy i poczęła wdrapywać się na schody. Szła wolno, z dłonią wspartą na poręczy. Klatka schodowa była ciemna, zza zamkniętych drzwi dobiegały zduszone głosy, brzęk naczyń, wybuchy radiowych dźwięków. Muzyka. Nie umrze bez tej radości, by pójść do Opery, by obejrzeć brzeg morza. Z ciemności zdawały się wychylać zarysy skał. Długie, niebieskie fale toczyły się u stóp złocistych kamieni. I nagle groty morskie zamieniają się w teatralne sale. Szum wody przechodzi w muzykę skrzypiec. Chwieją się jedwabiste fałdy kurtyny...

Kobieta pchnęła drzwi. To jej mansarda. Malutki stół, dwa wyplatane krzesła, żelazne łóżko. Przez okienko w dachu wpada słońce. Na stole leży kawałek chleba, trzy kartofle, pomidor, pół szklanki mleka.

Rozłożyła gazetę i zaczęła szukać strona po stronie. Potem sięgnęła do kieszeni fartucha. Gdzie jest ten bilet, który miała w ręce od rana? Czyżby go zgubiła w ostatniej chwili? Nie. Jest.

Wygrała, była tego pewna. Wszystko jej to dziś mówiło. Nie pragnęła wielkiej wygranej. Nie, zupełnie małej. Kilka tysięcy franków. Tyle, by zapłacić bilet powrotny do Tréport i bilet do Opery; jakieś niedrogie miejsce na najwyższych piętrach. Morze i Opera, takie było jej marzenie. Potem mogła sobie już odejść.

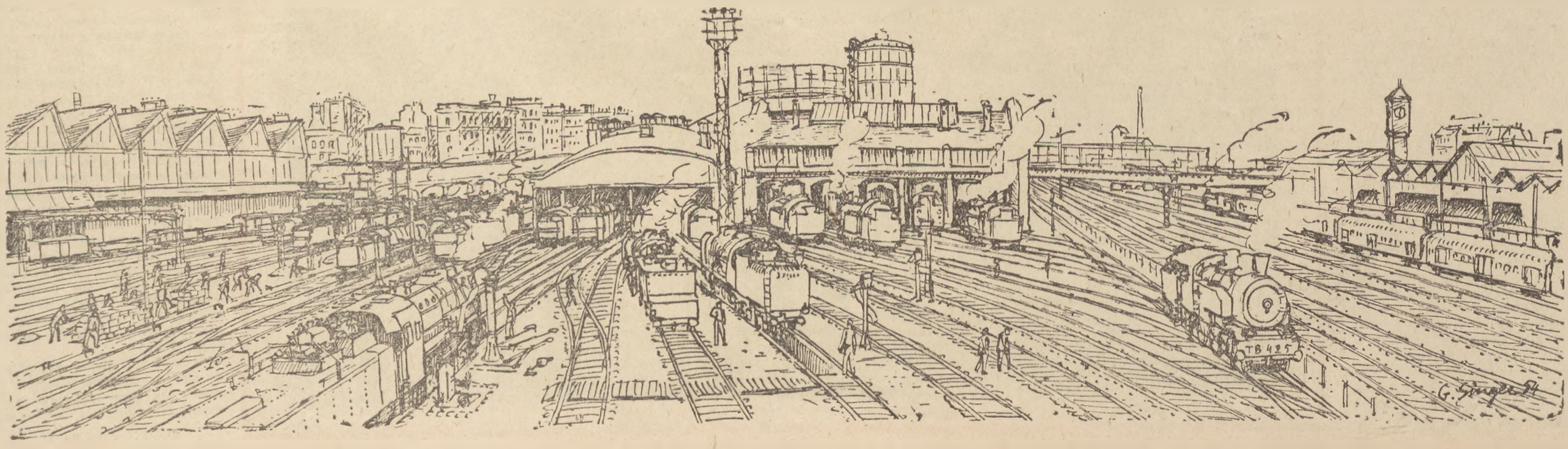
Co? Nie? Nie. Prowadziła wskazującym palcem od linijki do linijki. Od nowa czytała wszystkie kolumny cyfr. Nie. Nie wygrała. Straciła swoją podróż nad brzeg morza, swój wieczór w Operze. Straciła. To było pewne. Słońce ją oszukało. Oszukało światło tego ranka, dając jej tyle nadziei. Bilet na loterię był nic nie wart. Stracone pieniądze.

Podniosła głowę, słuchając szumu miasta. Paryż huczał wokół jej mansardy. Taki był chyba szum morza. Kiedy się do niego zbliżać, powoli, słyszy się z pewnością ten głuchy tętent koni, te niewyraźne głosy, które są jak łopotanie żagli, jak drżenie fal na kadłubie statków. I tak jest na pewno w Operze, kiedy muzyka nagle się urwie i zahuczą oklaski.

Stara kobieta opuściła czoło na zniszczone ręce. Wzbierało w niej zmęczenie całego życia. Jej drobne ciało osunęło się na stolik z białego drzewa. Morze i Opera. Morze i Opera! Kto da pieniądze, by je mogła zobaczyć? Kto da jej pewnego dnia morze i Operę?

Pierre Gamarra

Przełożyła **Julia Hartwig**



ELZA TRIOLET

Rudy koń

„Rudy koń" — jak pisze André Wurmser, jest „powieścią o wojnie atomowej i perspektywach socjalizmu, powieścią rozdroża na jakim znalazła się ludzkość". Dajemy tu fragmenty z pierwszej i ostatniej części powieści.

Leżałam w ciepłym błocie, na pół zanurzona w grząskim mule. Miałam ręce, nogi, głowę... Byłam naga. Ciało moje — gnijące mięso, bez skóry. Miękkie błoto pokrywało rany jak balsam, jak klej. Poprzez ciepłą mgłę — jakiś blask, może niebo. Coś poruszyło się w moim mózgu, lepkim jak muł. Zapadłam się w przerażenie niewiadomej.

Było to moje pierwsze zetknięcie z nowym światem.

Kiedy po raz drugi odzyskałam przytomność, istniało już dla mnie jakieś niebo, jakaś gwiazda. W absolutnej ciszy poruszyłam wargami, ale nie wydały żadnego dźwięku. W ostatecznym przerażeniu poczułam, jak poruszają mi się włosy na głowie i raz jeszcze zerwałam z życiem.

Następnie — po jakimż to czasie? — zdołałam unieść głowę, rozejrzeć się dokoła siebie. Zdołałam powoli wydobyć się z błota. Zupełnie suche teraz i lekkie zachowało mój kształt niczym gipsowy odlew, zatrzymało również moją dawną skórę. Byłam pokryta skórą nową, delikatną i błyszczącą jak blizny po oparzeniu. Ja, szkielet pokryty tą lśniącą skórą, zdołałam powoli stanąć na nogach. Uderzyło mnie światło dzienne.

Wokół mnie falowały wydmy suchego błota i trawy, trawy zielonej u korzeni, a czarnej na koniuszkach. Aż po horyzont. Odwracając się spostrzegłam, że moje łoże z błota znajdowało się na skraju stromego zbocza, że w dole pieniąc się wiła rzeczułka. Zeszłam ze zbocza, napiłam się wody wprost z rzeki leżąc na brzuchu.

Lecz wraz z przypływem sił pamięć brała górę nade mną jak ból nad bezczuciem. Musiałam sobie przypomnieć, że była wojna, że były rozłąki zapowiadające śmierć i więzienie. Za murami więzienia oddychano, walczono, prowadzono życie szaleńców. Potem była praca w kopalni, nieprzerwana noc, kolby cudzoziemskich żołnierzy... Pewnego dnia, czy też pewnej nocy, kiedy byłam na dole w kopalni stało się coś niepojętego.

I oto jestem sama w tym nieludzkim krajobrazie. Czy jestem jedyną żywą istotą na całej ziemi?

. . . . . .

Czułam czyjeś dotknięcie. Ktoś mnie dotykał. Jeszcze raz poczułam, że włosy poruszają mi się na głowie. Otworzyć oczy... Ogarnęła mnie bezgraniczna słabość, ale oczy otworzyłam. I nie zamknęłam ich, były otwarte, mimo wszystko. Mimo twarzy, która zawisła nade mną, która dotykała niemal mojej twarzy: twarz bez nosa o spojrzeniu żywym, żyjącym, które dobywało się z głębi dwóch otworów w czerwonej, lśniącej skórze... dwa szerokie niebieskawe wałki okalały inny otwór wyobrażający usta. Głowa łysa. Naciągnięta, bliska pęknięcia skóra na czaszce i czole marszczyła się wokół tych otworów na oczy.

— Żyje? Naprawdę żyje?

Łzy toczyły się z głębi otworów, w których mieściły się oczy, głos wydobywał się z otworu na usta. Głos męski normalny, wyraźny, amerykański.

— Nie trzeba się bać — mówił ten tak normalny głos — skoro jesteśmy do siebie podobni.

*

Amerykanin Henry, który odnalazł Elzę, posiada samolot. Wywozi on ją do małego miasteczka w okolicy Paryża, Sainte-Normienne (Święta Regularność), gdzie mimo kataklizmu spadłego na świat, panuje bez przerwy małoduszny nastrój drobnomieszczański. Następuje kilka stronic świetnej i bez litosnej satyry...

Pogoda jest stale niezmiennie piękna. Na niebie rzadko pokazują się chmury, a zamiast deszczu spada na nas mgła, ciepła jak para, która rozpada się w drobne kropelki. Nie brak nam wody. Ale jeśli nie można żyć bez wody, nie można również żyć samą wodą. A nie pozostało nam już niemal nic z konserw. Góra puszek, która wydawała się niewyczerpana, zrównała się już prawie z ziemią i musieliśmy zmniejszyć racje dzienne. Z początku wszyscy z wyjątkiem doktora byli zdania, że nie należy sobie niczego odmawiać. Doktór podobnie jak murarz mówił, że jak długo trwa życie, żyje nadzieja: należy więc przedłużać życie. Ale wszyscy byli przeciw niemu. Jedni — bo nie pojmowali, że wszystko mogłoby tak trwać; ten bezład gorszył ich mentalność, mentalność dzieci, które zawsze były grzeczne i nie zgadzają się na karę; płacili przecież zawsze podatki, nie znosili obrazów Picassa i w ogóle wszystkiego, czego nie rozumieli: nienawidzili komunistów, burzycieli normalnego trybu życia; spali zawsze spokojnym snem głęboko przekonani, że jeśli nawet zdarzy się coś niezwykłego, to ich nie dotknie; byli świadkami końca świata, stali się potworami żyjącymi w świecie pustym i zupełnie nieznanym, ale zachowali bezpieczeństwo swoich tuzinkowych myśli i arogancką nadzieję odzyskania swoich mieszkań, dozorców domowych, popołudniowej France-Soir, radia... Chcieli najadać się do syta nie oszczędzając konserw. Uważali, że nonsensem jest nie wierzyć w to, że wszystko będzie po dawnemu...

*

Ci rozbitkowie stają się świadkami różnych kataklizmów spadających na zrujnowany świat: Sztokholm zalany potopem, Szwajcaria jako wyspa zagrożona powolną śmiercią. Elza wraca do wspomnień, do powieści jaką chciała napisać, przypomina sobie rozmowy z uczonymi, wynalazcami i filozofami nowego świata, świata pokoju i braterstwa — w Moskwie. Czy wszystko stracone? Samolot Henry'ego i Elzy wyrusza na poszukiwanie tego świata, być może przepadłego... Gdy nagle...

PICASSO: Dziewczyna z koszem kwiatów. Obraz z r. 1903, ze zbiorów Muzeum Państwowego w Moskwie, wystawiony ostatnio w Paryżu.

Powietrze stawało się coraz bardziej szare, gęste, nieprzeniknione. Nudziłam się. Na progu końca mogłam się jeszcze nudzić. Nudzić się z niecierpliwości i bezczynności. Nigdy nie znosiłam samolotu, w którym pod pozorem oszczędności czasu traci się go na nurzące oczekiwanie. I oto traciłam tę resztę czasu, który mi jeszcze pozostawał. Powiedziałam zrozpaczona:

— Włącz radio, Henryku, spróbuj, proszę cię...

Henryk włączył radio. Milczało jak zwykle. Położyłam głowę na jego ramieniu. Drogi Henryk, drogi towarzysz niedoli... Tysiące kilometrów przebytych razem i to w najgorszych chwilach, ludzkie ciepło jego ręki udzielające się mojej ręce. Drogi Henryk, od końca świata, tam... Nagle wyprostowałam się na daleki odgłos... Coś niby lawina w górach... Uczepiłam się Henryka czekając na katastrofę. Hałas potęgował się. Teraz przypominał brzęk tłukących się naczyń, petardę — przy wybuchu ogni sztucznych. To były wielkie organy pod sklepieniem katedry.

Z radia płynęła muzyka. Jaka muzyka. Dowód istnienia człowieka. Gdzieś byli ludzie...

Jakiś żółty błysk, zmrużenie powiek w słońcu... Czekam na piorun, który zniszczy muzykę i nagle rozlega się huk, na który nie ma nazwy w moim języku. Całe moje ciało odpowiedziało echem, jak pianino, na które runął dom. Bito w bęben na okrągłym niebie, bito w bęben na naciągniętej skórze nieba, maszerowano na podbój wszechświata. Samolot, nawet nie cherlak. Ale już przetacza się gdzieś daleko od nas... Muzyka powraca i w ciszy ma słodycz rączki niemowlęcia. Pogrążam się w błogostanie. Zalewa mnie szczęście, pławię się w nim. Przyroda nie ma cech ludzkiej życzliwości, jest nieubłagana jak automat, ale człowiek jest wielki, człowiek, który potrafił stworzyć tę grę dźwięków i potrafił nauczyć ją przenikać przestrzeń. Niech pochwalony będzie człowiek.

Lecimy. Nasz czarodziejski dywan niesie nas z szybkością siedmiomilowych butów... czy to muzyka czarodziejek?... Człowiek nie pozwala kłamać swojej wyobraźni, wyprzedza ją, wyobraźnia jest tylko przepowiednią i przeczuciem, zobaczymy, zobaczymy jeszcze, że najbardziej szaleńcza wyobraźnia będzie się wydawała bezbarwna i płaska wobec olbrzymiej rzeczywistości, wielowymiarowej, barwnej, ciepłej, żyjącej, nieśmiertelnej... Lecimy. Czy to samolot, czy muzyka rzuca nas tak to do góry, to na dół, wznosimy się, zniżamy i huśtamy się w przestworzach jak na huśtawce olbrzymiego jarmarku świata. Wszystkie orkiestry wszystkich karuzeli, wszystkie strzelania do celu i loterie, wszystkie baraki — wszystko współgra, drży, ryczy i skrzypi, a ponad tym wszystkim — śpiew. Głos ludzki o piękności ludzkiej, piękny jak życie, jak szczęście, wiesz, szczęście, pamiętasz jeszcze co to szczęście?... Ach, ten głos. Zwiastun odrodzenia ludzkości. Czy nam się uda dołączyć do niej, czy nie, ludzkość istnieje, ludzkość śpiewa... Skoro słyszymy ten śpiew. Ten śpiew...

Co to? Cisza... Skończyło się. Fading? Co? Cisza... Wszechświat jest niemy i czarny, motor warczy samotny w przestworzach. Nagle słowa, całkiem blisko, jak gdyby tuż w kabinie samolotu, obok... Głos znany, bliski, drogi... jasny, wyraźny, że aż słyszymy oddech mówiącego... głos mówi:

— Towarzysze. Na pamięć wszystkich, którzy zginęli, na ziemi, na morzu i w powietrzu, spalili się, utonęli, zostali zmiażdżeni, pogrzebani, na chwałę wszystkich, którzy polegli walcząc z mordercami przyszłości, na chwałę tych, którzy na ziemi, na morzu i w powietrzu pokonali niszczycieli... Towarzysze. W tym dniu żałoby i zwycięstwa...

Ach! głos oddala się, gubi, wrzawa całego świata wdarła się między nas a ten głos ludzki. Radio wyleci w powietrze, ten dynamit je rozerwie... Przez szczeliny w ogromnym zgiełku docierają do nas dźwięki muzyki... Słyszę je pogrążona w fotelu, zalana dźwiękami, na wpół przytomna.

Błyskawica zapala się znowu na niebie i to już koniec: wszystko milknie. Czy zatrute żądło strzały zabiło muzykę? Gdzież jest, gdzież jest ta muzyka? Skończyła się muzyka. Świat jest czarny i niemy. Aż tocząc się rusza na nas ciężki rydwan grzmotu. Niebo pod nim osuwa się wśród huku żelastwa. Samolot spada jak żyrandol oderwany od sufitu. Poprzez otwór, który się robi tam wysoko widzę słońce otoczone złotem swoich promieni, odrętwiałe w głębokim błękicie. Słońce ma cztery łapy, jest rude, a ten, kto je dosiadł wymachuje lśniącym mieczem. Krzyczę:

— Henryku. Rudy koń twojej Apokalipsy. Henryku, you win. Wygrałeś. Tak chciałeś... Biedny Henryku. Kto wygrywa, traci.

Henryk wypuszcza ster. Bierze mnie w ramiona. Motor warczy jeszcze... I oto śpiew, śpiew...

Chwała, chwała, chwała,
Chwała nieśmiertelnemu
człowiekowi.

Elza Triolet

Przełożyła
Wiera Anisimow-Bieńkowska

LOUISE MAMIAC

Serce Paryża bije

Mówię: Paryż, mój Paryż — w mojej dłoni kwiat świeżo zerwany i ptak żywy. Jak cię słowami opowiedzieć i od czego zacząć?

Czy iść w twój dzień codzienny i uchwycić cię, niczym pierwszy obraz filmu, o tej nieokreślonej godzinie, kiedy ze sobą spotykają się — nie inaczej chyba niż czas północy i czas południa — opieszała gnuśność Pigalle (gdzie piją Amerykanie) i wczesny pośpiech mleczarzy, o tej właśnie nieokreślonej godzinie, kiedy tłem wszystkiego są Hale mrowiące się pod elektrycznym światłem? A później? Wagony metra nabite po brzegi tymi, co jeszcze nie otrząsnąwszy się z wczorajszego zmęczenia, idą kuć powszednie ogniwo swojego łańcucha i — gdy ty się już zbudziłeś — pociągi podmiejskie w każdej minucie wypluwające na trotuary tłumy urzędników, ekspedientek, stenotypistek, które przyjeżdżają z podparyskich okolic, gdzie byle jak zbudowane domy patrzą pustką? Czy opowiedzieć pierścień dymów, gdy zaczyna się twoje kucie, twoje dudnienie, twoje sapanie, twój zziajany oddech roboczego zwierzęcia? I porę południa, godzinę dwóch szpetnych świątyń, Giełdy i Pałacu Sprawiedliwości, oszukańczego żonglowania milionem abstrakcji, obiadów w restauracjach zezujących lustrami do ludzi interesu i hipokryzji, patetycznego wzlotu czarnych rękawów togi, a także bieganiny tłumu klerków, zalatanych, źle opłacanych, tych wszystkich „pobiegnij - no - po - to - i - owo", których całym posiłkiem jest byle sandwicz cienki jak bibułka? I również godzinę wytwornych ślubów, bijącą w tym samym czasie co i godzina wizyt w szpitalach (napióropuszeni szwajcarzy w białych pończochach, szelest jedwabnych sukien i wyszukaność kwiatów, a także białe sale lęku i gorączki, skarby owocu i szklanki na prostokącie nocnego stolika).

A później godziny świetności twoich wielkich dzielnic, gdzie witryny magazynów, podobne kosztownym szkatułkom połyskującym wieloma ozdobami, napierają na siebie, licytują się swoim dobrym smakiem wzdłuż ulic, których balkony niejednokrotnie mówią i o dawnym przepychu.

Lecz to wszystko nie jest tylko tobie właściwe; tak mijają godziny niejednego wielkiego miasta.

Czy więc w sklepiku, który przywarł do zbocza Montmartru, należy sięgnąć po harmonijkę fotografii „na pamiątkę", po jedwabny fular przyozdobiony wieżą Eiffla i Łukiem Triumfalnym, aby opisać cię twoimi pomnikami? Czy raczej opowiedzieć, jak słońce, zasypiając na Sekwanie, spływa świetliście pod przęsła mostów, opowiedzieć spokój zamkniętych, kamieniem i cegłą różową otoczonych ogrodów, które należą tylko do ciebie: Palais Royal i Place des Vosges? twoje wyspy zagubione w marzeniu i łuk twoich nadbrzeży o balustradach porytych napisami, obciążonych mnogością książek, jakie sprzedają tu bukiniści?

A jednak jest takie miejsce, gdzie widzę sumę twojej piękności, gdzie serce zawsze bije mi żywiej ilekroć idę tamtędy: jest to ów plac, o którym trudno by powiedzieć, czy szarfa nieba jest mu dodatkową ozdobą, czy też on jest tylko ramą obrazu pokazującego grę świateł i obłoków. Przestrzeń zakreślona a przecież otwarta, krzyż, którego dwa ramiona pomykają w rozległą zieleń a dwa pozostałe istnieją tylko dlatego, że ich bieg ogranicza kolumnada, plac promieniejący i zachłanny, który przyciąga ku sobie rzekę, włącza się w dwa parki, mostem przerzuca się aż po fronton, by uczynić go swoim, i panuje tak nad całym krajobrazem, doskonały w rysunku, nie kończący się, a przecież mający swoją wyraźną miarę, majestatyczny a lekki wdziękiem swoich fontann, arena, o którą opierają swe czoło krwiste zachody słońca, gdzie tańczą balety mgły i welony deszczu, Place de la Concorde, zatrzymujący swoim obeliskiem niebo znad Ile de France, które drga w wietrze jak sztandar Francji.

W słońcu lipca plac Bastylii napełnia się tłumem radosnym jak młodość, wpływającym w ulicę wąską i pokrzywioną. Wówczas, idąc w pochodzie ludowym, podnoszę oczy nad wystawy zamkniętych sklepów meblarskich, nad fasady domów pokryte reklamami, ku oknom różnej wielkości, ku wiekiem steranym dachom, ku okienkom mansard starego a zawsze żywego Fauborg Saint-Antoine, ku sztandarom ze skromnego perkalu, ku girlandom z papieru, które ręka dziecięca troskliwie zawiesiła między dwoma lampionami, ku czerwonej poszwie, jaka niekiedy tam trzepocze, zawieszona umyślnie, ponieważ jest czerwona, ku twarzom uśmiechniętym i przyjaznym gestom.

I w owej chwili nie piękno Paryża każe żywiej bić mojemu sercu. To bije serce Paryża...

Louise Mamiac

Przełożył **Zbigniew Stolarek**

HENRIETTE PSICHARI-RENAN

Francuska nauczycielka w Polsce

To dawna historia. Aby ją przypomnieć, trzeba nam się przenieść najpierw na zachodnie krańce Francji, później do Polski, a w ogóle o sto lat wstecz.

Jest w Bretanii miasteczko Tréguier, małe, o wąskich uliczkach wciśnięte pomiędzy pętle dwóch rzek. Króluje nad nim wspaniała gotycka katedra, której wyrzeźbiona w kamieniu wieża prześwituje misterną koronką na tle chmurnego nieba. Tutaj w pierwszych latach dziewiętnastego wieku w ubogiej marynarskiej rodzinie przyszło na świat dwoje dzieci: Henriette i, w dwanaście lat po niej, ten który stał się później sławnym pisarzem — Ernest Renan.

Mały Ernest miał pięć lat, gdy odumarł go ojciec. Jedynym źródłem utrzymania całej rodziny stał się malutki sklepik kolonialny, który pod skrzydłami olbrzymiej katedry powoli bankrutował. Henriette Renan postanowiła przezwyciężyć wszelkie trudności finansowe, popłacić długi ojca, zapewnić egzystencję matce i wychować ukochanego brata: została nauczycielką.

Łatwo sobie wystawić, jakie trudności musiała przemóc, aby zrealizować swoje zamierzenie w czasach, gdy praca zawodowa kobiet uważana była za dziwoląg, gdy Francja nie posiadała jeszcze szkół państwowych, a kobiet w ogóle nie dopuszczano do egzaminów! Przełamała je wszystkie i zaczęła pracować na „pensji panienek" w Paryżu za głodową pensję w potwornych warunkach materialnych.

*Jej godność, powaga i energia zjednały jej sympatię i współczucie paru osób z najbliższego otoczenia i w początku 1841 roku poddano jej niespodziewaną i nęcącą ale i rozdzierającą ofertę: chodziło mianowicie o edukację trzech córek hrabiego Zamoyskiego zamieszkałego w Klemensowie *). Przyjmuje tę ofertę i na dziesięć blisko lat wyjeżdża z Francji.*

„Biedna siostrzyczko, jakże cię kocham i jak zasługujesz na to, aby cię kochać" — pisał do niej wtedy Ernest Renan, podówczas alumn paryskiego seminarium. Doprawdy na to zasługiwała, bo choć rodzina Zamoyskich wielce ją ceniła, a Henriette przywiązała się głęboko do swych wychowanic, to jednak przez cały czas pobytu w Polsce cierpiała z powodu swego osamotnienia, źle znosiła twardy, bezwzględny klimat i w żaden sposób nie mogła się jakoś przystosować do społeczności, w której żyła.

*

Przyczyn tej niemożności przystosowania się szukać należy chyba w charakterze biednej nauczycielki. Mieszkańcy Bretanii są zazwyczaj dumni i niezwykle przeczuleni; jeśli idzie o Henriette była to natura nader powściągliwa, zamknięta w sobie, bynajmniej nie stworzona do życia salonowego. Ale głębszych przyczyn szukać należy w jej pamiętnikach, pisanych przez cały czas pobytu w Polsce i nie przeznaczonych do druku. Czytając te kartki rozumiemy sens jej tęsknoty.

W swoim pamiętniku Henriette daje wyraz osłupieniu, w jakie ją wprawia widok warunków bytowania okolicznego chłopstwa. Opisuje ona kurne chaty pełne gryzącego dymu, gdzie na paru metrach kwadratowych wegetują gromady dzieci w łachmanach. Za prawo mieszkania w tych norach chłop winien jest panu „pańszczyznę", która polega na czterech czasami pięciu dniach pracy na pańskim polu, bez wynagrodzenia i bez jedzenia. „Naprawdę — pisze Henriette Renan — głód poznaje chłop jeszcze w kołysce i nie zapomina o nim aż do grobu".

Nie mniejsze wzruszenie w niej budzi wyzysk kobiety wiejskiej. Z okien pałacu widziała przez parę tygodni, jak kobieta w poważnym stanie gasiła wapno jako pomocnik murarski i wnosiła wysoko po drabinie wielkie ciężary. Innym razem, wyjechawszy powozem na spacer, widziała gromadę złożoną z kilkudziesięciu kobiet pielących ziele na polu. Postępowali za nimi dwaj mężczyźni z batami w rękach i baty te spadały im na plecy, gdy tylko się zatrzymywały. Jest wstrząśnięta tym widokiem i pisze: „Tutaj we wszystkim ważny jest interes paru prywatnych osób, masy się nie liczą".

Jakież oburzenie w niej budzi los Żydów? Jest zupełnie przerażona, widząc, że Żyd w Polsce jest rodzajem pariasa, z którym chrześcijanie nie chcą mieć żadnych stosunków. Widok, jakiego jest świadkiem w Wielki Piątek, wyrywa jej spod pióra wstrząsający opis tego dnia, w którym Żydzi nie mogą pokazać się na ulicy, gdyż bije się ich i lży za... zamordowanie Chrystusa. „Jakże dalecy jesteśmy od Ewangelii!" — woła ona wtedy.

Opisuje też rozmowę usłyszaną w „towarzystwie", podczas której każdy wymyślał na „tę przeklętą czerń" i wypowiadał się formalnie przeciwko przyznaniu chłopstwu praw obywatelskich, aż wreszcie pan domu jednym zdaniem określił stosunek do nich jako do „tolerowanych cudzoziemców, ale nic więcej".

*

Czyżby więc Francja w latach 1840 — 1850 była krajem urzeczywistnionego braterstwa między ludźmi? O, nie! Rewolucja 1848 roku została krwawo stłumiona, warunki życia proletariatu były potworne, bogata burżuazja z dnia na dzień stawała się bardziej despotyczna. A jednak wygnana nauczycielka uważała się za nosicielkę tych „drogich i szanowanych zasad", które ze swej ojczyzny wywiozła. Często niewątpliwie przesadza — jak wtedy np. gdy pisze o Francji jako o narodzie, który „nienawidzi wszelkiej tyranii, tak religijnej, jak politycznej i społecznej". Jednocześnie jednak gani Francję za pozostawienie Polski jej losowi w roku 1830 i daje wyraz swemu „głębokiemu wzruszeniu niedolą tego nieszczęśliwego kraju".

Gdyby jakiś głos proroczy powiedział wtedy Henriette Renan, że w sto lat później ta ziemia polska po której stąpa, będzie wolna od wszelkiej niewoli, nie uwierzyłaby chyba, tak olbrzymia wydawała się droga do przebycia. Któż mógł wiedzieć w 1841 roku, jaki będzie los tych wzbierających w Europie ruchów wolnościowych, kto mógł przewidzieć, że w parę lat później miał strzelić jak grom manifest Karola Marksa, manifest, który zmienił oblicze świata. Z pewnością nie ta biedna francuska dziewczyna, przybyła tu z dalekiej Bretanii i ciągle nie oswojona z widokiem okropności przesuwających się przed jej oczami. Nie, nie ma ona nadziei na rychłą zmianę tego widoku, chociaż z całego serca pragnie jakiejś niespodziewanej zmiany: „To nie polska arystokracja — pisze — przywróci Polskę do życia... jeśli w ogóle Polska się jeszcze odrodzi". Henriette Renan nie widzi żadnego wyjścia, bo jeszcze nie zrozumiała w pełni, że zmartwychwstania swego żaden naród nie może zawdzięczać swym ciemiężycielom.

*

Przez to właśnie historia pobytu Henriette Renan w Polsce nabiera jakichś cech symbolicznych. Iluż takich ludzi znamy jeszcze we Francji, ludzi nie wierzących w siłę mas, w ich wolę walki! Mówią oni o nas, że jesteśmy marzyciele, utopiści, że widzimy tylko to co chcemy widzieć. Dać im wtedy możemy przykład Polski, tych opisywanych przez Henriette Renan chłopów, którzy nie karmią się już „korzonkami i grzybami" ale wolni, obsiewają swoje własne pole, dać im możemy przykład tego na szczęście obalonego ustroju, w którym magnateria „potępiała haniebnie owych zapaleńców co rozniecili powstanie listopadowe", owa magnateria, która już nigdy nie będzie mogła się przeciwstawić woli ludu.

Im większy jest kontrast pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, tym większy nasz podziw dla narodu, który zdobył się na zmianę swojego ustroju. Jeśli odnieśliśmy się dziś do tych szczerych, głęboko przeżytych notatek sprzed stu lat, to dlatego jedynie, że są one dla nas, Francuzów, najwspanialszym dowodem rozkwitu i rozwoju Polski, dziś już wolnego, i sprawiedliwego, zawsze nam braterskiego kraju.

Henriette Psichari-Renan

*) Podany przez nią adres brzmi: Au château de Clemensow, poste de Zwierzyniec, près Zamość (Pologne).

MARCEL CORNU

Malarstwo w Paryżu

Nie będzie to dla was nowością, jeżeli powiem, iż malarstwo cieszy się u nas specjalnymi względami — mniej więcej jak u was muzyka; nie będzie też nic nowego w stwierdzeniu, że to nie od dzisiaj i nie od wczoraj Francuzi tak bardzo upodobali sobie malowanie i oglądanie obrazów; również nie będzie dla was najświeższą wiadomością, że są u nas tysiące — nie, dziesiątki tysięcy malarzy.

W całej dzielnicy Paryża, Faubourg Saint-Honoré — rue de la Boétie galerie sąsiadują ze sobą. Jedna obok drugiej. Niemal łokciami się trącają handlarze obrazów.

Od listopada do czerwca raz po raz otwierają się nowe wystawy, w każdym tygodniu co najmniej dwóch dziesiątków malarzy, którzy pokazują swoje ostatnie płótna. Krytyk sztuki, który winien je obejrzeć celem omówienia ich w swojej gazecie, zajęty jest przez wszystkie godziny dnia, biegając od jednej galerii do drugiej.

Komitetom fabrycznym w wielkich zakładach przemysłowych łatwiej jest — mimo wszelkich trudności — zorganizować wystawę obrazów niż stworzyć trupę teatralną lub chór. W Warszawie — mam wrażenie — dzieje się raczej odwrotnie. Dla przykładu wystarczy powiedzieć, że robotnicy, zecerzy, linotypiści, kliszerzy, maszyniści drukarni, w której drukuje się „Les Lettres Françaises", organizują każdego roku wystawę swego amatorskiego malarstwa. W licznych miejscowościach podparyskich — w Saint-Denis, w Aubervilliers, w Montreuil — tamtejsze sekcje Związku Sztuk Plastycznych otwierają (dzięki pomocy komunistycznych samorządowych władz miejskich) wystawy, na których artyści, po większej części robotnicy lub urzędnicy, pokazują swoje niedzielne lub wakacyjne malarstwo. Aby przydać tym wystawom blasku, wielkie nazwiska malarstwa francuskiego — Picasso, Matisse, Léger, Gromaire — zazwyczaj przysyłają na nie po jednym rysunku lub obrazie.

*

Obecny rok — 1954 — jest akurat we Francji rokiem, który stanowi datę w historii tego wszystkiego, co objęto nazwą neo-realizmu. Dużo dyskutowano w bieżącym roku o malarstwie. Dużo krytykowano. Dużo przemyślano. Znaleźliśmy się rzeczywiście na nowym etapie.

Już podczas Salonu Jesiennego — podczas ostatniego Salonu listopada 1953 roku — pewne sprawy wybuchły. I tym razem w związku z płótnem Fougerona. W roku 1949 Fougeronowi przypadła w udziale zasługa porwania za sobą tego oddziału szturmowego, który spowodował wyrwę w pozycjach malarstwa abstrakcyjnego i wszelkiego formalizmu. Lecz w roku bieżącym jego obraz wywołał — należy to powiedzieć — sprzeciw wielu tych, którzy biorą udział w batalii o realizm. Obraz ten wydał się najbardziej jaskrawym wyrazem pewnej maniery rozumienia realizmu — maniery, której pogłębianie się dostrzegano już od dłuższego czasu i której niebezpieczeństwo stawało się coraz bardziej jawne.

Swoim artykułem w „Les Lettres Françaises" Aragon przyłożył do rany rozpalone żelazo. Co zarzucał Aragon Fougeronowi? Że Fougeron poszedł na alegorię, na schematyzm, że stworzył koniec końców „kiepskie przemówienie" zamiast prawdziwego obrazu. Zarzucał mu Aragon zestawianie prostacko potraktowanych scen symbolicznych i swoisty montaż — według starego procederu, który zrobił furorę w okresie nadrealizmu — montaż burleski, karykatury i symbolu.

A przecież jak wielki temat wybrał sobie Fougeron! Zatytułował swoje płótno „Zachodnia cywilizacja"; pragnął pokazać skutki okupacji amerykańskiej i zbrodnie zarówno kolonializmu, jak i polityki wojny w Wietnamie. Lecz czym się na przykład staje u niego polityczna brutalność Amerykanów? Sprowadzona jest do widoku stóp, które się po chamsku rozparły na stole. Kolonializm? Pokazany jest poprzez wymalowanie — jak to określił Aragon — „czegoś w rodzaju małpy strojącej miny i mającej uchodzić za murzyńskiego czyściciela butów". Malarstwo na łapu-capu, malarstwo prostackie, które w ostatecznym rozrachunku daje spaczony ogląd polityki francuskiego ludu walczącego o niezawisłość.

„Kiepskie przemówienie" — powiedział Aragon. Zamiast poszukiwać języka właściwego malarstwu, Fougeron uciekł się do deklaratywności. Deklamuje. Nie daje obrazu rzeczywistości, lecz fabrykuje ilustrację do pewnej idei. Idea jest słuszna; ale on swoją manierą kompromituje ją i wykoślawia.

„To trąci propagandą" — mniej więcej tak właśnie mówiono o tym obrazie. I prawda. Nie jest to już więc ani malarstwo, ani nawet prawdziwa propaganda. Odnosi się wrażenie czegoś wymuszonego, sztucznego.

Płótno Fougerona było najdalej wysuniętym punktem błędu. Już poprzednie jego płótna zawierały elementy tej samej tendencji i kilku malarzy neo-realizmu naśladowało ją. Czas więc już było, żeby słuszna krytyka zaalarmowała ich o istnieniu niebezpieczeństwa.

Należałoby jeszcze przez chwilę zatrzymać się przy owej sprawie. Być może ów błąd nie dotyczy jedynie nas. W każdym razie zawarta jest w nim lekcja natury bardziej ogólnej — nawet jeżeli wytłumaczenie tego błędu nie wykroczy poza obręb zagadnień ściśle francuskich.

*

Och, dziś już odnosimy wrażenie, że chyba trudno byłoby tego błędu uniknąć. W sytuacji, w jakiej znajdowało się malarstwo francuskie po ostatniej wojnie, w warunkach, w jakich rozpoczęła się walka, z pewnością trzeba było natrafić na tego rodzaju rafę i zderzyć się z nią. Trzeba było nabić sobie guza, by wyciągnąć z tego naukę no i poczynać sobie lepiej.

A poza tym, czy ostrzeżenie pojawiło się na czas? Z wielu powodów krytyka nie miała — nie mogła mieć — tej swobody ruchów, jaką mieć powinna. Odwlekał się moment, począwszy od którego mogłaby w pełni sprawować wszystkie swoje funkcje. Proszę zrozumieć mnie dobrze. W chwili, kiedy grupa malarzy postępowych ruszyła naprzód, zrywając z malarstwem modnym, z gustowaniem w formalistycznym estetyzmie, zrywając z tym, co się cieszyło względami publiczności (a zatem, co się dobrze sprzedawało), uważaliśmy wówczas, że przede wszystkim naszą powinnością jest podtrzymać ją, bronić przed napaściami, drwinami, krzykami wściekłości, przed drobnymi intrygami i grubymi łotrostwami. Uważaliśmy, że przede wszystkim należy przyjść z pomocą, zapewnić przedsięwzięciu sukces, wywalczyć dla realizmu należne mu miejsce. Uważaliśmy tak mimo kilku zastrzeżeń, jakie niektórzy czuli się w obowiązku już wtedy wypowiedzieć — zastrzeżeń na temat jakości tych pierwszych wyników.

F. Zambeaux: Walka górników w Firminy (zajścia 22 października 1948 r.).

Do tego należy dorzucić błąd — tym razem wyłącznie polityczny. Były sekretarz Partii, A. Lecoeur, nazywał bowiem „estetami" tych, którzy wypowiadali swe zastrzeżenia, określał ich wątpliwości jako „subtelne mizdrzenie się". Tak jak gdyby wybór tematu był w mocy zamknąć usta krytyce!

A przecież odziedziczyliśmy — my, we Francji — w kraju, w którym od osiemdziesięciu lat sztukę malarską dźwigały ku jej świetności największe nazwiska — odziedziczyliśmy arcydzieła malarstwa i, również, ideę malarstwa, co szczególnie miało u nas skomplikować sytuację. Chcąc tę sprawę poruszyć należy jednak dość daleko cofnąć się w przeszłość.

Courbet — o którym Aragon opublikował przed dwoma laty wspaniałą książkę — był malarzem czującym i rozumiejącym rzeczywistość (i to jeszcze jak żywo i bezpośrednio!). Courbet nie tylko zapowiedział, ale i przygotował realizm — w tym ściśle sprecyzowanym znaczeniu, w jakim rozumiemy to określenie dzisiaj. Pewnego razu powiedział on: „Gdyby można przełożyć obraz na słowa, nie potrzeba byłoby malować". Kto temu zaprzeczy? Malarstwo ma swoją własną dziedzinę, właściwe sobie środki, swoją specyfikę. Kolor — jest rzeczą oczywistą, że nie pokaże się koloru słowami. Tak, ale czy wychodząc od tej uwagi, pełnej zdrowego rozsądku, należałoby dojść do wniosku, że malarstwo nie jest niczym innym jak linią i kolorem, kompozycją linii i zestawieniem kolorów, że tylko w tym się zawiera określenie malarstwa?... Jak na dłoni przecież widać, dokąd takie wnioskowanie prowadzi!

No i szybko, bardzo szybko, dopowiedziano to, do tego właśnie wniosku się doszło. Owa myśl nie została, dokładniej rzecz biorąc, sformułowana przez wielkich artystów. Uważano jednak, że wynika ona z ich dzieła, że cała wartość Katedry w Rouen — takiej jak ją przedstawił Monet — sprowadza się do gry światła, że zestawienia linii i płaszczyzn (tego się właśnie schwycił kubizm) wystarczają malarstwu. A temat? Co za znaczenie — wzruszano ramionami — może mieć temat? Wszystkie tematy są dobre, jeżeli tylko są plastycznie potraktowane. Tylko jedno się liczy — sposób malowania.

Jest rzeczą wiadomą, że od pogardy dla tematu doszło się do negowania tematu. Skomponuje się razem koła pomarańczowe, i koła niebieskie, i trójkąty różowe, i zestawi się zielone sztaby na czarnym tle — i da się tytuł: O zmierzchu, albo Kwietniowy poranek, albo Śpiąca kobieta. Malarstwo abstrakcyjne, chętnie się nazywające malarstwem czystym, nie jest niczym więcej jak pewnego rodzaju muzyką kolorów i linii, może mieć pewną wartość dekoracyjną, może nawet — niewątpliwie — wyrażać jakiś stan duszy, urąga jednak racjonalnemu pojęciu tematu.

Oto z czym walczyć musieli neorealiści. Musieli przywrócić przedmiotom i światu zewnętrznemu ich rzeczywistość, tematowi obrazu jego sens, malarstwu jego prawdziwą specyfikę.

Wielkość ich sukcesu sprowadzała się przede wszystkim do tego, że właśnie dzięki nim tłum młodych malarzy, którzy trwonili swój talent na kompozycje abstrakcyjne, mógł znów zasmakować w świecie realnym. Nie małą jest to przyjemnością, gdy od dwóch czy trzech lat widzi się, że w wielkich Salonach, gdzie wystawiają swoje płótna tysiące malarzy, coraz mniej jest abstrakcjonistów.

Lecz afirmując znaczenie tematu, stwierdzając, że wybór tematu jest sprawą ważną, że malarstwo nie jest światem samym dla siebie, włączając malarstwo w nurt życia, znaleźli się oni w takiej sytuacji, że trochę zapoznaną stała się dla nich prawda inna — ta mianowicie, że temat w obrazie musi być traktowany malarsko. Chodzi więc o sprawę, która — wyrażona tak czarno na białym — może sprawiać wrażenie wywalania otwartych drzwi. Niemniej jednak kilku malarzy przejawiało wyraźną skłonność do zapominania o tej prawdzie.

Wieczorem 12 lutego — kiedy robotnicy Paryża dali swoim strajkiem i swoją potężną manifestacją zdecydowaną odprawę faszyzmowi zagrażającemu Francji — znany malarz Signac wracał do domu „w wielkiej — jak o tym mówi — egzaltacji". Widział robotników okrywających posąg Republiki sztandarami i kwiatami czerwonego koloru. „Pragnąłem śpiewać tę czerwień", ale — dodaje przy tym Signac — „należałoby znaleźć czerwienie godne tego wzruszenia".

W pierwszej chwili swojej ofensywy, malarze postępowi jak gdyby mieli obsesję bezwzględnie koniecznego obalenia fałszywych bogów, przywrócenia malarstwu należnego mu miejsca w życiu i godności i jego funkcji. Acha, mówi się, że wielkość malarza jest zależna tylko od tego, w jaki sposób maluje? Mówi się, że malarz nie potrzebuje wyrażać idei, że wszystko może być tematem obrazu, nawet tematem najbardziej banalnym, nawet najbardziej ubogim w sprawy ludzkie, że treść nie ma znaczenia? Pokażmy więc na naszym przykładzie, że malarstwo winno wyrażać idee, włączać się w życie, brać udział w walkach, służyć prawdzie.

I niektórzy już wyobrażali sobie, w mniejszym czy większym stopniu, że dobrze wybrawszy swój temat artysta może o nic się nie kłopotać, że najzupełniej wystarczy samo wyrażenie słusznych idei.

Można by nawet powiedzieć, że oni również zmierzali (choć oczywiście w sposób diametralnie różny od tego, jakim posługują się inni) ku abstrakcyjnej metodzie malowania — przez dobitne formułowanie idei i dopiero wokół niej organizowanie obrazu, zamiast, żeby przedstawiać rzeczywistość tak, by idea z niej mogła wyrastać.

*

Jednak na tym samym Salonie Jesiennym — Salonie tegorocznym, gdzie owo płótno Fougerona popisywało się skazą, którą skrytykował Aragon — inne dzieła młodych malarzy pozwalały dojrzeć metodę bardziej pewną i więcej obiecujące rezultaty. Podziwiano tam na przykład wielki obraz Gerarda Singera Okolice Laon w 1953 roku. O tym to obrazie powie Aragon, „pejzaż tu wystarcza, aby ukazać — nie opowiadając tego — i dramat, i miłość kraju".

Oprócz Singera i inne płótna pozwalały dojrzeć, na tym samym Salonie, poszukiwania realistyczne bardziej wnikliwe i bardziej uważne niż w latach poprzednich.

Również i wy, w Warszawie, widzieliście już zapowiedzi naszego malarstwa — właśnie w Warszawie, ponieważ dzięki waszej uprzejmości mieliśmy zaszczyt zorganizowania u was kilka wystaw malarstwa francuskiego.

My, z naszej strony, nie zapominamy, że epopeja waszej odbudowy, której widok rozentuzjazmował naszych rodaków przybyłych do was z wizytą, stała się dla francuskiego malarza okazją do osiągnięcia największej dojrzałości w jego sztuce; stała się okazją i — niewątpliwie — dobroczynnym impulsem: Michel de Gallard, który już w roku ubiegłym dał nam Odbudowę Warszawy, pokazał nam ostatniej zimy na Salonie młodego malarstwa świetną Nową Hutę. W obrazie tym umiał on wyrazić, środkami malarskimi, wielkość narodzin, ten rodzący się właśnie rozmach miasta, tworzonego przez budowniczych, których grupa jest widoczna na pierwszym planie, na szczycie rusztowania.

Pozwólcie mi widzieć w dziele tego młodego malarza — który tak dobrze począł sobie z tak pięknym tematem, jakim natchnęło go wasze życie — symbol przyjaźni naszych obydwu narodów i wspólnotę naszych nadziei.

Marcel Cornu

PIERRE ABRAHAM

Teatr zamożnych

Od dziesięciu lat — to znaczy od Wyzwolenia — coraz boleśniej ciążą na teatrze francuskim względy ekonomiczne. O ile w 1944 czy 1945 r. młody autor czy przedsiębiorczy dyrektor mógł jeszcze wystawić sztukę na własne ryzyko i nie zawsze groziło mu to całkowitą katastrofą finansową, o tyle w latach 1953—1954 jest to prawie niemożliwe.

W miarę jak systematycznie maleje siła nabywcza mas pracujących, rzedną coraz bardziej szeregi tych, którzy mogą sobie pozwolić na bilet do teatru. Z drugiej strony olbrzymie koszty dekoracji, rekwizytów, wydatki na elektryczność i wysokie honoraria dobrych aktorów nie pozwalają na obniżenie cen biletów tak dalece, aby mogły się one znów stać dostępne dla ogółu pracujących.

W wyniku tej sytuacji dzieje się tak, że publiczność tzw. „kasowej" sztuki jest złożona wyłącznie z zamożnej burżuazji. Robotnik, chłop, rzemieślnik nie chodzą do teatru: uczęszczają oni natomiast tłumnie do kina i powoli zatracają potrzebę spektaklu żywego, widowiska z krwi i kości. Występuje to na jaw szczególnie wtedy, gdy wystawia się jakąś sztukę postępową, popieraną przez związki zawodowe, komitety fabryczne i inne organizacje robotnicze. Nawet wtedy robotnicy dość opornie rezygnują ze swych nawyków i z niechęcią godzą się na zamianę — choćby raz jeden — kina na teatr.

Ci, których ten stan rzeczy niepokoi, zdają sobie sprawę, że gdy tylko zmienią się warunki ekonomiczne (to znaczy, gdy zmieni się sytuacja polityczna) trzeba będzie podjąć szeroką akcję rozpowszechniania teatru wśród mas, jednym słowem przywrócić teatr masom. Nie będzie to zresztą takie trudne, bo Francuzi zamiłowanie do dobrych widowisk mają we krwi i akcję tę szybko uwieńczy sukces.

Tymczasem jednak pozostaje faktem, że gdy mówimy o teatrze we Francji, mamy na myśli teatr, do którego chodzi jedynie burżuazja. A więc, co za tym idzie, teatr „robiony pod burżuazyjną publiczność". Dla niej pisany, dla niej wystawiany, dla niej grany.

Nie znaczy oczywiście, że wszystkie te sztuki sławią rolę burżuazji. Publiczność mieszczańska gustuje w satyrze, lubi, gdy ją na scenie chłoszczą. Wielu autorów znakomicie wykorzystuje tę starą tradycję francuską, pozostającą w dość ścisłym związku ze zmysłem krytycznym Francuza, z jego pogardą dla wszelkich ustalonych autorytetów. Potrafią oni umiejętnie połaskotać widza, pokazać mu znajome sytuacje i bohaterów komicznych, w których ten z radością w sercu rozpoznaje sąsiada. Tak widzowie jak i autorzy pilnie przytem przestrzegają, aby te wyszydzania nie sięgały zbyt daleko i nie podważały bazy, na której spoczywa fortuna — czy chociażby dostatnia zamożność — mieszczuchów.

Ten charakter teatru francuskiego występuje najjaskrawiej w momencie wystawiania nowych sztuk. Weźmy dla przykładu dramaturga, którego nazwisko nie jest jeszcze znane szerokiej publiczności, innymi słowy nie należącego do tych pięciu czy sześciu autorów dramatycznych, o których z góry wiadomo, że ich sztuka będzie robiła „kasę". Ów nowy dramaturg musi wpłacić dyrektorowi teatru, na koszta prób i wystawy, bardzo wysoką sumę. Mówi się potocznie, że jeden akt „kosztuje" milion franków. Są to oczywiście transakcje potajemne i sum tych niesposób skontrolować. Ale upór, z jakim powtarza się ciągle tę sumę, nadaje temu jakieś pozory prawdopodobieństwa.

Autor żywi niewątpliwie nadzieję, że „odbije sobie" na tantiemach z przedstawień. I rzeczywiście, jeśli sztuka odnosi wielki sukces, nie ponosi on strat finansowych. Ale jeśli pada, albo zyskuje bardziej ograniczony rozgłos, to może on się wtedy pożegnać ze swymi trzema czy czterema milionami.

Widać więc od razu, że jedynie bardzo bogaci pisarze — albo pisarze mający bogatych przyjaciół — mogą się ubiegać o wystawienie swych sztuk. Zrozumiałe jest także, że sztuki przez takich autorów pisane nie mogą w najmniejszym stopniu zagrażać podstawom, na których spoczywa ustrój kapitalistyczny.

„Ruy Blas" Wiktora Hugo w Théâtre National Populaire. W roli Ruy Blasa — Gérard Philippe

Można także w inny sposób dostać się na deski sceniczne. Teatry subwencjonowane przez Państwo, jak na przykład Komedia Francuska, nie żądają oczywiście od autorów pieniędzy. Subwencje państwowe bądź samorządowe przyznawane niektórym teatrom, choć nader szczupłe ostatnimi czasy, pozwalają im jednak wystawiać sztuki. Ale tego rodzaju teatry wolą stary repertuar klasyczny i obawiają się dziś bardzo duża. Ale piętrzą się przed nimi te same trudności finansowe, co przed teatrami zawodowymi, a ich autorytet moralny jest wśród publiczności nieporównywalnie mniejszy.

Teraz, gdyśmy się przyjrzeli nieco dokładniej warunkom materialnym teatru we Francji, możemy przykładowo prześledzić ich wpływ na kształtowanie się ostatnich „sezonów teatralnych" w Paryżu.

*

Najpierw parę słów o inscenizacji. Po śmierci Jacques Copeau, Gaston Baty, Louis Jouveta, Charles Dullina i Georges Pitojewa, z których każdy wniósł swój wkład do odnowienia tej wielkiej sztuki, jaką jest reżyseria, następne pokolenie, nie zaniedbując przekazanych przez nich doświadczeń, zaczęło szukać nowych dróg. I tak Jean Vilar, który prowadzi Narodowy Teatr Ludowy w Pałacu Chaillot i jest organizatorem Festiwalu w Awinionie, zaskarbił sobie niezwykłą popularność wśród młodzieży i to zarówno dzięki doborowi wystawianych sztuk, jak też dzięki prostemu, jasnemu, bojowemu stylowi gry w jego teatrze.

Nawet na tradycyjnej scenie Komedii Francuskiej, tak w sali Richelieu jak w sali Luksemburgu (dawny Odeon) Stowarzyszeni Aktorzy podejmujący kolejno prace nad wznawianiem pozycji repertuaru klasycznego dokładają starań i wysiłków, aby jak najbardziej unowocześnić dekoracje, rekwizyty, gry świateł. Szybkie tempo gry, wyrugowanie wszelkiej emfazy tragicznej, dążenie do zastąpienia dawnej „nadludzkiej" dykcji prostą ludzką mową — oto cechy charakterystyczne nowych przedstawień Komedii Francuskiej.

*

W pierwszych dniach po Wyzwoleniu byliśmy świadkami prób przeniesienia na scenę wielkich wydarzeń i wielkich spraw Ruchu Oporu. Przyznać trzeba, że temat ten, czy to potraktowany bezpośrednio (Salacrou), czy transponowany w historię (Raynal), czy nawet sięgający do greckiej tradycji i wydobywający z niej postacie i sytuacje dobrze znane z niedawnych doświadczeń okupacyjnych (Anouilh, Druon, Obey) nie potrafił zapisać w historii literatury dzieł, których trwała wartość mogłaby się równać wielkim poświęceniom dobrowolnie przez nasz naród poniesionym.

* * *

(Dokończeni ze str. 1)

pina i panią Hańską, i Marię Skłodowską... Ale przecież chyba silniejszymi węzłami połączyli nas ci polscy robotnicy, którzy ofiarowali swą krew Francji w innej walce, w walce pokojowej: w swojej tak wysoko cenionej pracy. Był jeszcze i inny element w naszych stosunkach kulturalnych całkowicie pomijany — element owych bon, wychowawczyń, nauczycielek francuskich, które sprowadzano do Polski dla snobizmu, dla zaspokajania wielkopańskich zachcianek — a które jakże często przynosiły z sobą element prostej ludowej kultury, umiłowania wolności, najwartościowszych cech umysłowości i uczuciowości narodu francuskiego! Wiktor Gomulicki unieśmiertelnił ten typ w swoim zachwycającym wierszu „Francuzica", bez którego nie może się obyć obecnie żadna dzisiejsza antologia poezji polskiej.

Dzisiejszy dzień, jak w wielu innych kwestiach, przynosi uściślenie, wyjaśnienie elementów naszej przyjaźni. Rozumiemy coraz bardziej, co się na nią składa i gdzie szukać jej wzmocnienia. Nie ulega żadnej wątpliwości, że wspólna walka o pokój i postęp odkrywa przed naszymi kontaktami coraz dalsze i coraz jaśniejsze perspektywy. Stosunki nasze poczynają znajdywać coraz solidniejsze oparcie — nie w indywidualnych związkach, nie w chwilowych entuzjazmach czy zachwytach, nie w przypadkowych zdarzeniach, podróżach czy utworach. Przyjaźń ta znajduje swoje głębokie uzasadnienie w najbardziej konkretnych interesach, we wzajemnym zrozumieniu potrzeb narodowych, znajduje współdźwięk w uczuciach naszych obu ludów. Premier Francji Mendès - France powiedział po swoim powrocie z Genewy, że czuł się tam silny, gdyż za nim stała opinia całego narodu francuskiego. Możemy powiedzieć, że dzisiaj czujemy się silni w naszej przyjaźni, gdyż czujemy za nią wolę i siłę obu naszych ludów, które w przeszłości połączone niejednym węzłem historycznym pragną dzisiaj odnaleźć się na wspólnej drodze do wielkiej przyszłości całej Europy, całego świata. We wspólnych dążeniach, wspólnej pracy i wspólnej walce o lepsze jutro.

Przyjaźń ta i głębokie wzajemne zrozumienie może się stać — jak każda prawdziwa przyjaźń między narodami — elementem niezmiernej wagi w dziele zapewnienia bezpieczeństwa i pokoju na świecie. Wymaga ona jednak nie frazesów i zdawkowych komplementów, ale wzajemnego pojmowania naszych dążeń, potrzeb i sił. Prawdziwa przyjaźń polega nie tylko na szacunku, na związaniu się oddawaniem sobie wzajemnych usług — ale także, a może przede wszystkim, na uczciwym, głębokim i serdecznym poznaniu się.

Niniejszy numer „Nowej Kultury" jest drobnym zadatkiem takiego poznania, za którym powinny podążyć poważniejsze prace. Wymiana dóbr kulturalnych pomiędzy narodami jest jednym z najważniejszych elementów pokojowego współżycia.

Jarosław Iwaszkiewicz

A jednak słońce wschodzi

(Dokończenie ze str. 3)

ło mi się dotąd przeczytać czegoś prawdziwszego, czy też w sensie literackim świeższego niż „Pierwsze starcie" André Stila. Jakkolwiek Vercors stawia niekiedy na opak pasjonujące go problemy, jego głos pozostaje nadal głosem sumienia, głosem Ruchu Oporu. W pokoleniu, które osiąga dziś pełnię dojrzałości, nie znajdziesz pisarzy wybitniejszych niż ci, którzy służą postępowi: Pierre Daix, Courtade — w którym pisarz nie ustępuje świetnością dziennikarzowi, a to mówi wiele — Gamarra, André Kedros — Grek piszący po francusku, godny kontynuator wielkich tradycji francuskiej literatury... Skończmy na tym, bo gdybym cytował więcej nazwisk, nie mógłbym usprawiedliwić się wobec tych, których przemilczę jedynie dlatego, że nie mogę przecież przytoczyć wszystkich. Pomyśl jeszcze o tym, że w literaturze współczesnej Francji nie znajdzie się nic, co by mogło współzawodniczyć jasnością z pracami postępowych krytyków. Któż umiał pokazać i wytłumaczyć nam Chiny, tak jak Claude Roy w swych „Kluczach do Chin"? Claude Roy, poeta, krytyk sztuki, esseista, który jak król Midas, przekształca w czyste złoto wszystko, czego się dotknie. Któż umiał tak mówić nam o Ameryce jak Vladimir Pozner w swych „Stanach nie bardzo Zjednoczonych" a przede wszystkim w „Kto zabił H. O. Burrela?" Stworzył on właściwie nowy rodzaj literacki będący stopem essayu, powieści i reportażu. Który z krytyków filmowych — a myślę tu nawet o najbardziej reakcyjnych — nie przyzna pierwszeństwa zarówno w historiografii najmłodszej z muz jak i w krytyce filmowej naszemu towarzyszowi Georges Sadoul?

Wiesz dobrze, że nie chciałbym narażać się na śmieszność w roli mistrza ceremonii rozdającego laurki. Ale pamiętaj, że rzecznicy starego świata usiłują wszystkie wymienione tu nazwiska zasłonić zmową milczenia, chcą utopić w ciemności dzieła rodzącego się dnia. — Czy przypominasz sobie — poznałem przecież twoją znajomość francuskiej kultury — tytuł ostatniego rozdziału „Roku 1793" Wiktora Hugo? Wyraża on świetnie bieg rzeczy, nie tylko w literaturze...

A jednak słońce wschodzi...

André Wurmser

Warto tu wspomnieć, że jeśli idzie na przykład o A n t y g o n ę Anouilha, to była ona grana podczas hitlerowskiej okupacji we Francji i że najważniejsza scena tej sztuki, dialog Kreona i Antygony, przedrukowywana była w luksusowych pismach literackich kontrolowanych przez propagandę hitlerowską, w celu dopomożenia w ujarzmianiu narodu francuskiego. Niektórzy bowiem pisarze byli na tyle sprytni, aby pozostawić widzom i czytelnikom możliwość wieloznacznej interpretacji tekstu...

Okres następny, kiedy Francja znosić musiała rząd wyraźnie reakcyjny, który ułaskawiał skazanych kolaboracjonistów i wtrącał do więzienia patriotów oskarżając ich o knowania antynarodowe, okres ten zaznaczył się ciekawą podażą sztuk omawiających, w dość dziwacznych często sformułowaniach, problem zdrady. I tak na przykład Emmanuel Robles, którego sztuka M o n t s e r r a t mówiła pięknie i wzruszająco o walce kolonizowanych narodów, uważał za stosowne napisać sztukę L a v e r i t é e s t m o r t e (Prawda nie żyje), w której apologizował coś, co trudno nazwać inaczej niż zdradą narodową.

Pisarze postępowi też nie potrafili zawrzeć w niezatartym kształcie dzieł sztuki wielkich porywów naszego czasu. Niektóre jednak sztuki, jak na przykład „S t r a c h" Georges Soria, ukazujący głęboki wstrząs jaki w sumieniu przeciętnego lekarza amerykańskiego wywołała egzekucja Rosenbergów, pozwalają przypuszczać, że urodzaj postępowej powieści francuskiej, jaki w ostatnich latach obserwujemy, znajdzie wkrótce echo i na deskach scenicznych.

Roger Vailland, którego P u ł k o w n i k F o s t e r nie mógł być normalnie wystawiony we Francji rządzonej przez rząd całkowicie zaprzedany interesom amerykańskim, napisał na pięćdziesiątą rocznicę H u m a n i t é znakomity tekst dramatyczny. Wystawienie tej sztuki, przez wielkiego inscenizatora jakim jest Claude Martin, dowiodło raz jeszcze, że można zrealizować widowisko masowe, które elektryzuje tłumy.

*

W dziedzinach teatrowi pokrewnych trzeba chyba powiedzieć o olbrzymim sukcesie, jaki odniosły niektóre przedstawienia trupy pantomimicznej Marcela Marceau. Zrywając z wieloletnią tradycją smutku i nostalgii, obowiązującą w pantomimie, Marceau daje nam przedstawienie pełne radości, pełne młodzieńczej wiary w jutro.

Rzecz wprost niesłychana: recital śpiewaczy Yves Montanda był przez z górą pół roku, z niesłabnącym powodzeniem atrakcją Paryża. Ten wielki aktor, bohater C e n y s t r a c h u i wielu innych filmów, śpiewał przed salą złożoną w równej mierze z burżuazji jak i robotników piosenki przeciwko wojnie, przeciwko dyskryminacji rasowej murzynów w Stanach Zjednoczonych, w obronie hiszpańskich republikanów, przeplatając te pieśni najpiękniejszymi piosenkami miłosnymi. Program Yves Montanda był jednym z największych wydarzeń paryskiego sezonu teatralnego 1953 — 1954 roku.

Prapremiery nowych sztuk, poza bardzo nielicznymi wyjątkami, nie przyniosły w ostatnich latach żadnych specjalnych niespodzianek. Trzeba za to podkreślić, że wznowienia wielkiego repertuaru klasycznego, od Moliera do Wiktora Hugo i od Corneille'a do Musseta spotkały się z olbrzymim zainteresowaniem publiczności. W R u y B l a s i e, D o n J u a n i e Narodowego Teatru Ludowego, w K a p r y s a c h M a r i a n n y, G r z e g o r z u D y n d a l e, C y d z i e i C r a i n q u e b i l l e'u Komedii Francuskiej młodzież nasza odnalazła niespodziewane zupełnie akcenty.

Każda epoka nadaje wielkim dziełom swój własny koloryt i dźwięk. Nie pod każdym rządem francuskim wiersz R u y B l a s a brzmi jednakowo; i tak zeszłej zimy, gdy sztuka była wystawiana u Vilara, wielki akt oskarżenia, który wypowiada Gérard Philippe, widownia bez trudu powiązała z ministrami będącymi podówczas u władzy.

W ten to sposób, bardziej aniżeli poprzez wystawianie nowych sztuk, opóźnionych przez warunki materialne, o których była mowa, teatr spełnia w Paryżu swą rolę wychowawczą wobec szerokiej publiczności. Widz francuski dysponuje niezwykle bogatym repertuarem narodowym, mają z czego wybierać inscenizatorzy i dyrektorzy teatrów pragnący wzruszyć i rozentuzjazmować czułą na piękno sceniczne widownię.

Pierre Abraham

AUGUST GRODZICKI

Paryskie rendez-vous teatrów

Międzynarodowy festiwal teatralny — po raz pierwszy w Paryżu i w tej skali zdaje się po raz pierwszy w świecie — to myśl piękna i warta realizowania także w latach następnych. Można w ten sposób poznać osiągnięcia teatralne różnych krajów, a wymiana kulturalna w każdej dziedzinie zawsze stanowi dobrą okazję zbliżenia między narodami.

Były zresztą we Francji głosy poddające w wątpliwość sens urządzania tego rodzaju festiwalu. Teatr — twierdzili niektórzy krytycy — nie może działać na widzów i słuchaczy, jeżeli nie rozumieją oni języka, którym przemawia. Tym twierdzeniom zadawała kłam dotychczasowa praktyka choćby właśnie francuskich zespołów, z których wiele odbywało długotrwałe objazdy za granicą, np. w Anglii czy w Ameryce Południowej, a ostatnio w Moskwie i cieszyły się wielkim powodzeniem.

Także sam festiwal zaprzeczył tym wątpliwościom. Przedstawienia miały wysoką jak na francuskie stosunki frekwencję publiczności, przy czym niektóre z nich — m. in. polskie — osiągały komplety.

Zresztą ten pierwszy festiwal był próbą, pouczającą na przyszłość. Urządzony przez miasto Paryż, które udzieliło mu subwencji, zmontowany w pośpiechu w ciągu półtora miesiąca, miał wiele braków i niedociągnięć. Największą wadą była przypadkowość w doborze zespołów i sztuk przez nie wystawianych. Przypadkowością odznaczał się też udział teatrów francuskich. Mimo iż występowało aż 14 zespołów z Paryża i prowincji, nie można było sobie z tego przeglądu wyrobić zdania o współczesnym teatrze francuskim, ani jeżeli idzie o grę i inscenizację, ani jeżeli idzie o twórczość dramatyczną. Ta ostatnia przechodzi wyraźny kryzys we Francji. Mówili o tym otwarcie i z niepokojem sami Francuzi. I niewielką pociechą dla nich było, kiedy na konferencjach prasowych przedstawiciele wszystkich zespołów zagranicznych zapytywani w tej sprawie niezmiennie stwierdzali, że taka sama sytuacja panuje w ich krajach, że wszędzie czeka się na objawienie nowego wielkiego autora i nowej wielkiej sztuki dramatycznej.

Jedyny teatr francuski z ciągłą, piękną i długą tradycją „Comedie Française" tak jakby w festiwalu nie brał udziału. Grał swój normalny repertuar, przyczym na inaugurację wybrano „Grzegorza Dyndałę" Moliera w sali głównej (Salle Richelieu), a potem w Salle Luxemburg (dawny teatr „Odeon"), za przedstawienie festiwalowe uznano „Sześć postaci w poszukiwaniu autora" L. Pirandella. Obydwa spektakle były doskonałe (w sztuce Pirandella grał znakomity aktor Ledoux) — czego nie można powiedzieć o wszystkich przedstawieniach tego teatru reprezentującego zresztą — mimo różnych sarkań na jego oschłość i skostniałą nieco tradycyjność — bardzo wysoki poziom kunsztu aktorskiego.

Nie brał udziału w festiwalu Théatre National Populaire Jean Vilara, gdzie występują tak znakomici aktorzy jak Maria Casarès oraz najpopularniejszy i największy aktor swego pokolenia Gerard Philippe (Polacy znają go dobrze z filmów „Pustelnia Parmeńska" i „Fanfan Tulipan").

Brakowało także J. L. Barrault, który występował w tym czasie w Ameryce Południowej.

Ba, nawet małe, mające ambicje „awangardowe" teatrzyki „Babylone" czy „Huchette" — mimo że ich repertuar, złożony w większości ze sztuk współczesnych pisarzy, odznacza się często zupełną absurdalnością a prawie zawsze przerażliwą beznadziejnością, niewiarą w człowieka i w sens istnienia — powinny były jako zjawisko bardzo charakterystyczne znaleźć się w ramach festiwalu.

Z czym więc i z jakim wynikiem włączyły się teatry francuskie do tej międzynarodowej imprezy? Nie miałem możności zobaczenia wszystkich przedstawień, ale to co widziałem pomnożone przez recenzje prasowe oraz opinie zasięgnięte u francuskich ludzi teatru, pozwala na stwierdzenie, że udział Francji w festiwalu nie był udany i przeszedł bez wrażenia. Do najlepszych w wykonaniu należał chyba znowu Pirandello „La volupté de l'honneur" („Rozkosz zaszczytu") w reżyserii Jean Mercure. I jeszcze jeden Pirandello „La vie que je t'ai donnée" („Życie, które ci dałam") — reżyseria Claude Regy — tym razem słaby, nudny i aktorsko nieciekawy mimo udziału tak wybitnej i znanej artystki jak Tania Balachowa. Ten pirandellizm ze swymi igraszkami na temat osobowości rozplenił się ponad miarę na scenach paryskich.

A co reprezentowało literaturę francuską? Z nowości — płaska i ciężka komedia Maurice Bray (reżyserowana przez autora) „Pour le roi de Prusse" („Dla króla pruskiego") o młodości Fryderyka Wielkiego i... kabaretowa — jak się wyraził jeden z krytyków — ale wesoła i urozmaicona przeróbka komedii Plauta „Strachy" dokonana przez Calude Santelli (reżyseria interesująca i pomysłowa Jacques Fabbri). Dla honoru domu pokazano Jean Giraudoux „Ondine" (reżyseria Sylvain Dhomme) — bardzo złe przedstawienie w teatrze na wolnym powietrzu, do czego sztuki Giraudoux zupełnie się nie nadają.

Innych festiwalowych występów teatrów francuskich nie warto nawet wspominać. Zaznaczmy tylko, że jeden z zespołów prowincjonalnych („Comèdie de l'Est") grał „Czajkę" Czechowa.

Tyle o przedstawieniach francuskich. O występach polskich nie będę pisał, ponieważ omówiła je już szeroko prasa. Nic więcej tu dodać nie można poza jeszcze jednym stwierdzeniem, że stanowiły one niewątpliwy sukces i spotkały się z gorącym przyjęciem publiczności i prasy.

Festiwal nie przewidywał nagród, ale gdyby je przyznawano ponad wszelką wątpliwość pierwszą nagrodę otrzymałby „Berliner Ensemble" za „Mutter Courage" Bertolta Brechta (grano też „Rozbity dzban" Kleista). Obydwa te przedstawienia znane są u nas z występów. „Mutter Courage" dosłownie oczarowała krytyków francuskich. Oto teatr, na jaki czekamy, oto teatr o jakim marzyliśmy, oto teatr przyszłości — stwierdzali recenzenci dalecy zresztą od sympatii do Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Tylko najbardziej reakcyjny „Figaro" irytował się tym sukcesem i dla zasady odmawiał przedstawieniu większych wartości. Były spory o ekspresjonistyczne elementy reżyserii. Jak na gusty francuskie spektakl trwał za długo. Ale wszystko to nie mogło przysłonić uroku przedstawienia, jego poezji i romantyczności, dyscypliny i powściągliwości aktorskiej. Helenę Weigel uznano za jedną z największych aktorek świata. Podkreślano też sens sztuki wyrażający potworną absurdalność wojny.

A teraz jeszcze w telegraficznym skrócie uwagi o występach innych zespołów zagranicznych — w porządku chronologicznym.

Włochy — Zespół Gino Cervi — „Cyrano de Bergerac". E. Rostanda. Przedstawienie podobało się Francuzom. Utrzymane było w jakimś irrealnym świecie „odblasków i chińskich cieni" — jak to określił recenzent tygodnika „L'Express". Podobno doskonały był Gino Cervi w roli tytułowej.

Norwegia — Det Nye Teater Oslo — „Upiory" Ibsena — Sztuka we Francji dziś mało znana. Przyjęto ją dość chłodno. Inscenizacja nie wyróżniła się niczym szczególnym. Pewną atrakcją był fakt, że panią Alving grała wnuczka Ibsena.

Dania — Ny Teater z Kopenhagi — „Cyd". P. Corneille'a — Ciężki i uroczysty, przeniesiony w surowy klimat skandynawski.

Jugosławia — Teatr Dramatyczny z Belgradu — Dundo Maroje (Wuj Maroje) M. Drzica — Jest to współczesna adaptacja komedii z XVI wieku z okresu Odrodzenia. Podobała się dzięki swemu specyficznemu, ludowemu a dla Francuzów nieco egzotycznemu charakterowi.

Irlandia — Zespół C. Cusacka — „Blazen zachodniego świata" J. Synge'a — sztuka oparta na irlandzkich motywach ludowych, odznaczająca się sporą dozą poezji.

Hiszpania — „Zespół Lope de Vega" z Madrytu — „Życie snem" Calderona — Mimo bardzo szumnych zapowiedzi, że jest to najlepszy teatr Hiszpanii, przedstawienie należało do najgorszych w festiwalu. Sztuczny patos, pompatyczność, „Świat manekinów", „teatr martwy" — takie były określenia krytyków.

Belgia — Theatre Royal du Parc — „Budowane na piasku" A. Daufela — Bardzo zła sztuka współczesna, bardzo złe przedstawienie.

Niemcy zachodnie — Schiller Theater z Berlina — „Zamek" adaptacja sceniczna M. Broda powieści Kafki — Sztuka przedstawiająca świat jako koszmar, życie jako beznadziejne i zawsze daremne szukanie czegoś lepszego, człowieka jako samotną i zagubioną istotę, męczoną w sposób sadystyczny. Przeważnie bardzo dobrzy aktorzy. Styl inscenizacji: najczystszy ekspresjonizm sprzed lat trzydziestu.

Wielka Brytania — Zespół Henry Shereka — „Sekretarz osobisty" T. S. Eliota — Sztuka obyczajowa oparta na zupełnie nieprawdopodobnych perypetiach z nieślubnymi dziećmi dwojga małżonków. Długie dialogi, mało teatralności, pretensje do głębi w rozważaniach o osobowości. Dobra gra aktorów, inscenizacja konwencjonalna.

Izrael — Habima z Tel-Avivu — „Golem" Lewika — Stara legenda żydowska z czasów prześladowań Żydów przez inkwizycję, przetransponowana w dość słabo napisaną sztukę. Niektórzy aktorzy znakomici. Inscenizacja bardzo interesująca, oddająca dobrze atmosferę środowiska. Mieszanina realizmu z ekspresjonizmem.

August Grodzicki

NOWOŚCI

LEOKADIA TWORKOWSKA - BIELSKA
LUBLIN
Opr. kart. s. 96, ilustr. 74, zł 22,50

*

Praca zbiorowa
NARODOWA GALERIA SZTUKI POLSKIEJ
Pudełko kart. 24 składanki zł 15,—

WYDAWNICTWO „SZTUKA"
K 2886-0

Moda paryska

Około trzech tysięcy modeli prezentują każdego sezonu wielcy krawcy paryscy. W tym natłoku pomysłowości krawieckiej moda przeprowadza selekcję, zachowując jakąś linię, jakiś szczegół. Moda — to oczywiście kobiety, które ją tworzą w znacznie większym stopniu niż reklama. Elegancja — ów szósty zmysł — skłoni je do opowiedzenia się za umiarem tej, a niej innej linii, tego a nie innego kroju: zarazem prostego i pomysłowego. Ekscentryczność, niezwykłość, sensacyjność, to wszystko, co nie rzadko jest jednoznaczne ze złym gustem i bawi dziennikarzy zapraszanych na pokazy domów mody, spełnia tam raczej rolę swoistej krotochwili — podobnie jak w XVII wieku skrywanie liliputów w różnych dziełach kunsztu cukierniczego miało na celu zadziwić gości.

Josette Mélèze, kronikarka tygodnika Les Lettres Françaises narysowała dla Was kilka modeli z ostatnich kolekcji: zieloną i różową (w odcieniu malwy) sukienkę letnią z kolekcji Maggy Rouff; sukienkę-płaszcz), w kolorze stalowym, z kolekcji Madeleine Rauch; płaszcz z grubej wełny koloru koralowego z kolekcji Hubert de Givenchy (I), jasnoszary kostium z kolekcji Jean Patou; kostium z szarej (drobno prążkowanej) flaneli z kolekcji Madeleine de Rauch i, wreszcie, kostium z kolekcji Jacques Fath (2).*

Paryżanki będą je nosić tej jesieni — niektóre... Inne przystosują je do swojego gustu i do swoich możliwości finansowych. Jeszcze inne, te o których się mówi: prawdziwa Paryżanka — a więc stenotypistki, szwaczki, urzędniczki, studentki, praktykantki, ekspedientki — będą się tym wszystkim inspirować i zachowują, z cechującą je zawsze pomysłowością, to co będą uważały za słuszne zatrzymać i to co będzie dostępne dla ich kieszeni.

I tak toczy się moda w Paryżu.

*)Sukienka-płaszcz: sukienka przewidziana na dni chłodniejsze, by można wyjść w niej na ulicę bez płaszcza.

GEORGES SADOUL

Dwa lata kinematografii

Przez siedem lat od 1947 r., kina francuskie straciły kilkadziesiąt milionów widzów. Poziom życia jest w r. 1954 dwa razy niższy aniżeli w r. 1937. Jeśli jakaś rodzina musi uważać mięso za wyjątkowy przysmak, to kino jest dla niej rzadko dostępnym luksusem. Robotnicy nie chodzą już do kina co tydzień, jak przed wojną, a więc i dochody przemysłu filmowego maleją z roku na rok.

W 1948 r. Hollywood miał 52 proc. udziału w francuskim programie. Publiczność oburzały amerykańskie filmy, ich podżeganie do wojny, płaskość, głupota. Zaczęto więc od nich uciekać. Jeżeli filmy amerykańskie zachowały jeszcze 38 proc. udziału w programie na r. 1952, to przede wszystkim z powodu olbrzymich kwot łożonych na propagandę. Ale film francuski od 1950 roku znowu odzyskał przewagę na swoich ekranach.

W dziedzinie twórczości artystycznej filmowcy francuscy stawiają czoło dwum głównym wrogom: spekulacji i cenzurze.

Na 100 filmów, które co roku produkuje francuska kinematografia — trzy czwarte są zwykłymi handlowymi przedsięwzięciami bez żadnej wartości artystycznej. Jednakże ilość wartościowych filmów jest proporcjonalnie znacznie wyższa w Paryżu niż w Rzymie, Londynie i, przede wszystkim, w Hollywood.

Oficjalną cenzurę, której wymagania w ostatnich latach znacznie wzrosły, wspiera szereg cenzur półurzędowych czy prywatnych, banków, organizacji wyznaniowych skrajnej prawicy, trustów rozdziału filmów itd. Zastraszeni producenci starają się uprzedzać niebezpieczeństwo zakazu lub bojkotu, grożące im stratą kapitału i w tym kierunku wywierają na twórców presję. Autorzy i realizatorzy muszą mieć więc wiele odwagi i uporu, by zachować wolność wyrazu artystycznego lub nie ulec łatwej pokusie „chodliwych" filmów bandyckich i pornograficznych, które otwarcie propagują tak cenzura, jak i monopole rządzące produkcją.

Jednak wbrew wszelkiego rodzaju trudnościom sztuka filmowa czyni postępy i dostarcza co roku kilku filmów, które już teraz zajmują poważne miejsce w historii kinematografii. Te wybitne dzieła mają wspólne cechy: nie służą przedsięwzięciom reakcji, odrzucają standardy i propagandę Hollywoodu, służą w pewnym sensie ludowi, pokojowi, narodowej niezawisłości.

Ograniczając choćby nasz przegląd do filmów wyprodukowanych w 1952 r. zobaczymy, że Marcel Carné, René Clair, René Clément, Christian Jaque, Marcel Pagliero, Jean Grémillon, Jacques Tati, H. G. Clouzot, Claude Autant Lara, Paul Grimault, André Cayatte, J. P. Le Chanois, Jean Dreville dali dzieła, które przynoszą zaszczyt francuskiemu filmowi. Równocześnie zachowali oni najważniejsze jego właściwości: wartość artystyczną i różnorodność gatunków.

W komedii Jacques Tati zaprezentował się publiczności w obrazie życia rodzinnego i wiejskiego, jakim był film „Dzień świąteczny" („Jour de Fête"). Po filmie „Wakacje pana Hulot" został uznany on za najlepszego francuskiego komika od czasu Maxa Lindera. Również komedia René Claira „Belles de nuits" („Piękności nocne"), nie będąc największym jego dokonaniem posiada w pierwszej części żywość, pomysłowość, lekkość, które charakteryzują tego filmowca o światowej sławie.

Komedia, a raczej film heroiczno - komiczny „Fanfan Tulipan" Christiana Jacque jak najbardziej zasługuje na powodzenie, jakie miał we Francji i za granicą. Stworzona przez Gerard Philippe, a pełna werwy postać będąca nowym wcieleniem d'Artagnana, przewodzi tej bezwzględnej satyrze na wojnę i militaryzm, która podejmując tradycje Woltera i starych piosenek ludowych uderza nie tylko w generałów Ludwika XV.

Philippe i Christian Jaque mieli potem zamiar podjąć się opracowania w podobny sposób Dyla Sowizdrzała. Ale długie miesiące starań nie mogły doprowadzić do urzeczywistnienia projektu, któremu z góry, ostro, sprzeciwiły się cenzury Watykanu i bońskich Niemiec. Christian Jaque musiał wtedy — niestety — zgodzić się na realizację Lukrecji Borgii, wielkiego widowiska z nagimi kobietami, nie mającego większych związków z prawdziwie francuską tradycją.

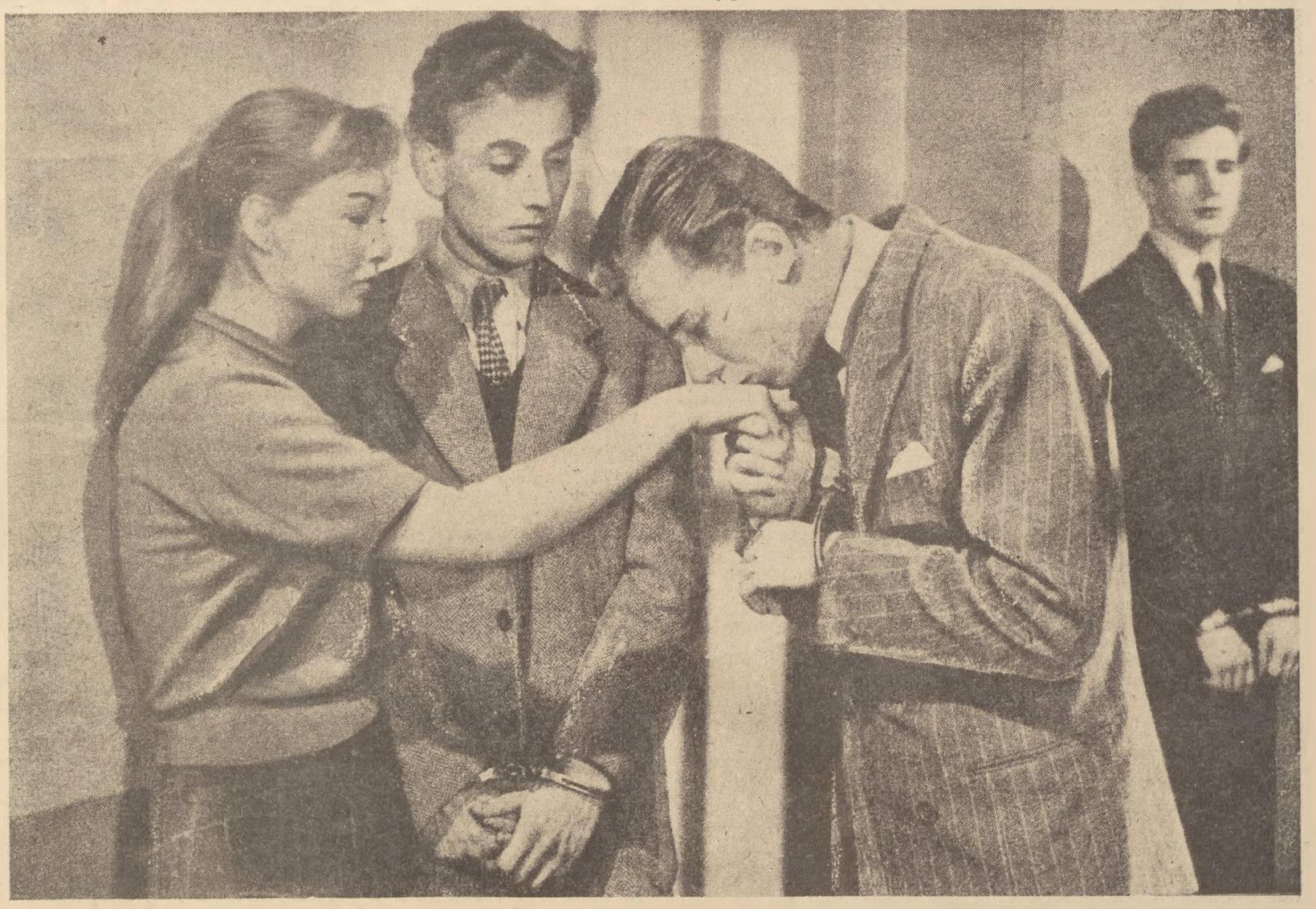
„Pasterka i kominiarz" (La bergère et le ramoneur) Pawła Grimault — to pierwszy wyprodukowany we Francji długometrażowy film rysunkowy o wysokiej wartości artystycznej. Jego realizacja zajęła parę lat, a po ich upływie realizator i jego współpracownik Jacques Prevert zostali przez finansistów wyzuci z własności, co usankcjonowano wyrokami sądowymi, pozbawiającymi ich praw autorskich. Film ukazano publiczności w wersji, której autorzy wyparli się z racji przeróżnych okaleczeń i barwy nie odpowiadającej kolorom przewidzianym przez artystów Ta wersja filmu, jakkolwiek niedoskonała, świadczyła, że francuski film rysunkowy mógłby być jednym z pierwszych na świecie, gdyby władze nie zrażały do niego twórców i nie ograniczały ich do roli fabrykantów ogłoszeń. Pełen poezji scenariusz „Pasterki i kominiarza" opiewał walkę ludu z tyranami.

Kinematografia francuska stworzyła kilka ciekawych dramatów, spośród których wymienić należy „Za cenę strachu" (Salaire de la peur") i „Zakazane gry" (Jeux interdites).

Pierwszy z tych filmów jest dziełem H. G. Clouzota, długoletniego mistrza tzw. „czarnego filmu", przepojonego łatwym pesymizmem. Bohaterowie „Za cenę strachu" to międzynarodowi awanturnicy i ludzie zdeklasowani, żyjący na emigracji w małej południowo - amerykańskiej republice. Ale film jest ciekawą i udokumentowaną krytyką środowiska tych gangsterów, których Hollywood uczynił władcami XX wieku. Film ukazuje sympatyczne postacie antyfaszysty i włoskiego robotnika, daje w końcu bezpośrednią krytykę amerykańskich trustów naftowych i międzynarodowych monopoli, poświęcających życie ludzkie dla zysku. Pomimo tendencji do efekciarstwa i sensacyjności utwór ten jest dużym osiągnięciem.

W „Zakazanych grach" René Clément ukazał okropności wojny i bombardowania przez hitlerowców ludności cywilnej na drogach w roku 1940. Film ten nie da się porównać z epicką „Walką o szyny", ogranicza się do studium psychiki dziecka i prostego, nieco konwencjonalnego opisu środowisk chłopskich. Ale prawie wszystkie epizody tego filmu tchną słuszną nienawiścią do wojny i ukazują wstrząs, jaki powoduje w duszy dziewczynki i małego chłopca nieludzka masakra. Mniej się powiodło René Clément w następnym filmie w „Panu Ripois", który poświęcony jest studium francuskiego libertyna bardziej typowego dla XVIII, niż XX wieku.

W „Miłości kobiety" (L'Amour d'une femme") Jean Grémillon wykroczył poza komedię, zajmując się studium społecznym i ukazał rolę kobiety pracującej we współczesnym francuskim społeczeństwie. Na tle intrygi miłosnej i konfliktu pomiędzy parą narzeczonych, twórca filmu przeciwstawia teorii bronionej przez mężczyzn o „kurze domowej" odciętej od społeczeństwa obowiązkami wobec rodziny — żarliwość lekarki wypełniającej swoją misję społeczną na małej wysepce bretońskiej, Ouessant. Twórca filmu otwarcie broni postępowego rozwiązania tego zagadnienia. Temat przypomina (oczywiście w odmiennych warunkach społecznych),



Młodociani przestępcy żegnają koleżankę. Scena z filmu „Przed potopem" (Avant le déluge) André Cayatte

tematy filmów radzieckich, takich jak „Żniwa" czy „Los Maryny", realizator ujął go z wielkim artyzmem, szlachetnością, wrażliwością i przekonaniem. Wynik tym szczęśliwszy, że Jean Grémillon od dziesięciu lat nie mógł realizować filmów według własnego wyboru i przez cały ten długi okres czasu mógł tylko reżyserować rzeczy narzucone mu i niegodne talentu tego wielkiego francuskiego twórcy.

Nie osiągając tej klasy, co „Miłość kobiety", film „Bezkresny horyzont" (Horizon sans fin) Jean Dreville'a posiada podobne wartości moralne. Głosi pochwałę bohaterstwa lotniczek, tak jak kiedyś film Grémillona pt.: „Niebo należy do was" (Le ciel est à vous). Jest to utwór szczery i szlachetny, posiada zalety, których próby dał już twórca filmów „Noc jest moim królestwem" i „Parada natrętów".

Marcel Carné, znalazłszy się w studio po długich latach przymusowej bezczynności, spotkał się z wyjątkowymi trudnościami przy adaptacji „Teresy Raquin" Zoli: musiał wprowadzić do filmu włoskiego aktora (produkcja francusko-włoska), przenieść akcję Zoli z roku 1865 do 1953, zmienić wreszcie, na żądanie producenta, pewne epizody, a przede wszystkim zakończenie. Tak ograniczony i zmagający się z trudnościami w pracy twórczej Marcel Carné umiał jednak stworzyć film ciekawy i mocny, stanowiący studium lionskiego drobnomieszczaństwa, i przez to został wierny szkole Zoli. Odrzucając naturalizm, który był jednym z zasadniczych błędów wielkiego pisarza — Carné potrafił wprowadzić do dzieła nowoczesny „fatalizm", to znaczy wojnę (i to wojnę w Indochinach) przedstawiając ją nie jako „nieunikniony los" lecz przeciwnie, otwarcie ją potępiając.

Claude Autant Lara jest jednym z filmowców francuskich najlepiej umiejących adaptować utwory literackie, czego dowodem „Le diable au corps" („Diabeł wcielony") i umiejących zarazem kontynuować tradycję kulturalną, jak to wykazał wolterianizm jego „Czerwonej oberży" (L'Auberge rouge). Autant Lara, który jest przewodniczącym Syndykatu Techników Filmowych (CGT) i jednym z najgorętszych obrońców francuskiego filmu zaadaptował z dużym taktem, artyzmem i subtelnością „Zielone zboże" (Le blé en herbe), sławną powieść Colette, nowoczesną odmianę Dafnis i Chloe z 1925 roku. Przy tej okazji reakcyjne organizacje klerykalne, które wystrzegają się protestowania przeciw hollywoodskim filmom pornograficznym, rozpętały gwałtowną kampanię w imię „przyzwoitości". Celowały w wolterianina i obrońcę francuskiej kinematografii, starając się zorganizować we Francji supercenzurę, podobną do Production Code czyli amerykańskiego „kodeksu skromności". „Dobre obyczaje" były pozorem, ale realnym celem tłumienie idei społecznych, jak to wykazała prawie w tym samym czasie podjęta nagonka tych samych sił reakcyjnych przeciwko filmowi „Przed potopem".

André Cayatte przedsięwziął w 1950 roku coś w rodzaju trylogii, której pierwszą część stanowi film „Sprawiedliwości stało się zadość". (Justice est faite). Jej dalszy ciąg podjął w filmie „Wszyscy jesteśmy mordercami" (Nous sommes tous les assassins") (1951), a zakończył ją filmem „Przed potopem". Pomimo pewnych błędów czy pomyłek, „Przed potopem" jest jednym z najodważniejszych filmów francuskich z ostatnich kilku lat. Poprzez różne zdarzenia — dwie zbrodnie popełnione przez chłopców z wielkiej i drobnej burżuazji — reżyser i jego scenarzysta Charles Spaak ukazali skutki, jakie we Francji miała faszystowska propaganda wojny na Korei i wpływu „American Way of Life". Film ten, poświęcony krytyce społecznej, spotkał się z gwałtownymi atakami przede wszystkim ze strony policji i MRP, gdyż próbował rozwiązywać palące problemy życia współczesnego. Film „Przed potopem", który o mało nie został zakazany przez cenzurę i wycofany z festiwalu w Cannes (gdzie uzyskał dwie nagrody) nie może przekroczyć granic Francji, gdyż nie wolno go eksportować.

Taki sam zakaz (ograniczony jednak do eksportu do Związku Radzieckiego i krajów demokracji ludowej) objął „Ladacznicę z zasadami" (1951), ostatnio jeden z najlepszych filmów francuskich. Adaptując najlepszą sztukę Jean Paul Sartre'a, a w której autor przerobił niektore epizody, Marcel Pagliero odważnie oskarżył rasizm amerykański, pokazał jak w Stanach Zjednoczonych używa się prowokacji policyjnych jako sposobu rządzenia. Ten utwór, gwałtowny i namiętny, odniósł zasłużony sukces. Wreszcie J. P. Chanois w filmie „Agencja matrymonialna" ze świetnym aktorem Bernardem Blier, dał atmosferę ciepła i ludzkości, których próbkę pokazał już w świetnym filmie „Bez adresu". Publiczność kinowa czeka z niecierpliwością na nowy film tego dobrego reżysera pt.: „Czarodziejska wioska". (Le village magique).

Dzieła naszych twórców filmowych przejawiają opóźnienie w stosunku do przemian w opinii publicznej, zwycięstw odniesionych w walce o pokój i w obronie praw robotników. I to opóźnienie nie bardzo się zmniejszyło przez te dwa lata, skoro Francję wyprzedza w rozwoju kinematografii postępowej i pokojowej Japonia, kraj okupowany, z organizacjami robotniczymi na pół nielegalnymi.

Natomiast w dziedzinie filmu dokumentalnego Francja zapewniła sobie od dwudziestu lat sytuację uprzywilejowaną, uznaną przez przyznanie jej wysokich nagród na poprzednich festiwalach w Karlovych Varach („Człowiek, którego najbardziej kochamy", „Walka o życie", „Niech żyją dokerzy" itd.) W 1952 r. „Horyzonty", krótkometrażówka poświęcona walkom robotniczym raz jeszcze dała świadectwo artyzmu i odwagi autorów filmu i techników tworzących filmy najczęściej zakazywane przez cenzurę i ścigane przez policję.

Kinematografia francuska jest daleka od pełnego lub świadomego wyzyskania niektórych spośród najlepszych twórców krótkometrażówek. Powiedzieliśmy, że Grémillon czy Carné byli skazani na milczenie przez długie lata tak jak to było z uznanymi twórcami, takimi jak Georges Rouquier czy R. Bresson. Jeżeli Louis Daquin — który otrzymał wysokie nagrody na kilku międzynarodowych festiwalach w Cannes i w Karlovych Varach — nie został wzięty pod uwagę w naszym przeglądzie nowych filmów, to dlatego, że od 1950 roku nie mógł pracować we francuskim studio. Ale już kończy w Wiedniu niemiecką i francuską wersję „Bel Ami" (Kochaneczek) według Maupassanta.

Z drugiej strony niektórzy twórcy filmowi podczas dwóch ostatnich lat musieli przystać na opracowanie tematów nie zawsze godnych ich talentów. Pod tym względem znamienna jest błędna droga Jacques Beckera. Lekkie komedie („Ulica Estrapade") czy filmy gangsterskie bliskie amerykańskich wzorów nie są godne twórcy „Rodziny Goupi" czy „Antoine i Antoinette". Ale jesteśmy przekonani, że Becker niedługo nam to wynagrodzi, jak Yves Allegret i paru innych bardzo zdolnych reżyserów, którzy „nie mieli najszczęśliwszej ręki" w tych ostatnich dwóch latach, stanowią jednak kapitał intelektualny bardzo wartościowy dla francuskiej kinematografii.

Film francuski żyje więc i rozwija się pomimo wszystkich ataków zewnętrznych i wewnętrznych (jak np. towarzystwo „Cinéma européen", maszyna do fabrykowania bzdury czyli propagandy amerykańskiej, tak jak C.E.D. jest maszyną do fabrykowania mięsa armatniego).

Filmy francuskie o wysokiej wartości artystycznej, są przepojone poczuciem sprawiedliwości, szlachetności, kultury, ideą pokoju. Zarzucić im można nie źle wybraną drogę, tylko nieumiejętność postępowania stale naprzód tą drogą. Kinematografia francuska w dalszym ciągu zajmuje poczesne miejsce wśród narodowych kinematografii i możemy być pewni, że niedługo rozwój jej i jej zdobycze wzrosną dzięki sukcesom idei i niezależności narodowej, dzięki zdobyczom ludu francuskiego i ludów całego świata.

Georges Sadoul

Effel daje w swoim rysunku parodię sławnej rzeźby Carpeaux z XIX wieku. „Taniec", zdobiącej fronton Opery paryskiej.

Na rysunku Effela, wykonanym z okazji zakazu występów baletu radzieckiego w tymże gmachu Opery, widzimy pośrodku, w miejscu Apolla prowadzącego taniec — Foster Dullesa, który potrząsa — zamiast tamburynem — hełmem amerykańskiego żandarma. Tańczą dokoła. Bayiot, głośny prefekt policji paryskiej, dalej cnotliwy premier Laniel, minister Martineau-Déplat, minister Oświaty Marie oraz — z profilu — Schumann. Radosne dziecię na dole to Georges Bidault.

JUŻ JA WAS ZNAM — ZACZYNACIE OD NAPISÓW NA BASTYLII, A POTEM JĄ BURZYCIE!

Mitelberg, nawiązując do zdobycia Bastylii daje karykaturę „markiza-policjanta" o twarzy prefekta Baylota (niedawno dymisjonowanego).

Redaguje Zespół Adres redakcji: Warszawa ul Wiejska 12 Telefony: Sekretariat 8 86-11, 8 24-11. — Red naczelny 6 79-38 Adres administracji Warszawa ul Wiejska 12, tel 8 53 30 Wydaje RSW „Prasa" Kolportaż PPK „Ruch", Oddz. w Warszawie, ul Srebrna 12 tel 801 20 do 25 Warunki prenumeraty: miesięcznie zł 4 60, kwartalnie zł 13 80 półrocznie zł 27 60 rocznie zł 55 20 Wpłaty na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze wiejscy. Cena ogłoszeń: 9 zł za 1 cm². Ogłoszenia przyjmuje Biuro Ogłoszeń RSW „Prasa". Warszawa, ul Poznańska 38 konto PKO I-111 5589, tel 8 23-09 Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca.

Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa", Warszawa, Marszałkowska 3/5.

5-B-15834