Cena 20 zł.

ODRODZENIE

TYGODNIK

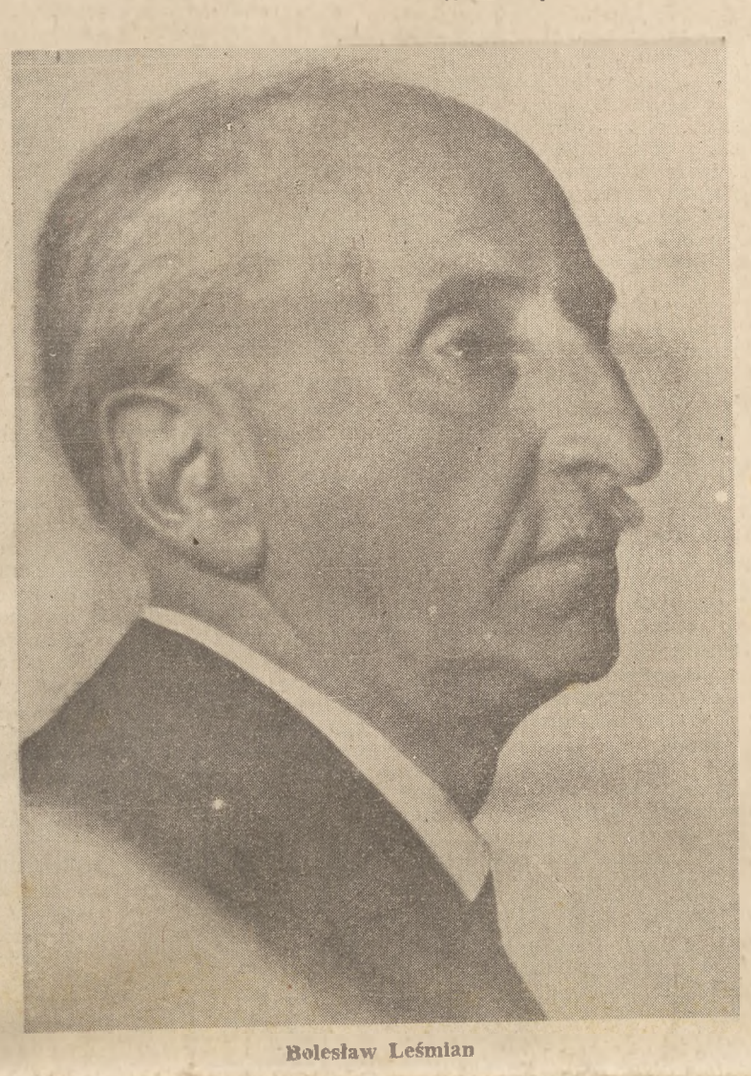
W numerze:
Michał Rusinek — Teatr powstający na ruinie
*
Żagarysta — Zabawy i spory

Rok IV — Warszawa, dnia 2 listopada 1947 r. — Nr 44 (153)

JULIAN TUWIM

LEŚMIAN

W dziesięciolecie śmierci



Bolesław Leśmian

Było to — nazajutrz. Zaraz nazajutrz Miesiąca nie pamiętam, a rok był 1916. Przyjechałem do Warszawy, aby zapisać się na uniwersytet, ale pierwszą wizytę nazajutrz po przyjeździe złożyłem nie w sekretariacie uniwersyteckim, lecz w księgarni Mortkowicza: zapytać o adres Bolesława Leśmiana. Pierwszy mój spowiednik i powiernik poetycki — Staff — był w Rosji, więc przede wszystkim Leśmianowi trzeba pokazać nowe wiersze, których przez dwa lata sporo przybyło. Bo Leśmian dawno już oczarował „Sadem rozstajnym" ? pięknym nazwiskiem, jeszcze piękniej obok imienia brzmiącym. Poproszę, żeby przeczytał i odpowiedział na odwieczne pytanie wszystkich początkujących poetów: czy warto dalej pisać?

W księgarni na Mazowieckiej natknąłem się na samego pana Jakuba, jak zawsze zaaferowanego, śpieszącego, zamyślonego. Ale, pamiętam, znalazł dla mnie życzliwy uśmiech, jakby przeczuwając przyjaźń, która nas potem łączyć będzie, a gdy dowiedział się, w jakim celu szukam Leśmiana, powiedział mi, że go nie ma w Warszawie. „Zresztą — dodał — pan Leśmian jest bardzo surowym sędzią".

Poszedłem z wierszami na Zgodę, do zacnego Zdzisława Dębickiego — mniej surowego. Był tam Or-Ot Ściskał, całował. Obydwaj bardzo chwalili wiersze, obiecali wydrukować w „Tygodniku" (dotrzymali obietnicy) — wyszedłem szczęśliwy i oszołomiony, ale... szkoda, że nie ma w Warszawie Leśmiana... Bolesława Leśmiana... chociaż taki surowy i wymagający.

Przyłapałem go dopiero po paru miesiącach — w Łodzi, gdzie był kierownikiem literackim Teatru Miejskiego.

Poszedłem do mieszkania prywatnego Sam otworzył mi drzwi: drobny, ptasi, niepiękny, niebieskooki. Pochrząkując (zawsze pochrząkiwał, zakrywając usta maleńką rączką), wysłuchał prośby. Niespokojny, zażenowany, delikatny. Żebym przyszedł za tydzień. I pochrząkiwał, zasłaniając usta już moim kajetem z wierszami.

Wyrok był druzgocący. Po tygodniu tremy i niecierpliwego wyczekiwania dowiedziałem się, że to wszystko nic nie warte. Że to wcale nie wiersze. Że poezja to całkiem co innego. Słowa muszą być tak zestawione, żeby niespodzianie chwytały tajemnicę. A tu nic. Mówił z trudem, sam szukając najtrafniejszych zestawień słów dla zobrazowania rozmiarów mojej klęski. Szukał ich po całym pokoju: rzutami oczu w powietrze, na suficie, w tym kącie, w tamtym kącie, magicznymi gestami drobnych rączek, milknący i znów... chrząkający i znów... I przerzucał stronice nieszczęśliwego mego kajetu

...W lutym 1918 r. siedziałem w Warszawie w cukierni Szwajcarskiej, nieprzytomny ze wzruszenia. Przed chwilą dostałem od p. Łazarskiego na Złotej pierwszą korektę „Czyhania na Boga". Robiłem ją drżącymi rękami, niewprawiony jeszcze w tę typograficzną algebrę. Maczałem pióro raz w kałamarzu, raz w pół czarnej...

— Można?

Podnoszę rozgorączkowane oczy: Leśmian.

— O, tak, naturalnie, bardzo proszę...

— Korekta?

— Tak właśnie... wydaję tom wierszy i właśnie...

Zaczynam przytomnieć i chmurnieć: przypominam sobie naszą łódzką rozmowę. I robi mi się strasznie na duszy. Powiedział mi przecież wtedy, że to nic nie warte, a ja przez jakiś głupi upór jednak książkę wydaję. Luty, który jeszcze przed chwilą zawiewał przedwiośniem, stał się beznadziejną, głęboką zimą, zasypaną śniegami nie do przebrnięcia. O, jak ciężko! O, jak smutno!

Siada, pochrząkując. Niespokojny, zażenowany, delikatny.

— Można zobaczyć?

Bierze drobną rączką korektę, czytać, daleko od oczu trzymając arkusze. Czyta jeden wiersz, drugi, trzeci... Drżę... Wytężonymi oczami błagam go o zmiłowanie.. Pochrząkuje, przewraca stronice.. Czwarty wiersz już czyta... Piąty... Szósty..

I nagle zaczyna się śmiać. Zdrętwiałem. Śmieje się serdecznie, wesoło, cały się trzęsie ze śmiechu, pokrzykuje: „a! a! a!"

— Panie! — woła rozradowany, przerzucając głowę z boku na bok i machając rytmicznie drobną rączką. — Panie! przecież to cudowne! A! a! a! — i śmieje się jak dziecko.

Nic nie rozumiem.

— Panu się doprawdy podoba? A przecież to te same wiersze, które panu wtedy w Łodzi zostawiłem do przeczytania..

Zamilkł. Rzuca oczy na sufit, za okno, na ladę. Pół obrotu głową: podbródkiem w krawat i w górę na lewo. Popatrzył na mnie niebieskimi w czerwonej oprawie oczami, pochrząkał sobie parę razy i powiedział szeptem (niespokojny, zażenowany, delikatny):

— Niech mi pan wybaczy. Przecież ja wtedy nawet nie zajrzałem do pańskiego kajetu.

*

Wybaczyłem. I zawsześmy to sobie potem wspominali. I zawsze śmiał się jak dziecko, gdy mu się wiersz podobał. Dzwoniło w tym śmiechu coś bardzo bliskiego przesypywaniu pereł, zwanych łzami. Często recytowaliśmy sobie wzajemnie wiersze innych poetów. Zachwycał się strofą Gomulickiego:

O, jak śpiewa! o jak śwista
W klatce kos!
Jaka nuta pełna, czysta,
Co za głos!

Chichotał z radości i drobną rączką, jakby prezentował w powietrzu urok i urodę tych prostych a pięknych słów. Albo wzruszonym głosem mówił wiersze Feta, któremu był bliski, lecz o ileż cudowniejszy od rosyjskiego poety. Najczęściej powtarzał:

...Wietier. W liesu odnomu
Szumno i żutko i grustno i wie-
[sieło...

Ja niczewo nie pojmu.

Bo sam właśnie taki był: nic nie rozumiał. Toczył po tym świecie Bożym wątłe swe ciałko, zdumiony, że chodzi, zdumiony, że ludzie dokoła, przerażony bełkotem, chaosem i turkotem nieistotnych zdarzeń—On, przybysz z niewspółmiernych z istniejącym światem stron, Ptak Fantastyczny, dziwnym a złośliwym zrządzeniem losu skazany na dwunożny, nieskrzydlaty byt na ziemi. Jeżeli gdzieś w zaświatach, w zaniebiosach i w zamyślach istnieje nieobjęte zmysłami Państwo Poezji — to nikt inny, tylko Leśmian, był na ziemi jego ambasadorem in partibus infidelium. Ogłuszony nietutejszy, niezżyty z codziennością, dręczony nostalgią za nieziemską Ojczyzną, spędzał przymusowy swój urlop u nas na spisywaniu pamiętników z tych bezczasów i bezprzestrzeni, z którymi tak był za pan brat, jak my z bliską rodziną i najlepszymi przyjaciółmi. Gdziekolwiek otworzyć jakąkolwiek z Jego książek i wczytać się w wiersz, w pierwszą strofę, w pierwsze zdanie, — dreszcz nas przejmie: „Jakto? I TO chodzi po świecie wśród ludzi? TO poddane jest tym samym prawom fizycznym, moralnym i społecznym, co my wszyscy? Absurd! Przecież TO nie może tutaj tak jak my, wszyscy inni"....

TO.. Bo Leśmian był TO, nie TEN. Stwór o strukturze Absolutnego Poety. Czy sądzicie, że chodził? Błąkał się i zataczał. Mówił? Męczył się układem naszych codziennych zdań, będących „środkiem porozumiewania się" ludzi. („Gdy mówię, przestaję myśleć", — powiedział mi kiedyś). Żył? Istniał? Nie. B y ł i s t n i o n y. I dopiero, gdy z niezmierzonych odległości spływała ojczysta Jego atmosfera, Łaska Poezji, zestawiająca słowa (a więc i zdarzenia) w ład i harmonię, z których doczesnie na ziemi odszedł — wtedy dopiero spadało z serca straszne brzemię wygnania, wtedy dopiero życie nabierało sensu, rozumu i racji. Było proste, swoje, rodzime. A on był u siebie w domu.

Więc śmiał się z radości. Myślę, że gdy był sam i ciepły jeszcze wiersz odczytywał sobie tuż po napisaniu, oblewał go łzami szczęścia. Tak płacze we śnie długoletni emigrant, gdy mu się na obczyźnie dom rodzicielski w widzeniu jawi.

*

Kochałem i kocham Bolesława Leśmiana. I wielbię dużo Jego wierszy. Jeżeli się poezje do pereł i kosztowności przyrównywa— dorobek Leśmiana jest nieprzebranym skarbcem. Ale nie o wierszach to wspomnienie. Łączyła nas długie lata miła, serdeczna zażyłość, przegadaliśmy i przeżartowali dużo, dużo godzin. Ogromnie był wstydliwy. A ja zawsze jedno: gdy mi podawał rękę, momentalnie podnosiłem ją do ust i całowałem. Strasznie go to żenowało, bo mu nawet na ulicy i w pełnej ludzi kawiarni nie darowywałem. Gdy mnie z daleka widział, śmiał się, ręce za siebie chował. Świadomie, czy podświadomie, ale kryło się w tym wielkie moje uwielbienie dla cudownego Poety. Przysłał mi „Napój cienisty" z dedykacją: „Drogiemu Poecie... wraz z ręką do ucałowania"...

Kochany, niebieskooki! Nie przemawiałem nad Twoim grobem, choć się o to do mnie zwracano, bo wiem, że nie pokonałbym wzruszenia. A chciałem Cię pożegnać nie tylko jako zakochany w Twoich wierszach poeta, ale i ten, który po przysypaniu piaskiem Twej mogiły złożyłby spokojne, krótkie ślubowanie wiecznej wierności mowie polskiej i polskiej poezji. A od Twojego grobu poszedłbym na grób krewniaka Twego i przyjaciela Antoniego Langego — i spokojnie, bardzo spokojnie, powtórzyłbym tę króciutką przysięgę...

(1937) **Julian Tuwim**

Federico Garcia Lorca

I

Federico Garcia Lorca urodził się 5 czerwca 1899 roku w małym miasteczku koło Grenady. Miał lat 21, kiedy na deskach madryckiego teatru ukazała się pierwsza jego sztuka „El maleficio de la Mariposa". Ogłosił drukiem tomy wierszy: „Libro de poemas", „Canciones", „Cante jondo", „Romancero gitano" i poemat, którego fragmenty czytaliśmy niedawno w „Kuźnicy": „Żal po Ignacio Sanchez Mejias". W roku 1930 wyjechał do Ameryki, gdzie studiował poezję murzyńską. Do Hiszpanii powrócił po zwycięstwie republikanów. Założył teatr akademicki „La barraca", jeździł na głuchą prowincję, wystawiał Lope de Vega i Calderona. Ostatnie lata swego życia poświęcił całkowicie teatrowi. Napisał „Krwawe gody", tragedię „Yerma", przemiłą farsę „Cudowna szewcowa" i „Dom Bernardy Alba". W roku 1936 został rozstrzelany przez faszystów hiszpańskich na szosie, wiodącej do rodzinnej Grenady.

II

Byliśmy prowincją Europy. Nawet Eleuter przyznał się, że o Garcia Lorca usłyszał przypadkiem i dopiero w czasie wojny. Mur chiński? Raczej metoda przemilczania. W Polsce bowiem tłumaczono Céline'a. Importując kulturę Zachodu, posługiwano się u nas filtrami o rozmaitej pojemności. Wielkie służyły faszyzmowi.

Ulegając staremu zwyczajowi, zamieściłem na wstępie szkic biograficzny. Suchy i niepełny. Przedstawić poetę można tylko wtedy, jeśli się prezentuje jego dzieła. Tych w przekładzie na polski prawie nie ma. Zofia Schleyen przełożyła kilka wierszy genialnego Hiszpana i jego sztukę „Krwawe gody", którą w najbliższym czasie wystawi Teatr Wojska Polskiego w Łodzi. Ale to dopiero początek. Należałoby pomyśleć o zbiorowym wydaniu poezji i dramatów Lorca.

III

W bitwie o poezję, jaka toczyła się u nas niespełna rok temu, nastąpiło zawieszenie broni. Deklaracja pokojowa zaleca czytanie Kochanowskiego i Morsztyna. Próby wytyczenia nowej drogi poetyckiej podobne są do ruchów ślimaka: spojrzało się na światło dzienne tylko po to, ażeby czym prędzej schować się z powrotem w skorupie zastarzałego rzemiosła poetyckiego. A przecież są w poezji europejskiej zjawiska, które wytyczają drogę rozwoju, które prowadzą do wielkiej syntezy tak zwanej aktualności z dojrzałymi środkami wyrazu. Takim zjawiskiem jest Federico Garcia Lorca. Jeśli u nas w wielu wypadkach materia poetycka oddziela się coraz bardziej od mowy żywej, kurczy się i schnie (mógłbym zacytować wiele przykładów, potwierdzających ten sąd), Lorca w każdym swoim wierszu wychodzi naprzeciw temu strumieniowi mowy potocznej, po którym jak po rzece pływają fragmenty zdarzeń, namiętności i krajobrazów.

Już pierwsza jego książka „Libro de poemas" jest wynikiem twórczej syntezy. Modny wówczas w roku 1921, ultraizm — hiszpańska mutacja futuryzmu — odcisnął swoje piętno na utworach młodego poety. Garcia Lorca, władający wyrafinowaną techniką, zbliża się do pieśni ludowej, korzysta z jej bogactwa, szlifuje, ale zapożycza. Olbrzymia kultura literacka jest tylko intelektualnym filtrem, przez który przepływa Hiszpania, jej nędza, śpiew, bohaterstwo i klęska. Poeta narodowy, bo wałęsał się po kraju, bo zna proletariuszy z Grenady i chłopów andaluzyjskich, zna klęskę nieurodzaju, huczne corridy i ponure najścia żandarmerii. Poeta narodowy, bo go... czytają.

Federico Garcia Lorca

Szczytowym osiągnięciem poety jest „Romancero gitano" („Romance cygańskie"). W tym zbiorze wszystko gra: wyraźnie zaznaczony temat społeczny, formalne nowatorstwo i stylizacja, która nie jest falsyfikatem. I zdarzył się cud, którego niektórzy nasi poeci, pragnący, aby ich odkrywano pośmiertnie, boją się jak ognia. Oto śmiały, nowoczesny artysta zdobył popularność najwyższą: stał się bezimienny. Jego wiersze są własnością milionów prostych ludzi.

IV

Lorca skłonił poezję, aby wróciła do teatru. W jednym ze swoich artykułów tak pisał o teatrze: "Naród, który nie sprzyja rozwojowi swego teatru, jest martwy, albo bliski śmierci. Tak samo teatr, który nie słyszy społeczno - politycznego tętna swego kraju, nie widzi harmonii barw w jego krajobrazach, nie reaguje na nieszczęścia swego narodu, nie sięga po jego duszę, nie płacze jego łzami i nie śmieje się jego śmiechem — taki teatr nie śmie nazywać się teatrem: to jest dom gry, albo — czy może być coś gorszego? — miejsce, gdzie się zabija czas".

Postacią tytułową historycznej tragedii Lorca „Mariana Pineda" jest bohaterka wyzwoleńczego ruchu na południu Hiszpanii w epoce Ferdynanda VII.

Młoda kobieta, szyjąca sztandar dla buntowników. Kobieta, która ginie na szafocie, gdyż nie chciała wydać spiskowców.

Trudno o sztukę bardziej współczesną. Oto słowa jednego z dowódców buntu:

Nie czas myśleć o chimerach; trzeba
otworzyć serce idącym dniom
Hiszpanii...
... Półwysep koczujący!
my go musimy ratować,
ratować go czym prędzej — rękami
i zębami!

Albo:

Wszystkie przemyśleć należy
szczegóły.
Naród odezwie się, nie wątpię:
w Andaluzji wolnością nawet wiatr
oddycha,
to słowo pachnie w sercach naszych
miast.
... Pójdzie z nami
lud, góry zamieszkujący i morskie
wybrzeża...

W dramacie „Yerma" pokazuje poeta wieś hiszpańską, środowisko zamożnych włościan. Bogaty chłop Juan nie chce mieć dzieci, gdyż musiałby w przyszłości rozbić swoje gospodarstwo na kilka pomniejszych. Ostry konflikt społeczny jest źródłem tragedii jednostek. Garcia Lorca dowodzi tego ciągle, nawet w utworach, które pewni krytycy nazywają „metafizycznymi", np. w „Krwawych godach". Metafizyka arcydzieła jest pozorna: poetycki panteizm, przejęty zarówno z pieśni ludowej, jak i klasycznej literatury hiszpańskiej. W poemacie księżyc jest drwalem o bladej twarzy, a śmierć przybiera postać żebraczki. Woda i las — cała przyroda sprzy[illegible] się w szlachetnym spisku dobra przeciw złu. To prawda. Ale ludzkie charaktery, występujące na tle tej baśni, mają koloryt tak zdumiewający, że tylko na obrazach Goyi można by odnaleźć ich krewniaków.

V

Dwie uwagi.

Pierwsza: Federico Garcia Lorca, zarówno postawą twórczą, jak i niejednokrotnymi wystąpieniami publicznymi udowodnił swoją przynależność do obozu walczącego z faszyzmem. Ale bezpośredniego udziału w walce nie brał. To samo można powiedzieć o jego poezji: humanistyczna, dzięki swej wierze w zwycięstwo dobra i sprawiedliwości, dzięki dążeniu do prostoty i ścisłym związkom z folklorem, nie była jednak tym, co nazywamy poezją walczącą, poezją mobilizującą. Nie możemy jej uważać za ideał, niemniej jest ona ważnym etapem w tworzeniu nowej, masowej kultury europejskiej.

Druga: Artykuł ten musiał być pobieżny. Krępująca jest rozmowa z czytelnikiem, jeśli omawianego autora zna on tylko ze słyszenia. Chciałbym, ażeby czytelnicy zażądali — tak, zażądali! — szybkiego przetłumaczenia utworów poety na język polski. To właśnie skłoniło mnie do napisania niniejszego szkicu.

VI

Federico Garcia Lorca przyjął pierwszeństwo śmierci z rąk faszyzmu. W roku 1936 został zamordowany przez żołdaków generała Franco, a książki jego spalono. Nie wiadomo, gdzie go pochowano, ale na jego bezimienny grób zamiast kwiatów posypały się wiersze i wspomnienia przyjaciół — czołowych pisarzy hiszpańskich.

Oto, co mówił Pablo Neruda:

„Federico Garcia Lorca, zamyślony wesoły i ukochany przez naród jak gitara, prostoduszny i współczujący jak jego lud! Przez całe życie, krok za krokiem szukał potrzebujących pomocy i cieszył się głęboką miłością narodu. Czyniąc z poety swoją ofiarę, wrogowie mierzyli w samo serce kraju. Chcieli pozbawić Hiszpanię jej najsubtelniejszych uczuć, przerwać jej gorący oddech, zwalić kwitnące drzewo jej śmiechu. Dwa nieprzejednane światy starły się tutaj: buntownicy, odziani w brunatny całun, ubabrani w najgorszych przestępstwach, okrutni i bezwzględni, zatruwający śmiercionośnym oddechem wszystko, co żyje, porusza się, pachnie, rozkwita — i pełna radości życia Hiszpania, odważna w swojej twórczości, szeroko otwartymi oczami patrząca na świat Hiszpania Federico Garcia Lorca".

Krzysztof Gruszczyński

STANISŁAW JERZY LEC

W WIEDEŃSKIM LASKU

Stare orzechy do wina młodego.
Austria przydrożnej oberży.
Sen mój wiatr smaga pokrzyw łodygą.
Mój odpoczynek pierwszy.

Wołom ciągnącym wóz pełen czasu.
dokładam oczu ciężar.
Wloką go dalej. Za cieniem lasu
Dunaj, rzeka mosiężna.

Patrz synu, sarny, wiewiórki, grzyby,
ptaki, którym brak imion.
Krowy wracają do swojej sadyby,
dzwoniąc dzwonami wymion.

Czy wieczór w rogi tych wołów zadął,
czy krzyczy statek z Dunaju?
Ludzie, co drzewo na opał kradną,
stają i trwożnie słuchają

A potem ciągną do domów głodnych
i palą elfy i gnomy.
Synek mój zasnął. A jego oddech
głęboko we mnie wtulony.

Słychać jak ptaki ścielą swe gniazda,
mchem pachnie, ciszą od boru.
Przede mną pierwsza trzepocze gwiazda
w szklance jasnego wieczoru

MICHAŁ RUSINEK

TEATR POWSTAJĄCY NA RUINIE

Żadna sztuka nie budzi w powojennym społeczeństwie polskim tak żywiołowego zainteresowania co teatr. Zainteresowanie to, wyrażające się wielką frekwencją i wzrastającym ruchem umysłowym wokół teatru, wynika z przegrupowania sił społecznych w państwie i z samego charakteru teatru, który jako sztuka syntetyczna zaspokaja tęsknotę człowieka do wzruszeń estetycznych, pozwala mu przeżywać obrazy własnych niepokojów czy wstrząsów psychicznych, albo też wizje wzmacniające istotę ludzką, często przygotowujące ją do postępowego, lepszego kształtowania świata.

Jesteśmy świadkami nie tylko wzmożonych zainteresowań teatrem, ale i dość często wypowiadanych nawet przez niefachowców opinii na temat teatru, jego roli, zwłaszcza sztuk oglądanych przez nową widownię.

Niektórzy ludzie teatru czy też widzowie teatralnie wykształceni oburzają się na owe opinie przeciętnego widza, co się wyraża w zjadliwym powiedzeniu, „że na teatrze każdy się zna". Ileż w tym zdaniu przedwojennej i dzisiaj jeszcze pielęgnowanej pogardy dla zwykłego widza, który może się na teatrze nie zna, ale wypowiadając swoje odczucie sceny daje dowód, że chciałby się na niej znać, choć na razie ją tylko odczuwa. Zapomina się, że owo często nieporadne ocenianie widowiska jest jednym z ważkich dowodów siły atrakcyjnej polskiego teatru, że w nim się gromadzi potencjał kulturotwórczy, który przez teatr można wyzyskać do rozbudzenia w społeczeństwie dalszych pokrewnych zainteresowań estetycznych i oświatowych, jak książka, obraz, koncert, wystawa plastyczna itp.

Gdy w niektórych dziedzinach sztuki nie daje nam spokoju zagadnienie, jak zmobilizować niezainteresowanego daną twórczością odbiorcę, to teatry polskie napawają nas przeciwną troską, jak zaspokoić gotową i czekającą widownię, jak rozszerzyć ilościowo i przestrzennie gmachy teatrów, jak utrzymać proporcje cen biletów, aby teatr mógł się wyzbyć, w znaczniejszym niż dotąd stopniu, widza finansowo zasobnego na rzecz nie całkiem jeszcze nasyconego teatralnie świata pracy. Wziąwszy pod uwagę imponującą powojenną frekwencję, wynoszącą w przybliżeniu rocznym około 10 milionów widzów — możemy śmiało powiedzieć, że jeżeli będziemy prowadzili racjonalną organizację życia teatralnego i zdobywali środki finansowe na budowę nowych teatrów czy na wielkie teatry objazdowe, a zwłaszcza na udostępnienie cen wstępu, będziemy mogli nie tylko obdarzyć świat pracy teatrem, ale przy odpowiednio ukształtowanym repertuarze podnosić go duchowo, kształcić i wychowywać.

TEATR W POLSCE PRZEDWOJENNEJ

Nie można zdać sobie sprawy ze stanu odbudowy czy przebudowy życia teatralnego w państwie, nie sięgnąwszy w niedaleką przeszłość.

Teatr w okresie dwudziestolecia był przede wszystkim przedsiębiorstwem. Było to kilka przedsiębiorstw miejskich, znacznie więcej przedsiębiorstw prywatnych — para zaledwie teatrów zrzeszeniowych, z tym, że teatry zrzeszeniowe były placówkami najbardziej wegetującymi. Organizowano je w momencie, kiedy ani samorząd, ani prywatny finansista nie podejmował się prowadzenia teatru, czy też powoływano je do życia w chwili kryzysu materialnego niektórych scen po bankructwie dyrekcji. Rząd ówczesny nie umiał, czy nie chciał zorganizować bodaj jednego teatru państwowego trwale ugruntowanego. Z trudem udało się w owym czasie zorganizować zaledwie jedną państwową uczelnię teatralną pn. Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej w Warszawie.

Charakter teatru jako przedsiębiorstwa, merkantylny punkt widzenia niektórych dyrekcji teatralnych wycisnęły piętno na teatrze polskim jako sztuce i na widowni ówczesnych teatrów. Mimo znacznych subwencji, jakie w przeciwieństwie do dzisiejszego stanu rzeczy dawały ówczesne samorządy miejskie na cele teatralne, i mimo wprawdzie mniejszych niż dziś, ale przecie poważnych dotacji państwowych na ten cel, teatry w Polsce miały na ogół jaskrawo słabą frekwencję, dochodziły dość często do bankructwa, albo zagrażało im bankructwo, czego dowodem przykład T.K.K.T., które oprócz innych celów zostało powołane do życia także dla ratowania zagrożonej egzystencji teatrów warszawskich.

Przyczyna pewnej martwoty na widowniach leżała w małym stosunkowo zainteresowaniu teatrem i w wygórowanych cenach biletów. Poza czystą, źle rozumianą kalkulacją nie było planowej polityki cen w teatrach (dla ratowania kasy organizowano co najwyżej przedstawienia zamknięte na ulgowych warunkach). Nie od rzeczy wspomnieć, że wychowany dość elitarnie personel artystyczny w teatrach czołowych (mowa o tak zwanych gwiazdach) stawiał egoistycznie wygórowane warunki uposażeniowe, którym teatr nie mógł podołać. Rozpiętość gaży wahała się od 200 do 2.000 zł miesięcznie, przy czym w jednym wypadku zażądano w teatrach T.K.K.T. uposażenia ponad 3.000 zł, tj. pensji 20 ówczesnych nauczycieli szkół powszechnych.

Wzgląd na warunki finansowe był w wielu teatrach regulatorem poziomu. Uciekały się więc one do łatania budżetu lekkim repertuarem, zwłaszcza że odbiorcy rekrutowali się głównie z jednej warstwy społeczeństwa — mieszczańskiej, którą interesowały właśnie widowiska tego typu (pozostałość tych nawyków obserwujemy i dziś jeszcze). Niemniej teatr polski w szczytowych swoich osiągnięciach, i to prawie wyłącznie w teatrach warszawskich, był jednym z czołowych teatrów europejskich.

TEATR W CZASIE OKUPACJI

W okresie okupacji teatr polski przestał istnieć. Powstało wprawdzie kilka teatrów o charakterze rewiowym czy pseudokomediowym, teatrów prywatnych lub urzędowych, ale były to sceny nie polskie, choć występowali w nich polscy aktorzy, posługiwano się (nie „głoszono") słowem polskim i grywano niekiedy polskie sztuki. Organizatorów tych teatrów, nielicznych pośledniego gatunku autorów dla nich piszących, aktorów jak też i widzów opinia społeczeństwa w czasie okupacji potępiła, uznając działalność teatrów okupacyjnych za szkodnictwo narodowe, niemal na równi z działalnością dzienników okupacyjnych, tzw. „gadzinówek".

Praca tych teatrów musiała siłą rzeczy być zgodna z programem „kulturalnym" generalnego gubernatora, który w osławionym tajnym zarządzeniu do starostów wyraźnie nakazywał uwzględniać w literaturze, teatrze, muzyce itp. jedynie utwory najpłytsze, deprawujące, o dużej sile destrukcyjnej, a nawet, jeśli chodzi o literaturę, wyraźnie pornograficzne. W teatrach ówczesnych grywano, zwłaszcza pod koniec, nawet znane komedie autorów polskich, niemniej repertuar ten, jak i sam fakt istnienia kilku placówek scenicznych, miał jedynie pozorować życie kulturalne w kraju z dnia na dzień pogrążanym w zagładę biologiczną i moralną.

Może najmniej zawinił tu ówczesny widz, rekrutujący się ze sfery karierowiczów wojennych, szmuglerów i luzem chodzącej młodzieży dorastającej. Ludzie ci uczęszczali do teatru dla tak zwanego „wytchnienia" czy też, jak się często słyszało, „żeby popierać artystów". Znaczna część widowni nie zdawała sobie sprawy, że to jest sprzeczne z ogólną postawą społeczeństwa, unikającego kontaktu ze wszystkim, co miało piętno współpracy z Niemcami, czy też wspomagało realizację ich „kulturalnych" programów, zmierzających do unicestwienia sił kulturalnych narodu.

Polskie podziemne władze kulturalne podjęły walkę z teatrami tego typu, wydając wyroki na artystów, ostrzeżenia, nagany itp., które miały, a w małym stopniu dziś jeszcze mają wpływ na kształtowanie się powojennych kadr aktorskich.

Podziemny nurt teatralny ograniczał się z konieczności do przygotowywania planów na przyszłość, do miniaturowych, tajnych i dorywczych imprez, do równie miniaturowego podziemnego szkolnictwa dramatycznego.

STRATY TEATRALNE W CZASIE OKUPACJI

Teatr polski w okresie okupacji nie istniał, natomiast w przymusowym milczeniu tracił co dnia potencjał twórczy. Jego zatrzymany w ruchu i rozwoju organizm gasł i wycieńczał się. Nie tylko tracił wskutek wojny gmachy burzone, sceny rujnowane, ale co dnia niszczał jego majątek ruchomy, grabiony przez Niemców, topniały kadry aktorskie, reżyserskie i techniczne, wyniszczane w więzieniach, obozach koncentracyjnych itd.

W okresie tym straciliśmy 322 pracowników teatru (31 aktorek, 74 aktorów, 70 artystów baletowych, rewiowych itp., 140 pracowników technicznych, 7 pedagogów teatralnych).

Straty materialne w budynkach i inwentarzu, niekompletnie jeszcze zesumowane przez Departament Teatru, doszły do sumy 80 milionów złotych wartości przedwojennej. Ogrom tej straty zrozumiemy uświadomiwszy sobie, że budżet państwowy na cele teatralne w r. 1939 był 1/400 tej sumy, innymi słowy, straty odpowiadają 400-letniemu teatralnemu budżetowi państwa z tych czasów.

Prócz personalnych i materialnych ubytków teatr polski poniósł w tym czasie niepowetowane straty moralne.

Przez sześć lat nie było ruchu umysłowego wokół teatru, widz polski nie wychowywał się na polskim wartościowym repertuarze, młodzież szkolna nie znała teatru, pisarze nie mieli możności wystawiania swoich sztuk. Wielu artystów zmarnowało najpiękniejszy i najbardziej twórczy okres swego wieku, siłą rzeczy przechodząc po wojnie do ról innego typu lub na zawsze rozstając się ze sceną.

Ten ubytek żywiołu teatralnego jest tak dotkliwym upustem krwi w ogólnopolskim organizmie teatralnym, że teatr Polski powojennej długo jeszcze będzie musiał leczyć swoje niezabliźnione rany.

Objąwszy rzutem oka obszar takiego zniszczenia, należy docenić niebywałe wysiłki teatru w nowej Polsce, który nie osiągnąwszy jeszcze w skali państwowej dawnego swego poziomu, stał się mimo trudności, w jakich zaczął pracować, jedną z żywiołowych sił kulturalnych państwa.

Powojenny teatr polski powstał na pustyni kulturalnej. Na ugorze przywalonym gruzami, spod którego, jak całe nasze życie, wystrzelił pędami ku górze, gdy powiało nad ziemią wolnością i powietrzem. Powstał dzięki ofiarnemu artyście polskiemu, społeczeństwu, które zapragnęło teatru, i rządowi, wspomagającemu organizacyjnie i finansowo tę dziedzinę pracy kulturalnej.

SIEĆ TEATRALNA PO WOJNIE

W chwili obecnej mamy 34 zawodowe teatry dramatyczne (w tym 2 teatry żydowskie). W sumie jest 39 scen, ponieważ niektóre teatry dysponują w ramach jednej placówki artystycznej dwoma scenami. Ilościowo sieć teatralna przekracza stan przedwojenny (według rocznika statystycznego z roku 1939 ilość polskich scen dramatycznych wynosiła 26). Ubytek, jaki wyniknął z powodu przesunięcia mapy Polski na zachód, wynagrodziły nam sceny na Ziemiach Odzyskanych. Poza tym jest 9 zawodowych teartów muzycznych i rewiowych, 8 zawodowych teatrów dla młodzieży, 20 teatrów kukiełkowych i kilka tysięcy zespołów amatorskich.

REFORMY TEATRALNE

Jednocześnie z organizacją powojennej sieci teatralnej rozpoczęto akcję reformowania życia teatralnego.

Pierwsza reforma — to realizowanie zasady, że teatr nie ma być jak przed wojną przedsiębiorstwem w ścisłym tego słowa znaczeniu dochodowym kapitalistycznie zorganizowanym, ale dobrem publicznym, placówką kulturalną (pracy kulturalno-twórczej). Stąd przewaga teatrów państwowych (5 teatrów państwowych powstałych w ciągu roku 1946), teatrów związkowych, miejskich, spółdzielczych przy minimalnej ilości placówek teatralnych nieokreślonego jeszcze typu, w których mimo to obowiązują nowopomyślane zasady, regulujące w nich sprawy natury organizacyjnej, zawodowej czy repertuarowo-artystycznej.

Zarządzenia Ministerstwa Kultury i Sztuki z r. 1946 wprowadziły w życie teatrów polskich pierwsze reformy, niewątpliwie pożyteczne dla sceny i widza.

Kierownictwa artystyczne i administracyjne teatrów zatwierdza Ministerstwo Kultury i Sztuki w porozumieniu z organami samorządu artystycznego czy zainteresowanymi związkami. W praktyce pozwala to na racjonalne, planowe rozmieszczanie kierowniczych sił fachowych na terenie kraju i zabezpiecza przed powierzaniem tych stanowisk siłom niefachowym, o zainteresowaniach natury materialnej, a nie artystycznej.

Walka z giełdą aktorską, smutną pozostałością dawnych czasów, wiąże się poniekąd z pierwszą reformą. Podjęto tu akcję w porozumieniu ze Związkiem Artystów Scen Polskich, regulując w drodze wzajemnie uzgodnionej konwencji sprawy natury zawodowej w teatrze, przede wszystkim sprawę uposażeń personelu artystycznego, robotniczego i administracyjnego. Ustalono minimum i maksimum zarobków, a tym samym zakreślono pewne granice, nie dopuszczając już do karykaturalnych różnic na korzyść jednostek usposobionych elitarnie, niechętnych do uznania społecznych warunków pracy teatru. Uposażenia te w porównaniu z rokiem 1945/46 wydatnie podwyższono. Najwyższe stałe uposażenie w czołowych teatrach wynosiło w sezonie 1945/46 — zł 6.000 miesięcznie, dziś przekracza kilkakrotnie tę sumę, zwłaszcza jeśli chodzi o zasłużonych artystów. Wybitni artyści gościnnie występujący czy też czołowi reżyserzy osiągają sumy odpowiednio wyższe. Przeciętne wynagrodzenia nie odpowiadają jeszcze w pełni potrzebom świata artystycznego, są jednak, przyznajmy, znacznie wyższe niż w wielu pokrewnych zawodach.

KIEROWNICTWO LITERACKIE

Nowością w porównaniu z okresem przedwojennym i dalszą reformą jest wprowadzenie w roku 1946 zasady, że każdy teatr zawodowy oprócz dyrekcji artystycznej i administracyjnej powinien mieć także kierownictwo literackie (stanowisko dramaturga). Do obowiązków kierownika literackiego w teatrze należy między innymi:

układanie wespół z dyrekcją teatru planu repertuarowego i czuwanie nad jego wykonaniem,

konferencje z reżyserem i dyrektorem teatru dla ustalenia jednolitego poglądu na ideologię i formę wystawianej sztuki, branie udziału w próbach analitycznych i w próbie generalnej, zdobywanie nowych utworów oraz materiału literackiego, kontakt ze światem literackim i prasą itp.

Zasada ta dała już w wielu teatrach polskich pozytywne rezultaty gdyż kierownik literacki, z reguły członek Związku Zawodowego Literatów Polskich, dba o wyższy poziom repertuaru. Jest rzeczą zrozumiałą, że wobec braku odpowiedniej ilości pełnowykwalifikowanych dramaturgów, w niektórych teatrach nie ujawniła się jeszcze dostatecznie pożyteczność tego nowoutworzonego stanowiska, niemniej w miarę praktycznego i teoretycznego zaznajamiania się młodszych pisarzy z organizacyjną i praktyczno-artystyczną stroną działalności sceny kierownicy literaccy teatrów, zwłaszcza prowincjonalnych, powinni przynieść teatrowi istotne korzyści.

REPERTUAR TEATRU POWOJENNEGO

Zbliżamy się do spraw natury repertuarowej, najistotniejszej, jeśli chodzi o zagadnienia teatralne.

W pierwszym roku powojennym, kiedy teatry polskie mozoliły się nad sprawami organizacyjnymi i inwestycyjnymi, repertuar scen polskich kształtował się dorywczo w oparciu o wzory przedwojenne, przy czym w wielu wypadkach o wyborze sztuki decydowało po prostu zdobycie takiego czy innego egzemplarza. W repertuarze 1945/46 widzimy mozaikę sztuk rozrywkowych, komedii salonowych i z rzadka sztuk klasycznego czy wychowawczego repertuaru. Dyrektor teatru kierował się często możliwościami swego dorywczo zorganizowanego zespołu, a także względami kasowymi, zwłaszcza że niedostatek budżetu państwowego nie pozwalał rządowi przyjść teatrom z dostateczną pomocą finansową.

Od roku 1946/47 Ministerstwo Kultury i Sztuki wprowadziło drogą rozporządzenia podstawową reformę, która ma wpływać na kształtowanie repertuaru. Jest to zasada planowania repertuaru. Polega ona na ciążącym na każdej dyrekcji teatru obowiązku opracowania z góry wiążącego planu repertuarowego, który zatwierdza Departament Teatru przy współudziale fachowych znawców teatru, skupiających się w Komitecie Doradczym Departamentu Teatru i Komisji Repertuarowej. W planowaniu repertuaru obowiązuje sztywna na razie zasada uwzględniania w repertuarze 3/5 sztuk autorów polskich i 2/5 autorów obcych, przy czym należy rezerwować co najmniej 1/5 na sztuki nowe. Postulat uwzględniania sztuk nowych podyktowały konsekwencje powojenne. Skoro autorzy polscy musieli milczeć przez 6 lat okupacji i skoro czasy dzisiejsze wołają o aktualną polską twórczość sceniczną, wydawało się słuszne zobowiązanie scen do częstszego niż przed wojną wystawiania sztuk współczesnych pisarzy.

To pozwoliło nam zobaczyć po wojnie 40 prapremier polskich, z tego 22 w ostatnim sezonie. Jest to ilość imponująca w porównaniu z czasami przedwojennymi, kiedy młody zwłaszcza autor wyczekiwał bezskutecznie latami na wystawienie swojej sztuki i wreszcie, zniechęcony, porzucał twórczość dramatyczną. Pamiętamy lata, kiedy w ciągu roku pojawiało się najwyżej kilka nowych sztuk polskich. Autorów polskich upośledzano na rzecz wątpliwej wartości autorów węgierskich, włoskich, niemieckich jak też francuskich piór bulwarowych, dających na ogół bzdury salonowe. Uderzała prawie całkowita nieobecność pisarzy słowiańskich. Tę rażącą lukę wypełniono częściowo w roku 1946/47 (wystawiono ogółem sztuk słowiańskich 10). Nawiązanie kontaktów kulturalnych i zabiegi o uzyskanie sztuk zza granicy rozpoczęto na poważniejszą skalę dopiero w drugim roku po wojnie, stąd więcej sztuk słowiańskich może się pojawić dopiero w bieżącym sezonie. Ponieważ jednak współczesna słowiańska twórczość dramatyczna cierpi na analogiczny jak u nas brak wysokowartościowego repertuaru, poszukiwania sięgnąć muszą równolegle do dzieł klasycznych czy retrospektywnych.

Układ wykonanych planów repertuarowych w sezonie 1946/47 wyglądał w ogólnych zarysach następująco:

1. Repertuar klasyczny:
   a) sztuk polskich wystawiono 55,
   b) sztuk obcych wystawiono 35,
2. Repertuar retrospektywny: sztuk polskich wystawiono 47,
3. Repertuar współczesny:
   a) sztuk polskich wystawiono 75,
   b) sztuk obcych wystawiono 93.

Ogółem wystawiono:
a) sztuk polskich 177,
b) sztuk obcych 128.

Jakże jaskrawo na niekorzyść czasów przedwojennych wypadnie porównanie dzisiejszego repertuaru z charakterystycznym dla tamtego okresu rokiem np. 1932/33.

W sezonie tym na 19 ważniejszych scenach dramatycznych (było ich wtedy ogółem 22) wystawiono 396 sztuk, z czego 147 polskich i 249 obcych. W niektórych teatrach repertuar składał się z 5/6 sztuk obcych i 1/6 polskich. Wśród sztuk obcych górują ilościowo liche sztuczydła, osiągające na owe czasy najliczniejszą frekwencję. Komedia węgierska Vulpiusa pt. „Zwyciężyłem kryzys" obiega w roku 1934/35 11 teatrów dramatycznych i przygniata powodzeniem cały wartościowy repertuar polski i obcy.

Przypatrzmy się naszemu repertuarowi 1946/47. Na pierwsze miejsce wysuwają się dzieła Słowackiego: „Maria Stuart", „Balladyna", „Fantazy", „Mazepa", „Lilla Weneda". Następne miejsce zajmują komedie Fredry: „Śluby panieńskie", „Wielki człowiek do małych interesów", „Pan Jowialski", „Damy i huzary", „Zemsta", „Mąż i żona", „Dożywocie", „Nowy Don Kiszot", „Odludki i poeta", „Nikt mnie nie zna", „Pan Geldhab".

Opera Wojciecha Bogusławskiego „Krakowiacy i górale" znalazła się na kilku scenach polskich. Poważne miejsce w repertuarze teatrów zajął Bałucki: „Dom otwarty", „Klub kawalerów", „Grube ryby", jak też Bliziński: „Rozbitki" i „Pan Damazy".

Spośród wielkich autorów obcych poważne pozycje zajęli: Szekspir (13 teatrów), Molier, Dickens, Beaumarchais, Gogol, Ostrowski. Do repertuaru antycznego sięgnęły dwa teatry, dając „Antygonę" Sofoklesa i „Oresteję" Aischylosa. W grupie polskiego repertuaru retrospektywnego pierwsze miejsce zajęły sztuki Zapolskiej i Korzeniowskiego, (także i Chęciński).

Ale najbardziej charakterystyczny dla powojennej sceny polskiej jest współczesny repertuar polski.

Dopływem tego repertuaru zajmuje się Komisja Repertuarowa, powołana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki z początkiem 1946 r. Komisja ma za zadanie ocenę bieżącej twórczości dramatycznej z punktu widzenia wychowawczego i artystycznego, ułatwianie autorom polskim realizacji ich utworów na scenie, jak też ochronę scen polskich przed zalewem sztuk obcych, artystycznie i wychowawczo bezwartościowych. Komisja ma nadto dążyć do udostępnienia scenom polskim wybitnych dzieł nowej obcej literatury dramatycznej.

Komisja Repertuarowa złożona z wybitnych fachowców teatralnych jest próbą połączenia czynnika ministerialnego, urzędniczego, z czynnikiem społeczno - zawodowym. Głównym jej celem, jak wspomniano, jest wpływ na bieżący repertuar teatralny i torowanie drogi nowej polskiej twórczości dramatycznej. Przedwojenne doświadczenie wykazało niechęć dyrektorów teatrów do sztuk nowych, jeszcze nie granych na scenie, i notoryczną obawę dyrekcji przed ryzykiem kasowym, jakie mogłoby stąd wyniknąć. Dzięki Ministerstwu Kultury i Sztuki opór ten gruntownie przełamano, uzyskując cenne doświadczenia repertuarowe ze sztukami polskimi. Warto podkreślić, że w ciągu dwu lat wpłynęło do Departamentu Teatru 611 polskich sztuk, które bez opieki państwa nie miałyby szans nie tylko kandydować do wystawienia na scenie, ale w przeważnej części nie byłyby prawdopodobnie przez dyrekcje teatralne nawet przeczytane. Komisja Repertuarowa Departamentu Teatru oceniła kolektywnie wszystkie nadesłane sztuki, zakwalifikowawszy do wystawienia 142.

Przeważająca ilość nadesłanych utworów powstała w okresie 1939—1944 i nosi piętno czasów okupacyjnych.

W utworach o tematyce przedwojennej autorzy usiłują rzucić światło na przyczyny katastrofy wrześniowej, czy też analizują krytycznie rzeczywistość przedwojenną, jak rozkład ziemiaństwa, inteligencji, problem bezrobocia itd.

Charakterystyczna dla niektórych utworów jest świadoma wędrówka twórcy w świat antyczny, odwrócenie się od otaczającej go grozy okupacji. Tak ucieka w minione czasy młody poeta Gaycy z „Homerem i Orchideą", Świrszczyńska z „Orfeuszem", Morstin z „Penelopą", Gogolewska z „Heraklesem" i „Ariadną".

Poważna grupa, z górą 100 piszących, sięga do tematyki wojennej, próbując dać obraz prześladowań niemieckich. Znaczne miejsce zajmuje tematyka aktualna, jak powrót do ojczyzny, życie obozowe, przemiany ekonomiczne, odbudowa kraju.

Wiele z nowych polskich sztuk, które pojawiły się na scenach polskich, ma poważne zarodki talentu i wystawienie ich było bezwzględnie pożyteczne dla rozwoju polskiego piśmiennictwa dramatycznego. Niemniej ani jednej z ocenionych czy wystawionych sztuk nie uznano bezspornie za dzieło wyjątkowe, o najwyższym wyrazie artystycznym i ideologicznej dojrzałości.

W tym świetle wszelkie zastrzeżenia, jakie można by mieć wobec nowego repertuaru scen polskich, nie opierają się na gruntownej analizie polskiego piśmiennictwa dramatycznego.

Czasy nasze wołają o wielką sztukę dzisiejszości, sztukę, której kształt artystyczny i bystrość spojrzenia politycznego odpowiadałyby potrzebom społecznym dnia dzisiejszego. Poszukiwania repertuaru były aż nadto liczne, skoro ujrzeliśmy na scenie tak wielką ilość prapremier polskich, atoli pióra polskie, zwłaszcza młode przygotowane są raczej uczuciowo a nie dość dojrzałe, czy też za mało doświadczone scenicznie do artystycznego ujęcia problemów, których rozwiązania w teatrze domaga się nowy społeczny kształt państwa*).

Michał Rusinek

*) Artykuł omawia szkicowo sprawy natury organizacyjnej i częściowo repertuarowej w zawodowych teatrach dramatycznych. Szereg problemów artystycznych w teatrze dzisiejszym jak też zagadnienie planowego upowszechnienia widowisk, szkolenia kadr aktorskich, dalej sprawa teatrów młodzieżowych i ochotniczych wymagają osobnego omówienia.

NASZE NOWOŚCI

W. Somerset Maugham
ULICZKA WE FLORENCJI
Nieznane dotychczas scenu z życia Cezarego Borgii i Machiavellego, ujęte w fascynującą formę beletrystyczną.

Jan Drda
MIASTECZKO NA DŁONI
Wybitny pisarz czeski dał tutaj wspaniały obraz małomiasteczkowego środowiska czeskiego.

Warwick Deeping
ZATRUTE STUDNIE
Powieść ta omawia walkę postępowego lekarza z zacofaniem konserwatywnej medycyny.

James H. Chase
E W A
Stosunki hollywoodzkie i wewnętrzny konflikt rozgrywający się w duszy dzisiejszej kobiety amerykańskiej stanowią tło tej powieści.

W. Somerset Maugham
DAR JEDNEJ NOCY
Czarująca książka o sensacyjnej treści.

Harry Reasoner
MAM 20 LAT
Powieść amerykańska ujmująca wnikliwie atmosferę panującą wśród młodego pokolenia amerykańskiego.

ŻĄDAĆ WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH

W najbliższym czasie ukażą się:

Marszałek Montgomery
OD NORMANDII DO BAŁTYKU
Osobiste sprawozdanie z inwazji na Europę.

Wojciech Żukrowski
PIÓRKIEM FLAMINGA
Opowiadania przewrotne

N. Jemielianowa
CHIRURG
Walka lekarza radzieckiego o prawdę.

Sinclair Lewis
MAŁŻEŃSTWA
1.000.000 egz. nakładu w Ameryce. Powieść o mężach i żonach.

Agatha Christie
PIĄTA KOLUMNA DZIAŁA
Powieść szpiegowska z czasów ostatniej wojny.

Aldous Huxley
CZAS MUSI STANĄĆ
Ostatnia powieść wielkiego mistyka angielskiego.

WYDAWNICTWO „AWIR" KATOWICE
ODDZIAŁ WARSZAWA, ul. KRUCZA 47-a

AWIR

K 209-1

STANISŁAW PIOTROWSKI

Prawa przedruku zastrzeżone

SPRAWOZDANIE JUERGENA STROOPA

— Mit Gewalt aus Bunkern hervorgeholt. —

IV

Zapowiedziane w raporcie dziennym z 13 maja zdjęcia fotograficzne stanowią trzecią, oddzieloną część albumu Stroopa. Poprzedza je karta tytułowa z wykonanym ręcznie napisem gotyckim: „Bildbericht", czyli: Sprawozdanie w obrazach. Zajmują one w albumie wraz z kartą tytułową 50 kart. Zdjęcia wykonano starannie. Odbitki w albumie mają format 12/18 cm, są nieco mniejsze, gdyż naklejono je po dwie na jednej karcie. Razem są w albumie 53 zdjęcia. U dołu każdego jest przeważnie objaśnienie wypisane gotykiem. 15 zdjęć nie ma objaśnień.

Jeżeli sądzony przed Międzynarodowym Trybunałem Wojennym w Norymberdze b. gubernator generalny ziem polskich, minister Rzeszy dr Frank w przystępie uniesienia zawołał na rozprawie, że Niemcy będą musieli czekać tysiąc lat, żeby ich zbrodnie przeciw Żydom zatarły się w pamięci ludzkiej, to zdjęcia dołączone do sprawozdania Stroopa będą właśnie służyły do tego, by świat pamiętał o straszliwych zbrodniach przez wiele pokoleń. Zdjęcia ujawniają ważny, istotny szczegół, który w krótkim sprawozdaniu pominął Stroop: uczestnictwo osób postronnych w kierowanej przez niemieckiego generała „wielkiej operacji"; uczestnictwo bezbronnych kobiet, starców i dzieci. Nie brały one udziału w zbrojnej samoobronie, lecz padły ofiarą niemieckiego bestialstwa. Zgroza i okrucieństwo są treścią zdjęć.

Pierwsze zdjęcie w albumie to piękna fasada zabytkowego budynku po pożarze. Mieściła się w nim gmina żydowska. Wszystkie zdjęcia następne wykonano również w czasie akcji lub bezpośrednio po niej. Na tym też polega ich wartość autentycznego dokumentu, świadczącego o przebiegu i wyniku „wielkiej operacji". Stroop powołuje się na nie jako na materiał sprawozdawczy z akcji w raporcie z 13 maja. Oto omówienie kilku zdjęć: Obraz pod tytułem „Rewizja i przesłuchanie". Gromadka wylęknionych ludzi stoi ściśnięta pod murem. Po drugiej stronie żołnierze SS w hełmach, odwróceni do patrzącego na obraz plecami. Przeprowadzają właśnie badanie i rewizję. U jednego z nich widać w zaciśniętej dłoni kij, używany widocznie przy „urzędowych czynnościach". Tuż przy żołnierzach młody, przystojny mężczyzna o szlachetnym, pełnym godności wyrazie twarzy i młoda dziewczyna z przerażeniem w oczach tuląca się do niego. Na plecach mężczyzny spoczywa ręka kobieca, matki czy siostry, jakby go chciała ochronić przed tym, co go może spotkać za chwilę z ręki hitlerowskich zbirów. Obok nich stoi człowiek zasłonięty niemal zupełnie przez żołnierzy, którzy go przesłuchują. Wszyscy obecni śledzą tę scenę, Żydzi z przerażeniem, współczuciem lub rezygnacją, żołnierze z zainteresowaniem lub uśmiechem.

Centralną postacią obrazu pt. „Siłą wyciągnięci z bunkra" jest mały chłopczyna ze wzniesionymi w górę rękami. Stojący z boku za nim żołnierz SS jakby mierzył w dziecko z karabinu. Z lewej strony widać dziewczynkę, również ze wzniesionymi w górę rękoma. Dzieci urastają na tym obrazie do symbolu. Na zdjęciu pt. „Ci bandyci bronili się z bronią w ręku" — widzimy na pierwszym planie dwie kobiety z podniesionymi rękoma. Starsza z nich trzyma w jednej ręce małe zawiniątko, wszystko co jej zostało w tej strasznej chwili. Młodsza patrzy z niezwykłym spokojem przed siebie. Dwaj młodzi żołnierze SS jakby daremnie usiłują wytrącić ją z równowagi ironicznym śmiechem. Jeden z nich trzyma w ręku karabin gotowy do strzału. Stojący obok kobiet mężczyźni są brudni, zarośnięci, sczernieli od dymu, obszarpani. Za nimi płonące drzwi, ciemno od dymu.

Obraz zatytułowany „Siłą wydobyci z bunkrów" — jest piękny w swej grozie. Przedstawia kolumnę ludzi, prowadzonych pod eskortą żołnierzy na plac zborny przed wysyłką do obozu śmierci, wśród płomieni i dymu płonących domów. Z tyłu wielka czarna chmura dymu jak noc przesłania wszystko. Na pierwszym planie młoda dziewczyna prowadzi pod rękę starszą kobietę, prawdopodobnie matkę. Tuż przy niej idzie mała dziewczynka. Dziecko patrzy z zaciekawieniem dokoła. W twarzach kobiet, a zwłaszcza młodej, czyta się, że idą na śmierć. Dziecko nie przeczuwa kresu tej wędrówki i jest jakby symbolem straszliwego barbarzyństwa hitlerowskich Niemiec.

Na zdjęciu pt. „Schwytane z bronią kobiety z ruchu chalucowego" — widzimy wreszcie rzeczywistego nieprzyjaciela dowodzonych przez Stroopa oddziałów, nieprzyjaciela Niemiec w tej „operacji w wielkim stylu". Są to trzy młode żydowskie dziewczęta wzięte do niewoli w toku walki. Część twarzy trzeciej dziewczyny jest niestety na zdjęciu ucięta, ale dwie pozostałe młode dziewczyny przypominają postaci antycznej tragedii. Niemal radosna duma, wspaniała pogarda dla nikczemnego wroga w obliczu śmierci bije z uśmiechniętej twarzy pierwszej dziewczyny w nasuniętym zawadiacko „na bakier" kaszkiecie. Spokój i powaga malują się na twarzy drugiej. Już dawno opanowały lęk przed śmiercią podobni

jak i trzecia, co stwierdza jej spokojna postawa i twarz wolna od najmniejszego skurczu czy napięcia trwogi, bólu czy żalu.

Warto podkreślić, że niektóre zdjęcia z „wielkiej operacji" w ghetcie warszawskim z albumu Stroopa (np. kolumna w pochodzie; rewizja i przesłuchanie) przypominają żywo obrazy z cyklów Grottgera: „Warszawa", „Wojna" lub „Polonia".

Najpiękniejsze zdjęcia z albumu Stroopa, jak kolumna w marszu i młode bojowniczki ghetta powinny być wielokrotnie powiększone i zawieszone w świetlicach wszystkich organizacji żydowskich na całym świecie.

Jeżeli po tylu strasznych upadkach moralnych świat nie znikczemnieje do reszty, w dawnym ghetcie w Warszawie powinien stanąć wspaniały pomnik ku wiecznej pamięci poległych w ghetcie powstańców. Jednym z fragmentów tego pomnika winny być odtworzone w spiżu lub brązie postacie dwóch młodych bojowniczek żydowskich, uwiecznionych na niemieckim zdjęciu. Unosząca się nad nimi skrzydlata siostra Nike z Samotraki niech głosi ich nieśmiertelną chwałę.

V

W archiwum dokumentów Międzynarodowego Trybunału Wojennego w Norymberdze przechowane są pod nr 1061-PS dwa egzemplarze sprawozdania Stroopa. Prócz oprawnego w skórę oryginału jest jeszcze egzemplarz nieoprawiony, tzw. duplikat. Na jego karcie tytułowej prócz pieczęci Trybunału z wypisanym oznaczeniem „duplicate" jest też pieczęć: Shaef Document Section czyli: Suprime Head Quarters Allied Expeditionary Forces, Główna Kwatera Ekspedycyjnych Alianckich Sił Zbrojnych, Wydział Dokumentów.

Po sprawdzeniu rzekomego duplikatu okazuje się, że między oryginałem a tzw. duplikatem są pewne różnice. Nie jest to więc w istocie duplikat.

W zestawieniu niemieckich „sił zbrojnych" w oryginale zesumowano liczbę oficerów i żołnierzy, czego brak w „duplikacie". W spisie rannych duplikat zawiera pięć nazwisk więcej. Ale najistotniejsza różnica zachodzi w sprawozdaniu (referacie) Stroopa. W oryginale są trzy rozdziały (I—III), w „duplikacie" cztery (I—IV), ale liczba stron sprawozdania jest ta sama co i w oryginale, jest ich dwanaście. Żeby zmieścić rozdział czwarty na tych samych stronach (kartach), ściśnięto nieco druk na stronach poprzednich, prócz tego druk kończy się w oryginale w połowie strony dwunastej, a w „duplikacie" u dołu strony. W „duplikacie" brak też podpisu Stroopa, wypisano tylko jego tytuł i stanowisko służbowe, tak jak w oryginale.

Rozdział czwarty podaje na wstępie, że z ogólnej liczby 56.065 ujętych w toku „wielkiej operacji" Żydów, około 7000 zginęło w toku samej akcji, zaś 6929 zgładzono wysyłając ich do T II, który to skrót oznacza Treblinkę. Ponadto przez wysadzenie w powietrze i spalenie budynków zginęło około 5—6 tysięcy Żydów. Zniszczono 631 bunkrów. Zdobyto 7 karabinów polskich, 1 rosyjski, 1 niemiecki; 59 pistoletów różnego kalibru, kilkaset granatów ręcznych, w tym polskie i własnej roboty, paręset butelek z płynem palnym (Brandflaschen); petardy własnej roboty i maszyny piekielne z lontami. Materiały wybuchowe w wielkiej ilości, amunicję do broni różnego kalibru, również do karabinów maszynowych. Niewielką ilość zdobytej broni tłumaczy sprawozdanie tym, że Żydzi, zanim ich ujęto, wiele broni ukryli i nie dało się jej odszukać. Dalej zdobyto 1240 bluz wojskowych, częściowo nawet ze wstążkami niemieckich orderów oraz 600 par spodni, hełmy stalowe i inne części uzbrojenia i 108 koni.

Następuje najważniejsza część „zdobyczy wojennej":

Do dnia 23 maja 1943 roku naliczono 4,4 milionów złotych: prócz tego nie przeliczono jeszcze około 5—6 milionów złotych. Wielkie ilości dewiz, między innymi 14300 dolarów w banknotach, 9200 dolarów w złocie. Ponadto wielkie ilości drogocennych przedmiotów, jak pierścienie, bransolety, zegarki itp.

W zakończeniu rozdział czwarty podaje, że w momencie zakończenia akcji ghetto zostało zupełnie zburzone z wyjątkiem ośmiu budynków przeznaczonych na koszary policji, szpital i koszary dla służby wartowniczej (ochrony) zakładu, który powstanie na terenie dawnego ghetta. Jeżeli budynków nie wysadzono w powietrze, pozostały ruiny w postaci spalonych murów. Z ruin można jeszcze wykorzystać cegłę i złom.

Tu sprawozdanie celowo mija się z prawdą, żeby wywołać wrażenie w czytelniku, że ghetto zostało zburzone w ogniu walki jako konieczność „wojenna". Wiadomo powszechnie, że palenie i wysadzanie w powietrze budynków w ghetcie trwało przez długi czas po zakończeniu „wielkiej operacji".

Prócz opuszczenia w oryginale rozdziału IV, a raczej dodanie tego rozdziału w „duplikacie" sprawozdania, dodano w dziennych raportach w „duplikacie" raport z dnia 24 maja 1943. Zawiera on dane o „zdobyczach wojennych" wymienione w rozdziale czwartym sprawozdania. Zarówno oryginał jak i duplikat sprawozdania ma przy końcu tę samą datę 16 maja 1943 roku.

Z treści czwartego rozdziału sprawozdania wynika, że obliczanie zdobyczy trwało po podpisaniu sprawozdania w dniu 16 maja 1943. Trwało ono również w dniu konferencji dowódców SS i policji 18 maja 1943, zapowiedzianej w raporcie dziennym z 16 maja 1943, na której Stroop miał złożyć końcowe sprawozdanie z „wielkiej operacji". Dlaczego jednak w sprawozdaniu podpisanym 16 maja 1943, tj. w oryginale przesłanym Kruegerowi, nie ma wzmianki o zdobyczach w ghetcie, a zwłaszcza o złocie i drogocennościach? Czy było to przeoczenie, czy zrobiono to celowo, aby nie odwracać uwagi przełożonych od „bohaterskich" wyczynów podkomendnych, co dla tych podkomendnych nie byłoby korzystne?..

Pismem z dnia 2 czerwca 1943 roku przesłał Krueger sprawozdanie Stroopa Himmlerowi jako reichsfuehrerowi SS szefowi policji niemieckiej. Przesłać mu musiał oczywiście oryginał podpisany przez Stroopa, a więc sprawozdanie (referat) bez rozdziału czwartego. Pismo z 2 czerwca 1943 mówi wyraźnie, że jest to sprawozdanie końcowe z akcji w czasie od 19 kwietnia do 16 maja 1943 roku i nie ma w nim żadnej wzmianki o późniejszym uzupełnieniu sprawozdania wynikami finansowymi „wielkiej operacji". Czy Krueger działał w porozumieniu ze Stroopem? Nie wiadomo. Wiadomo tylko, że przesłał mu oryginał sprawozdania, podpisany przez Stroopa.

— Mit Waffen gefangene Weiber der Haluzzenbewegung —

Różnice między oryginałem dokumentu a jego „duplikatem" zachodzą też w trzeciej jego części, tj. w zdjęciach fotograficznych. Oryginał nie zawiera wszystkich zdjęć znajdujących się w „duplikacie". Niektóre zdjęcia są nieco inne w „duplikacie", niektórym w oryginale brak podpisu lub jest on inny niż w „duplikacie". Wszystkie zdjęcia jednak, zarówno w oryginale jak i w „duplikacie", wykonano w czasie „wielkiej operacji", gdyż pomyślane były jako ilustracja samej akcji, a nie ogólnych warunków życia w ghetcie, które ani Stroopa, ani jego przełożonych nie interesowały. Jako dokument sądowy Międzynarodowego Trybunału Wojennego w Norymberdze zarejestrowano tylko te dwa egzemplarze albumu czyli sprawozdania Stroopa, jeden oprawny w skórę, uważany za oryginał, i drugi nieoprawny, uchodzący za jego duplikat.

VI

Sprawozdanie Stroopa jako dokument wymienił po raz pierwszy przed Międzynarodowym Trybunałem Wojennym w Norymberdze naczelny prokurator Stanów Zjednoczonych przy tym Trybunale, sędzia najwyższego sądu Stanów Zjednoczonych, Robert H. Jackson w przemówieniu wstępnym dnia 21 listopada 1945 roku. „Mam w ręku — mówił Jackson, pokazując czarny album Trybunałowi — oryginalny raport, napisany z teutońską dokładnością, ilustrowany fotografiami, żeby stwierdzić autentyczność jego wręcz niewiarygodnej treści. Raport oprawiony pięknie w skórę z pieczołowitością dla dzieła przynoszącego zaszczyt. Proszę Trybunał o staranne obejrzenie tych zdjęć, w które sprawozdanie jest tak bogate. Przedstawiają one niszczenie ghetta, pokazują ludzi pędzonych przed płomieniami ognia. Tytuł zdjęcia mówi o Żydach i bandytach, gdy w rzeczywistości są tu tylko starcy, kobiety i dzieci, ani jednego mężczyzny w wieku zdolnym do walki poza żołnierzami niemieckimi. Dalej gromady ustawione pod murem przed egzekucją; następnie ilustracja do ustępu sprawozdania, mówiącego, że Żydzi skakali z okien, żeby ujść przed płomieniami."

Z kolei sędzia Jackson odczytał dłuższy ustęp sprawozdania Stroopa o rozkazie Himmlera oczyszczenia ghetta najbezwzględniejszymi środkami i o piekle, jakie po tym rozkazie zgotował Stroop ludności w ghetcie.

Jako dowód sądowy przedłożył sprawozdanie Stroopa major armii amerykańskiej Wiliam F. Walsh dnia 13 grudnia 1945 roku, wnosząc przeciw przywódcom hitlerowskich Niemiec oskarżenie specjalne o prześladowanie Żydów. Następnego dnia major Walsh cytował sprawozdanie i omawiał fotografie z albumu Stroopa. Na pytanie przewodniczącego Trybunału lorda Lawrence'a major Walsh stwierdził, że sprawozdanie skierowane było do Kruegera i miało być przedstawione na konferencji wyższych dowódców SS w dniu 18 maja 1943. 7 armia amerykańska przekazała dokument oddziałowi II sztabu amerykańskich sił zbrojnych w Europie.

Major Walsh nie zwrócił uwagi na rozbieżności między oryginałem sprawozdania podpisanym przez Stroopa a nie podpisanym przez niego duplikatem, jakkolwiek omawiał raport dzienny z 24 maja, znajdujący się tylko w duplikacie, i wyświetlał na ekranie sali Trybunału omawiane przez siebie zdjęcia. Tłumaczy się to pośpiechem, z jakim prokuratura musiała w Norymberdze przygotowywać oskarżenie i materiał dowodowy już w toku procesu.

W uzasadnieniu swego wyroku Międzynarodowy Trybunał Wojenny stwierdził w ustępie o prześladowaniu Żydów, że akcja hitlerowska przeciw Żydom była planowa i systematyczna, a na poparcie tego zdania powołał się między innymi na sprawozdanie Stroopa, przedłożone mu w toku przewodu sądowego; przytoczył przy tym ustęp z samego sprawozdania o zaostrzeniu sposobów prowadzenia „wielkiej operacji" po otrzymaniu rozkazu prowadzenia akcji z jak największą bezwzględnością, ten sam ustęp na który powołał się w przemówieniu wstępnym naczelny prokurator amerykański Jackson.

VII

Minęły trzy lata od powstania w ghetcie warszawskim. Dwie młode żydowskie dziewczyny śpiewają przy akompaniamencie pianina piękny, tragiczny marsz powstańców warszawskiego ghetta. Światła są przyćmione. Tylko w rogu sali pali się wieczna lampka ku pamięci sześciu milionów wymordowanych przez Niemców Żydów. Pieśń przenosi nas myślami ku murom warszawskiego ghetta, w tamtą tragiczną wiosnę. Jesteśmy jednak daleko, w sercu Niemiec, opodal Norymbergi, w majątku b. gauleitera Frankonii Streichera, niezwykłym zrządzeniem sprawiedliwości dziejowej przemienionym na kolonię i szkołę rolniczą młodzieży żydowskiej emigrującej z Europy do Palestyny. Przechodzi ona tu przeszkolenie przed wyjazdem do ziemi obiecanej, zroszonej krwią młodzieży żydowskiej. Jesteśmy w jadalni - świetlicy na uroczystym obchodzie w trzecią rocznicę powstania w ghetcie warszawskim.

Rozmawiam z bibliotekarzem. Był w Łodzi, w budynku gestapo, wyskoczył przez okna przed badaniem i złamał nogę, ale uszedł z życiem. Od tego wypadku utyka. Mówię, że są dla nich dzisiaj duże możliwości w kraju. Odpowiada mi, że wszyscy tu zgromadzeni stracili całe rodziny i pozostali sami. Ogrom doznanego cierpienia i doświadczeń skłonił ich do szukania innej treści w życiu. Nie chcą stanowisk i posad, szukają związku z poległymi w ghetcie. Ta myśl ich przywiodła tutaj i ona każe im iść dalej do walki o ziemię ojczystą na życie lub śmierć.

— Przeżyliśmy bestialstwo niemieckie, przeżyjemy angielski imperializm — mówi z uśmiechem. Przedstawia mi młodą dziewczynę, która otrzymała wszystkie potrzebne dokumenty na wyjazd do Ameryki na najlepszych warunkach. Podarła papiery i została z nimi, żeby wyjechać do Palestyny.

Bohaterska walka powstańców w ghetcie warszawskim stworzyła nowożytną tradycję bohaterstwa wśród młodzieży żydowskiej. Najpiękniejsza puścizna przeszła w najgodniejsze dłonie.

VIII

W sierpniu 1947 roku do kancelarii kierownika politycznego mokotowskiego więzienia w Warszawie wchodzi Juergen Stroop, sprawca ostatecznej zagłady ghetta warszawskiego. Wysoki, starannie ubrany, o ruchach raczej miękkich, chociaż jego bladoniebieskie oczy nie robią wrażenia, by był łagodnego usposobienia. Stara się wywołać wrażenie człowieka kulturalnego i dobrze wychowanego. Urodził się 26 września 1895 roku w Wiesbadenie, ukończył gimnazjum i wyższą szkołę wojenną. Katolik, wstąpił do partii w 1932 roku. Ogląda zdjęcia ze sprawozdania, patrzy na dzieci z podniesionymi rączkami. Pokazuję mu jeszcze tę małą dziewczynkę, rozglądającą się z takim zaciekawieniem i zdumieniem na czele kolumny idącej na śmierć. Patrzę na Stroopa. Tak, jest niezadowolony, że te zdjęcia się zachowały. Mówi, że wydał zakaz fotografowania, ale widocznie dowódca policji zezwolił. Nie prostuję i niczego nie wyjaśniam, gdyż nie oczekuję od niego ani żalu, ani skruchy. Stroop oświadcza, że polecił wykonać sprawozdanie w trzech identycznych egzemplarzach. Jeden miał być dla Himmlera, jeden dla Kruegera, a jeden dla niego. Wszystkie zdjęcia wykonano w czasie akcji w ghetcie.

Paląc papierosa, żali się na brak stałego przydziału tytoniu. Mówi, że ma żonę i troje dzieci. Jest bardzo niespokojny, gdyż od maja nie miał od żony wiadomości, a jedno dziecko było chore. W końcu prosi o nowe książki i dziękuje za przyjemną rozmowę.

Napięcie złej woli było u Stroopa i u innych dowódców hitlerowskich tak wielkie, że daremne byłoby oczekiwać od nich zrozumienia popełnionych zbrodni. Nikt też nie umiał dotychczas wyjaśnić, jak człowiek mógł pozbyć się odruchów ludzkich! Może na to pytanie odpowie nauka niemiecka.

IX

Następca sędziego Jacksona na urzędzie naczelnego prokuratora Stanów Zjednoczonych do przestępstw wojennych, generał brygady Telford Taylor obiecał poprzeć nasze starania, by po zakończeniu procesów przed Trybunałem Wojennym Stanów Zjednoczonych w Norymberdze, sprawozdanie Stroopa otrzymał Rząd Polski jako jeden z najważniejszych obok dziennika Franka dokumentów dziejów Polski ostatniej doby i dziejów jej stołecznego miasta.

Stanisław Piotrowski

W poprzednim 43 (152) numerze „Odrodzenia" z dnia 26 października 1947 r.: **Stanisław Smoleński:** Trzeba i warto. — **Ilia Erenburg:** Głos pisarza. — **Marian Jakóbiec:** Polski przyjaciel Lermontowa. — **Jerzy Lau:** Oczy murarza. — **Stanisław Piotrowski:** Sprawozdanie Juergena Stroopa. — **Artur Międzyrzecki:** Barton Court. — **Stanisław Gogłuska:** Kronika francuska — **Stanisław Wygodzki:** Rozmowa z Jerzym Putramentem. — **Włodzimierz Sokorski:** Pamiętniki robotników z czasów okupacji — **Tadeusz Peiper:** Festival filmów radzieckich. — **Konstanty Puzyna:** Z teatrów Wybrzeża: U progu nowego sezonu. — **ak:** Nowy sezon teatralny w Paryżu. — Tydzień bibliograficzny. — **Jerzy Andrzejewski:** Kartki z dziennika lektury: „Czerwone tarcze". — **kjw:** Szkoła krytyków: Ostatnie plany. — **Zygmunt Mycielski:** Notatnik muzyczny: Koncerty inauguracyjne, Filharmonia Warszawska. **Wiktor Woroszylski:** Kronika radziecka. — **Zdzisław Hierowski:** List z Katowic. — **J. T.:** Curiosa ortograficzne. — **Stanisław Jerzy Lec:** Fraszki. — Camera obscura. 7 ilustracji. — 8 stron

ŻAGARYSTA

ZABAWY I SPORY

Vermont, USA, w sierpniu.

Nazywa się to Konferencja Pisarzy w Bread Loaf, trwa dwa tygodnie i powtarza się systematycznie każdego sierpnia od dwudziestu kilku lat. „Konferencja" nie jest zbyt ścisłym określeniem. Słuszniej byłoby to nazwać kursem dla pisarzy czy szkołą techniki pisarskiej. Organizatorem nie jest bynajmniej zrzeszenie literatów (te sa w Stanach Zjednoczonych bardzo słabe) ale po prostu jeden z college'ów — Middlebury College. Wykładowcami są profesorowie literatury i pisarze.

SCENA

Bread Loaf był kiedyś farmą położoną w Górach Zielonych, w górzystym i lesistym stanie Vermont. Właściciel przekazał ją testamentem uczelni rezydującej w sąsiednim miasteczku — Middlebury College. Farmę przekształcono w uniwersytecki campus. Naokoło lesiste zbocza z rozpostartą na nich mgłą, w kotlinie strzyżone trawniki, drewniane domy z białymi kolumnami i te codzienne dźwięki uniwersyteckiego ośrodka: pykanie piłek na tenisowym korcie, warkot maszyny do strzyżenia trawników, szelest kół samochodowych na asfalcie. Bezwładnie rozciągnięci na drewnianych fotelach oddajemy się kontemplacji krajobrazu. Już lekki odcień rudości pojawia się w warstwach lasu. W lesie mieszkają niedźwiedzie. Człowiek jeździ szosami, albo idzie w góry wytyczonym turystycznym szlakiem. Więc misie mają ulubiony spokój. Tylko w marcu lasy napełniają się tłumem ludzi — to pora, kiedy mieszkańcy Vermontu nacinają drzewa klonowe, żeby zmusić je do oddania kilku litrów słodkiego soku, z którego wyrabia się cukier klonowy. Przy naszych fotelach są grządki nasturcji, nagietków i smoczej paszczy. Koliber lata nad nimi lotem pszczoły, ptasi owad, nie mający w sobie nic z ptaka. Kiedy przysiada na gałązce, mieni się szmaragdowym kolorem, choć nie dostał tak barwnego upierzenia jak jego południowo-amerykańscy kuzyni. Odzywa się bełkot dzwonka— czas iść na odczyt, któremu przez otwarte drzwi towarzyszą głosy z tenisowego kortu. Potem będzie lunch w sali jadalnej, przy stolikach, których skład zmienia się według planu co dwa dni, żeby towarzystwo lepiej zapoznawało się ze sobą. Usługują studenci i studentki — jest to najpospolitszy sposób zarobkowania w czasie wakacyj.

LUDZIE

Konferencja w Bread Loaf cieszy się w Stanach opinią najlepszej z tego rodzaju imprez. Przyjeżdżają tutaj ludzie z różnych części Stanów — nawet z Florydy i odległej Kalifornii. Przyjęcie na konferencję odbywa się na podstawie przedstawionego manuskryptu — powieści, nowel, wierszy, artykułów — jeżeli kandydat chce być tzw. contributor, to znaczy chce poddać swoje utwory krytyce, poradzie i dyskusji. Poza tym jednak każdy może być tzw. auditor, jeżeli udowodni swoje literackie zainteresowania. Sto pięćdziesiąt osób, które zebrały się tutaj w tym roku, to niezmiernie ciekawe, osobliwe środowisko. Podzielmy je na grupy. Więc przede wszystkim pisarze początkujący, którym dotychczas nie udało sie wejść na rynek, albo którzy stawiają pierwsze kroki w literackiej karierze. „Wejść na rynek" jest trudno w Ameryce. Wydawca Sloane nie zrobił różowych nadziei młodym pisarzom. Stwierdził, że Stany weszły już w okres kryzysu wydawniczego, że ilość nowych tytułów (ryzyko) będzie maleć, że więc rynek wydawniczy będzie nasycany głównie większymi nakładami znanych autorów. Koszt papieru oraz koszt pracy (zecerzy i introligatorzy są znakomicie zorganizowani) podniosły cenę książki, a publiczność nie chce po prostu książek kupować. Woli kupować witaminy. Sloane (właściciel jednej z poważniejszych nowojorskich firm wydawniczych) otwarł przed zebranymi swoje serce i swoją rachunkowość prywatnego przedsiębiorcy, udowodnił cyframi, że zarobki wydawcy są znikome i narzekał na zupełną nieudolność amerykańskich księgarzy, którzy książek sprzedawać nie umieją.

Pośród pisarzy początkujących trzeba wyróżnić grupę weteranów, tj. byłych żołnierzy.

Są tutaj ci, co parę lat temu bombardowali Norymbergę i Lipsk, zestrzeleni siedzieli w niemieckich obozach, bili się we Francji czy na Filipinach. Jako byli żołnierze są wolni od opłat za naukę, od rządu dostają stypendia na podstawie tzw. G. I. Bill of Rights i pełno ich na wszystkich kursach i we wszelkich uczelniach.

Dalej idą pisarze już wprowadzeni, którzy lubią atmosferę literackiego rozgardiaszu i wolą w ten sposób spędzić wakacje. Wreszcie osoby tak czy inaczej związane z literaturą — profesorowie i nauczyciele, trochę aktorów, ilustratorzy książek i pracownicy firm wydawniczych, z których każdy naturalnie chciałby kiedyś zostać pisarzem.

Ciało profesorskie. Więc łagodny, uroczy Morrison, profesor poetyki w Harvard, chuda i bystra miss Merrilees, profesorka techniki nowelistycznej kalifornijskiego uniwersytetu, czarny i nosaty poeta Ciardi, z fachu profesor poetyki a z zamiłowania polityk i zaciekły działacz związków robotniczych w Bostonie. Poza tym błazeński i zgrywający się na katedrze powieściopisarz De Voto, bardzo wzięty dziennikarz i nauczyciel techniki dziennikarskiej brodaty Pratt, no i rodzynki konferencji: sławny i bardzo stary poeta Robert Frost, a także najlepszy bodaj z młodych poetów amerykańskich — Karl Shapiro. Aha, jeszcze zaciekły, weredyczny dziennikarz Howard i wydawcy, poszukujący na tej giełdzie pisarskiej ciekawych rękopisów.

MÓJ UDZIAŁ

A co pan w tym robi, Mr. Żagarysta? Czyżby chciał pan zostać amerykańskim pisarzem? O nie, bynajmniej nie mam podobnych ambicyj. Jakby tu wytłumaczyć, dlaczego tu jestem? Mój pobyt w Ameryce daje mi niezrównaną przyjemność, podobną do tej, jaką czerpie się z lektury greckich historyków, albo z opisów podróży Marco Polo do Chin. To nieprawda, że nasz świat jest jednolity. Kształtowanie gatunku ludzkiego przez różne cywilizacje i różne systemy osiąga nieraz stopień wręcz nieprawdopodobny. Żywa księga ludzkiego gatunku jest dziełem, nad którym warto spędzić życie, choć sztuka jej czytania nie należy do sztuk łatwych. Zapewne, podróż jest rzeczą wysoce pouczającą, ale podróże to za mało. Trzeba żyć w jakimś kraju i trzeba, aby wody pewnej cywilizacji zamknęły się nam nad głową. Dopiero wtedy nadchodzi moment kolejnych olśnień, najwyższego zdumienia. Trzeba zewnętrznie być Amerykaninem, bo tylko w ten sposób dociera się do wyznań, do małych słówek, do zakamarków mentalności. Ta konferencja jest dobrą okazją. Ileż rozmów, ile psychologicznych niespodzianek, ile dziwów. Jest dobrą okazją podwójnie: jako jeden z hieroglifów, z których odczytuje się obecną Amerykę, i jako źródło sądów o amerykańskich pisarzach, oglądanych od strony ich prywatnego życia.

Jestem jedynym cudzoziemcem na konferencji. Każdy chce usłyszeć ode mnie coś o Polsce i Europie, gęba mi się nie zamyka i właściwie jestem czasami mocno znużony, a słowa „żelazna kurtyna" wywołują u mnie ziewanie: znów trzeba zaczynać wszystko na nowo, od Adama i Ewy. Nie bez tego zresztą, żebym nie musiał wypijać piwo, którego nie ja nawarzyłem: Reston (a Reston jest hoho w świecie dziennikarskim) napisał niedawno w korespondencji z Pragi że Polska szybko dźwiga się ekonomicznie, ale staje się „pustynią intelektualną". To się pamięta.

Słucham odczytów, klaszczę, odwalam serie rozmów absolutnie obowiązujących na każdych wakacjach: o jedzeniu, o wyższości brzegu morskiego na Cape Cod nad brzegiem morskim w Maine, o nowojorskich restauracjach o kłopotach mieszkaniowych, o małżeństwie, o książkach, o filmach — uch, ten uprzejmy konwenans, zanim dotrze się do czegoś bardziej istotnego.

SZTUKA PISANIA

W wielkim skrócie przedstawię siłę i wyższość pisarza amerykańskiego nad pisarzem europejskim, a także jego słabość i niższość. Zważywszy, że pisarz wyraża mentalność społeczeństwa, można to uznać za część wiedzy o Amerykaninie i Europejczyku. Wyobrażam sobie takie zgromadzenie we Francji, w Polsce czy Czechosłowacji. Cóż za filozoficzne batalie! A realiści, antyrealiści, a katolicy, a marksiści, a tu znowu egzystencjalizm, tu surrealizm, tu Voltaire, tu Proust, tu Montaigne. Tutaj nic. Imię żadnego z tych izmów nie padło na konferencji, rzadko padają nazwiska pisarzy przeszłości czy nazwy minionych kierunków. Pisarz europejski, czy chce czy nie chce, myśli historycznie. Pisarz amerykański, jeżeli zdarza mu się myśleć historycznie, to chyba całkiem prywatnie, ale nie wiąże tego ze swoim rzemiosłem (pomijam nielicznych intelektualistów). Pisarz w tym kraju jest to człowiek, który umie tak pisać, że wydawcy przyjmują jego rękopisy, a publiczność czyta. To wyczerpuje definicję. Co jest treścią jego pisarstwa, jest mniej lub bardziej obojętne, to jego prywatna sprawa. Musi umieć pisać d o b r z e, tj. nie wolno mu za żadną cenę znudzić czytelnika. Nasz klient, nasz pan. Wyjątek stanowi gatunek niekomercjalny, a więc poezja, która osiąga w Ameryce znaczną nieczytelność i ma niewielką grupkę odbiorców.

Ciągła myśl o czytelniku i ciągła jego kontrola nie są tak złe, jakby się wydawało. Tutaj jest siła amerykańskich pisarzy, ich wysoki poziom umiejętności zaciekawiania. Nic innego nie jest treścią konferencji. Jak zacząć nowelę, jak uzyskać złudzenie szybkiego ruchu, jak znaleźć rozwiązanie wątku, czy w powieści dopuszczalny jest opis i w jakim stopniu, czy dopuszczalne jest oglądanie świata wzrokiem więcej niż jednego z bohaterów — to przykłady zagadnień. De Voto poświęcił cały odczyt zagadnieniu, jak wywołać iluzję. Powieść jest właśnie sztuką wywoływania iluzji, że wypadki przedstawione dzieją się rzeczywiście. Jest to być może słuszne, ale chyba nie zawsze. Kiedy zabrałem głos i powiedziałem, że oprócz literatury iluzji istnieje też literatura a l u z j i, w której autor daje do poznania, że lalki, którymi porusza, są tylko lalkami, a cały sens utworu leży w z w i ą z k a c h tych lalek z rzeczywistością — było to czymś niemal rewolucyjnym, tak samo zresztą jak wymienienie nazwisk Swifta i Voltaire'a, Iluzja i ruch — oto dwa podstawowe założenia amerykańskiego pisarstwa. W imię ruchu przedmiotem ostrych potępień jest o p i s, n a s t r ó j i a t m o s f e r a. Tylko opis, który posuwa naprzód akcję, jest dopuszczalny. Analiza psychologiczna należy do największych grzechów, gdyż w tym czasie akcja się zatrzymuje. Analiza musi wyniknąć ze słów i czynów bohaterów, również z percepcji świata przez jednego głównego bohatera (jego doznania i złudzenia zmysłowe). To wszystko jest niewątpliwie bardzo pożyteczne dla pewnego gatunku pisania, ale jeżeli ten gatunek uważa się za jedynie możliwy i stu pięćdziesięciu pisarzy i pisarzy in spe dyskutuje tylko o tym — budzi się protest. Czegoś tu brak. Brak chyba wskazania, że literatura jest wciąż odnawianą możliwością nowych rozwiązań. Ruchoma fotografia — a tym jest większość amerykańskich powieści cieszących się powodzeniem — to jeszcze nie malarstwo.

W rozmowach przytaczam jako przykłady przezwyciężenia realistycznej drobiazgowości Faulknera i Hemingwaya — też przecież Amerykanów, cytuję znakomite opowiadanie włoskiego autora Alberto Moravia o potworze imieniem Zzzzzzz, który rządził pewną fantastyczną wyspą — nic nie robił tylko śnił najbardziej niedorzeczne sny, a mieszkańcy wyspy musieli wszystkie idiotyzmy, które mu się przyśniły, spełniać (satyra na faszyzm), pomocny jest mi również przykład symbolicznej impotencji w „Sprzysiężeniu" Kisielewskiego — pewnie zła książka z punktu widzenia amerykańskich reguł, ale jaki ciekawy pomysł. Jest to zresztą zawiły temat, a jego pominięcie na konferencji świadczy o przywiązaniu przeciętnych amerykańskich pisarzy do pewnych prostych recept.

Trzeba też podać cechę, którą mają wszystkie niemal odczyty, dyskusje i prywatne rozmowy. Ci ludzie widzą każde zjawisko i zdarzenie o s o b n o. Nie dziwię się, że są takimi majstrami anegdoty w literackim utworze, bo na z d a r z e n i e jest skierowana cała ich uwaga. Niezdolność uchwycenia p r o c e s ó w jest tak wielka, że całkowicie tłumaczy typowo amerykański brak ideologicznych sporów, a także rzuca światło na amerykańską politykę. Ktokolwiek chce dyskutować o przyszłości Stanów Zjednoczonych, musi to wziąć pod uwagę, bo ta cecha przetrwa zapewne przemiany ustrojowe, jest czymś głęboko tkwiącym w tradycji społeczeństwa wolnych kolonistów. Od Mrs. Smith, która spędziła 3 lata w japońskim obozie koncentracyjnym w Szanghaju, nie mogłem niczego dowiedzieć się o Chinach, a wcale nie uważam jej za osobę głupią. Wszystko było osobno, morze doskonale opowiedzianych szczegółów, mało związków. Dla Johna jego loty bombardujące nad Niemcami, zestrzelenie i pobyt w niemieckim obozie jeńców były procesem mniej lub bardziej mechanicznym, serią zdarzeń, bez miłości i nienawiści, tych nauczycieli przenikania pod powierzchnię zjawisk. Europejska zdolność sięgania po proporcje czyni z Europejczyków groźnych dialektyków w dyskusji z Amerykanami, z tą poprawką, że ci Europejczycy, którzy nie zetknęli się ze światem anglosaskim i nie nauczyli się operować konkretem, robią wrażenie fanatycznych pajaców i lepiej zachować ich na użytek domowy.

Dyskusja. Sposób prowadzenia wykładów i dyskusyj w Ameryce zasługuje na omówienie. Publiczne występy są tutaj sztuką, której trzeba się uczyć. Rozłożenie efektów, stopniowanie, wreszcie humor jako warunek niezbędny. Mówca musi powiedzieć dowcip w miejscu najmniej oczekiwanym, a tych dowcipów musi być w przemówieniu dużo. Zasada jest ta sama co przy pisaniu, gdzie miejsce humoru zajmuje dramatyczne napięcie. Mówi się i pisze dla publiczności. Trzeba umieć trzymać publiczność. Ma to te dobrą stronę, że żadne przemówienia ani obchody nie są w Ameryce nudne. Dzieci uczą się tej sztuki w szkołach. Nudne piłowanie godzinami jest tutaj nie do pomyślenia. Złą stroną natomiast jest to, że publiczność łowi efekty i czeka na efekty a wszelka zasadniczość rozpływa się nieraz w anegdocie i huraganie śmiechu. To jest część „dziecinności" Amerykanów, ich niespokojnego wiercenia się, kiedy zaczynają się tematy trudniejsze. Sądzę zresztą, że mówcy przesadzają w swojej chęci trzymania sali i nie doceniają często jej poważniejszych zainteresowań. Cwany wyjadacz De Voto stanowczo nie cieszy się dobrą opinią u uczestników konferencji, którzy są bardzo wrażliwi na szczerość czy nieszczerość — co jest dużą cnotą amerykańską. Po odczycie, w którym De Voto mówił o powołaniu pisarza (wykonać dobrze swoją pracę nie kierując się żadnymi ubocznymi względami) Barbara pokazała nam jego scenę zejścia z estrady: „i ze spuszczonymi oczami odszedł w ciemność". Tarzaliśmy się ze śmiechu.

Wszystko, co powiedziałem, powinno być brane z pewnym przybliżeniem. Nie brak głuchych pomruków wśród uczestników konferencji, że to nie jest to, co być powinno, i że równie dobrze można by w ten sposób dyskutować powieść i nowelę, pisane na księżycu. Co prawda są i głosy, że nawet ta skromna doza formalnych rozważań jest niepotrzebna i że za mało jest szczegółów technicznych. Organizatorzy konferencji mają już doświadczenie i ten styl odczytów nie jest przypadkiem. Czas konferencji jest w ten sposób podzielony, że pierwszy tydzień poświęca się odczytom, a drugi na tzw. „kliniki", tj. publiczne dyskutowanie rękopisów.

ZAGLĄDAMY ZA ZASŁONĘ

W gładko z pozoru naoliwionej maszynie społeczeństwa tkwią żywi ludzie, niekoniecznie dobrze przystosowani. Nie inaczej jest i tutaj. Większość obywateli tego kraju oddaje się z powodzeniem fizjologicznemu trybowi życia — powiedziałbym, patrząc oczami Swifta w krainie koni. Rytm zarabiania pieniędzy, wyjeżdżania na wakacje w góry czy nad morze, małżeństw, dzieci, zgonów, to całe zbiorowisko osobnych, indywidualnych wypadków tworzy sieć społeczności nietkniętej wojną, w której rząd może być uważany za gorszy czy lepszy, ale właściwie nie bardzo się przypuszcza, żeby mógł on mieć jakiś poważniejszy wpływ na życie przeciętnego obywatela. Rytuał społeczny reguluje ludzkie sprawy i u wielu ten rytuał przylega gładko do skóry. Ale nie u wszystkich i im uważniej się patrzy, tym więcej widzi się ludzi zrewoltowanych przeciwko rytuałowi. Zresztą Ameryka zmienia się, a umysły inteligentnych Amerykanów są na rozdrożu, pełne znaków zapytania. Niepokój o przyszłość nie jest monopolem europejskim. Tylko podrapać, a pojawi się niemal powszechne uczucie insecurity.

CIARDI

Ciardi jest człowiekiem żywym. On jeden mówi o poezji z sensem i ma rzadki dar w Ameryce — pasję. Jest wrogiem poezji romantycznej, czemu gorąco przyklaskuję. Za główną cechę poezji romantycznej uważa naturalnie nadmierną powagę, która nie znosi konceptu, sztuczki, ukośnego chwytu, formalnego humoru, jakby o poważnych zagadnieniach trzeba było mówić tylko uroczyście. Jego określenie struktury poematu jest przejrzyste. Tak jak utwór muzyczny — powiada — zadaje pytania i udziela odpowiedzi, tak samo poemat stwarza oczekiwania i powinien w następnych frazach te oczekiwania spełnić. Ciardi dużo mówi o znaczeniu symbolu w poezji. Słuchając go ubolewam, że w Polsce, wskutek nadmiernych skłonności historyczno - literackich, zawsze potępia się bardzo użyteczne wyrazy tylko dlatego, że kojarzą się z czymś w przeszłości. Ponieważ tzw. symbolizm jest be, symbol jest be, podczas kiedy symbol istniał w poezji od niepamiętnych czasów i stanowi jeden z najlepszych środków poezji nowoczesnej. Być może, że umiejętność operowania symbolem odróżnia gatunek ludzki od zwierząt. Można małpę nauczyć, żeby zatrzymywała samochód, kiedy pojawia się czerwone światło, a jechała, kiedy zapali się światło zielone. Małpa jednak nigdy nie pojmie, że czerwone i zielone światła to tylko symbole i będzie zatrzymywać samochód nawet wtedy, kiedy pojawi się przed nią czerwone tylne światło innego samochodu. To przykład Ciardiego. Ciardi jest awangardowym poetą, a zarabia na życie jako profesor literatury. Jest weteranem i z pistoletu trafia królika w biegu. — Ciardi miota się — mówi Roger. — Czy wiesz, że opuszcza wykłady w Bostonie, zaniedbuje się, bo go to nudzi. To jest człowiek polityki, tylko w polityce może znaleźć wyładowanie. — Roger chyba ma rację. Zresztą Ciardi na jednym z wykładów powiedział: „Pokażcie mi poemat napisany przeciwko C.I.O. To nie może być dobry poemat".

GRUBAS

Ten, którego nazwę grubasem, patrzy na Ciardiego niebieskimi oczami tkwiącymi głęboko w wałeczkach tłuszczu i uśmiecha się sardonicznie. Siedzimy przy stoliku i sączymy coca-cola. „Ty, Ciardi — powiada — zanadto ufasz intuicji. Od intuicji prosta droga do reakcji, a chyba tego nie chcesz". Grubas jest profesorem literatury, należy do klanu intelektualistów, którzy w tym kraju bardzo starannie odcinają się od middle class, poza swoim najbliższym kółkiem noszą coś w rodzaju maski i wcale nie troszczą się o rozgłos. Grubas jest sympatyczny i bystry. Każde słówko chwyta w lot, umiejętność skojarzeń pracuje u niego nienagannie i można go uznać za postać typową dla szczególnej bohemy, która ma w Ameryce umysły pierwszorzędne.

BARBARA

Moja znajomość z nią zaczęła się od tego, że skoczyliśmy sobie do oczu, co jak na amerykańską gładkość towarzyską już coś znaczy. Barbara jest postacią malowniczą, nie mniej niż jej papa, który jest arabsko - francuskim arystokratą i obnosi po New-Yorku swoje zakręcone do góry wąsy oraz laskę ze srebrną gałką. Jest zresztą, jak przystoi arystokracie, najdoskonalej ubogi. Barbara jest dobrą aktorką teatrów na Broadwayu. Mało ma w sobie jaskrawości i pustyczności, tego rynsztunku amerykańskich kobiet. Najczęściej ciemno ubrana, z uprzejmym, ale nieco ironicznym uśmiechem, różni się od otoczenia tym, że potrafi być cięta i niegrzeczna. Staczaliśmy homeryckie boje, nie bez aplauzu słuchaczy. Należąc do intelektualnego klanu New-Yorku i obracając się wśród najlepszych umysłów wydawniczego centrum, Barbara nie ma w sobie cech amerykańskiej middle-class. Jej nozdrza miotają ogień, jest zbuntowana przeciwko rytuałowi, chce wyjeżdżać do Paryża i nie życzyłbym nikomu zajmować się jej ujarzmianiem. Historia jej życia oznacza jednak ostateczne zwycięstwo rytuału nad buntem klanu. Oto Barbara ma sześcioletnią córeczkę z pierwszego małżeństwa, które zakończyło się rozwodem. Wybitny nowojorski lekarz, starszy pan i znakomity okaz middle-class chce się z nią ożenić i już wyznaczył datę ślubu za kilka tygodni.

Barbara jest kobietą poważną. Zapewnienie dziecku dobrych warunków, a więc domu, jest dla niej sprawą najważniejszą. Jest i drugi mężczyzna, ale ten jest pisarzem i poprzysiągł, że nie będzie pisać nic, co by sprzeciwiało się jego niechęci do schlebiania gustom publiczności. Żyje więc bardzo skromnie, zużywając swoje wojenne oszczędności na pracowite dni niezależnego literata. Małżeństwo, — zdaniem Barbary, przeszkodziłoby mu w pracy, zmuszając go do zarobkowania na rodzinę. Oto konflikt. Niemniej poślubienie doktora uważam za rzecz niemądrą i nie szczędzę opowieści o polskich aktorkach, które powychodziły za mąż za arystokratów, bo to dawało im poczucie security. Prosty morał, że kto porzuca własne środowisko, nigdy nie będzie szczęśliwy, ma tu chyba pełne zastosowanie.

ROGER

Roger ma dwadzieścia lat, jest współredaktorem małego kwartalnika literackiego, wydawanego przez pewien mały college i jest kaleką: połowę ciała ma sparaliżowaną. Jego żydowskie melancholijne oczy patrzą smutno zza okularów. Jest poetą, czyta w oryginale poetów francuskich i hiszpańskich, odznacza się wybitną inteligencją i absolutnym weltschmerzem wczesnej młodości. Mówi, że boi się wszystkiego, że boi się życia. „Ta konferencja — powiada — cóż to za beznadziejna bzdura. Patrz na tych błaznów, jakie oni wygadują brednie, a publiczność bije im brawo. Ja wiem, co jest potrzebne, co trzeba by powiedzieć, ale jestem zgubiony. Nigdzie, nigdzie oparcia".

„Roger — mówię do niego — poezja jest sprawą namiętności, czy, jeżeli chcesz, tego, co Francuzi nazywają engagement. Poeta musi mieć gorące serce. Ty gubisz się w niepewności uczuć".

Roger spoziera na mnie spode łba. „Tak, gadaj takie rzeczy w tym kraju, który zmierza ku rzeczom strasznym. Może zostaje tylko polityka. Jaka? Prawica to zero, zupełne zero. Ja nie chcę być politykiem, chcę być poetą. Jak? W którą stronę się zwrócić? Gdybym mógł pisać jak ten Francuz, Emmanuel!"

Nieprzystosowanie Rogera datuje się jeszcze z jego lat szkolnych. „Byłem w szkole artystycznej, która miała trzy wydziały: plastyczny, muzyczny i pisarski. W szkole studiowało wielu Murzynów i stosunki między białymi i Murzynami były dobre — opowiada. Ja popełniłem błąd. Raz zafundowałem dwudziestu Murzynom lody. Poszedł szept po szkole i pokazywanie mnie palcem: „bogaty Żyd". W kilka dni potem, w czasie gry w piłkę, wszyscy Czarni rzucili się na mnie. Udawali, że biją się między sobą, ale ja byłem na spodzie wielkiej kupy ciał i zbili mnie do krwi. Biali odsunęli się ode mnie dlatego, że funduję Czarnym. Musiałem opuścić szkołę. Wszędzie jednak jestem napiętnowany: pochodzę z rodziny, która jest i żydowska i bogata — co razem jest źle, no i to moje kalectwo. Najgorsza jest świadomość, że jest się obcym. Wiem, że przesadzam, ale kiedy raz się w to wpadło, trudno się uwolnić".

FRANK

Mój współlokator w willi Maple pochodzi z South Carolina, lata wojny spędził jako żołnierz w strefie Kanału Panamskiego, obecnie jest nauczycielem literatury w Baltimore. Bardzo miły chłopak, toczymy z nim długie nocne dyskusje. Frank odbył normalną drogę swego pokolenia: od lewicy do stanu, w którym istnieją już tylko znaki zapytania. „My nie chcemy tyranii — powiada. Jeżeli upaństwowić przemysł i wszystko zgrupować w ręku państwa — gdzież zostanie jakiś ślad wolności? Państwo będzie panem życia i śmierci obywateli. Gdzież wybory, gdzie demokratyczne prawa?"

„Frank — odpowiadam — czy nie sądzisz, że czasami są sytuacje, kiedy wybiera się nie to, co się lubi, ale co wybrać można? Istnieją procesy niezależne od naszej woli. Do takich należy pochłanianie drobnych przedsiębiorstw przez wielkie koncerny i grupowanie się kapitału w nielicznych rękach. Kiedy idę ulicami większego miasta, widzę, że sklepy we wszystkich lepszych punktach nie są własnością drobnych przedsiębiorców, ale są filiami jednej potężnej firmy, która ma ich setki. To samo powtarza się we wszystkich niemal dziedzinach. Czyż nie jest tak?"

„Niewątpliwie — zgadza się Frank — to jednak nie przyciska tak śruby, jakby umiało zrobić państwo. Czym różniłoby się ekonomiczne panowanie państwa? Tym, że ludzie byliby w większym stopniu zależni, niż są teraz, bo teraz jeżeli stracą pracę u jednego przedsiębiorcy, mogą ją znaleźć u innego. Wolność jest zbyt cenna, aby pozbywać się jej lekkomyślnie."

„Co do mnie — odpowiadam — wiem, że państwo mogłoby się ustrzec szaleństw, które leżą w naturze wielkiego kapitału. Wierzę również, że możliwy jest taki system bez tyranii. Czy ty, Amerykanin, przypuszczasz, że tyrania w Ameryce utrzymałaby się choć przez chwilę? Jeżeli tak, to nie doceniasz siły amerykańskiej cywilizacji."

„Przypuśćmy, że to byłoby możliwe i że tę władzę, jaką ma dzisiaj wielki kapitał, objęłoby państwo. Ale doświadczenie wykazuje, że państwo jest niedołężne. Czyż nie my, z naszym kapitalistycznym systemem, zaopatrywaliśmy cały świat w samoloty, czołgi, okręty i samochody? Państwo umie tylko marnotrawić pieniądze. My doszliśmy do tego, że przy naszych ulepszeniach technicznych tysiąc robotników wykonuje tę pracę, na którą w innych krajach trzeba dwudziestu tysięcy robotników. Dlaczego inni tego nie potrafili?"

Stary to argument i jak, się należy domyślać, dyskusja na tym się kończy. Frank bynajmniej nie kocha obecnego Kongresu Stanów Zjednoczonych, ale nie widzi żadnych dróg wyjścia. Jest byłym żołnierzem, a to też coś tłumaczy. Jak większość byłych żołnierzy cierpi na ostrą obsesję rosyjską.

Wszystko, co napisałem o Franku, przetłumaczyłem mu na angielski i zapytałem, czy jest fair. Odpowiedział, że tak. Jestem więc dokładny.

KOPCIUSZEK

Meo nie jest bynajmniej osobą nieprzystosowaną. Jest radosna. Na jej osobie sprawdziła się bowiem legenda, na której stoi Ameryka, a mianowicie legenda Kopciuszka. Meo mieszka z mężem w Detroit i ma dwie córeczki. Jest bardzo jeszcze młoda. Małżeństwo i urodzenie dzieci zabrało jej kilka lat po wyjściu ze szkoły. Kiedy trochę odsapnęła, zaczęła pisać. Niedawno posłała swoją nowelę do magazynu „Mc Call's" z listem polecającym kogoś ze znajomych pracujących dla tego pisma. Redakcja wkrótce zawiadomiła ją, że nowela została przyjęta i że honorarium wynosi tysiąc dolarów. „Drżałam jak listek, kiedy dostałam ten telefon" — mówi Meo.

Wkrótce posłała kilka swoich nowel do jednej z wielkich firm wydawniczych. Firma wyraziła życzenie, aby Meo pojechała na koszt

firmy na Konferencję Pisarzy w Bread Loaf. Meo jest stuprocentową middle-class, jakiekolwiek bunty są jej obce i uśmiecha się nieodmiennie słodkim uśmiechem amerykańskiej życzliwości.

FROST

Robert Frost jest niewątpliwie najsławniejszym z poetów amerykańskich. Ma siedemdziesiąt dwa lata i nie zaprzestaje pisania, utrzymując nadal swój wysoki standard prostoty i zwięzłości. Jest to stara szkoła, ale szkoła solidna. Jest już klasykiem literatury amerykańskiej. W pierwszym lepszym podręczniku znajdziecie określenie jego poezji jako „wiejskiej", „bukolicznej", „pogodnie realistycznej", „idącej za rytmem mądrości natury". Jego wieczory autorskie na konferencji cieszą się olbrzymim powodzeniem: jest majstrem pogodnego poetyckiego humoru i uchodzi za ekstrakt amerykańskości — optymizm, dydaktyzm jakby z ludowej opowiastki, regionalizm.

Zupełnie siwa czupryna nad twarzą farmera, jowialność, dobroduszność — oto Horacy Nowej Anglii. Podsłuchałem, jak mówił do kogoś: „Nie cierpię pesymistów". Taki swój portret zapewne przekaże potomności: poety-farmera, widzącego w przemianach przyrody lekcje moralne dla człowieka.

Zdumiewam się. Ileż trudu musiał włożyć, aby siebie tak wycyzelować! Bo to wszystko wydaje mi się sztuczne: cała wiejskość i bukoliczność i horacjańskość. Zresztą sztuką — to, ośmieliłbym się twierdzić, właśnie sztuczność, a taki wznieść sobie monument jest sztuką wysokiego rzędu. Rozumiem, dlaczego nie znosi pesymistów: w siedemdziesiątym trzecim roku życia nie pora na pokazywanie pękniętego serca, zasklepionych z takim trudem. Jego osobiste życie było jednym pasmem tragedii: obłęd, samobójstwa, tragiczne zgony. Dzisiaj samotny stary człowiek, rzędy mogił poza nim, ruina rodziny. Nie, zostawmy to, niech będzie po prostu Robert Frost z podręcznika literatury, nikt nie wytropi go na tych ścieżkach osobistego dramatu. Pokłon temu, który wiedział, że jeżeli już zacierać ślady, to zacierać dobrze.

BRNIJMY DALEJ

Od dłuższego czasu próbuję odkryć mechanizm wewnętrzny Amerykanów i ciągle mi się to nie udaje. Jest to silne i zdrowe plemię. Jest to poza tym plemię przywiązane do pewnych zasad moralnych, jak też do zasad w ogóle — w pisaniu, w pracy, w zabawie. W tym kraju nie widzi się rzeczy nieprzyzwoitych. W porównaniu z nimi Europejczycy są rozwiązli, cyniczni i pozbawieni jakiejkolwiek społecznej dyscypliny. Stosunki pomiędzy mężczyznami i kobietami są tutaj o wiele swobodniejsze niż w Europie, łatwość towarzyskiego obcowania na koleżeńskiej stopie większa — ale myliłby się ktoś, kto by sądził, że ta swoboda prowadzi do rozwiązłości w słowach i uczynkach. Erotyczna atmosfera Ameryki nie oznacza bynajmniej, że praktykuje się tutaj wolne związki na lewo i na prawo. Natomiast prowadzi ona do bardzo wczesnego małżeństwa i do wielkiej ilości dzieci — Ameryka jest krajem dzieci. Obecne uniwersytety są pełne studentów żonatych w przerwie pomiędzy kuciem do egzaminu podających dziecku butelkę z mlekiem i zmieniających mu pieluszki.

Poza tym, jeżeli już brnę w niebezpieczne diagnozy, jest tutaj zjawisko, które nazwałbym przyćmieniem uczuć i namiętności. Tragedia nie jest gatunkiem literackim, do którego Amerykanie są zdolni. Parę stuleci tradycji purytańskiej zagłusza uczucia i czyni z Amerykanów istoty nieco drewniane.

Jest to wstydliwość — nawet nie przed innymi, ale przed sobą.

Weźmy wypadek Sylvii. Sylvia kocha pewnego mężczyznę z Bostonu, który należy do bostońskiego patrycjatu — a jest to klasa, która sztukę maskowania uczuć doprowadziła do doskonałości. Zdaje się, że ten mężczyzna również jest chętny, ale nic z tego nie wynika, bo w grę wchodzi tutaj jego powikłanie uczuciowe, które jest wynikiem kompleksu matki — choroba znana i szeroko dyskutowana w Ameryce, a polegająca na tym, że synowie są zakochani w matkach bez pamięci. Pomiędzy Sylvią a nim nie dochodzi do żadnych zbliżeń, to uczucie jest po prostu wulkanem, który nie chce wybuchnąć — i absurdalne męczenie się dwojga ludzi. Kiedy wyrażam zdziwienie, Sylvia kiwa głową z politowaniem. „Widocznie za krótko mieszkałeś w Ameryce, jeżeli nie wiesz, jaka jest siła purytańskiego dziedzictwa".

Henry rozmawiał ze mną o poezji, o polityce, o powieściopisarzach, o teatrze i nie mówił mi nigdy o sobie. Raz bardzo rzeczowo zaczął porównywać obronę przeciwlotniczą Berlina z obroną przeciwlotniczą Zagłębia Ruhry. Wszędzie tam był, zrzucając bomby na Niemców. Dlatego też ja, ile razy mnie zapytają, jak było w Warszawie w czasie wojny, odpowiadam grzecznie, że „to było bardzo interesujące" — to wszystko, co mogę powiedzieć, bo nauka w las nie idzie. Kto chce zrozumieć, dlaczego opowieści o horrorach wojennych są w Ameryce mało popularne, niech się nad moimi przykładami zastanowi.

Niewątpliwie, brak Amerykanom „cnót", jakimi odznaczają się niektóre narody europejskie. Brak bujności wyobraźni, brak błyskotliwości intelektualnej, brak zmysłu do tragedii, która wymaga pewnych zalet teatralnych, jak np. ekshibicjonizm. Patrzę jednak na Amerykanów z uczuciem podziwu. Jest w nich pewien „social pattern" — ten, który w Europie uległ albo ulega likwidacji, a wytworzenie się nowego nie jest bynajmniej kwestią krótkiego czasu.

Gdyby pisarze polscy przedstawili swoje rękopisy do oceny w Bread Loaf, nie byliby zachwyceni wynikami. Standard techniczny nowel, powieści i wierszy dyskutowanych tutaj na „klinikach" jest wysoki. Tak np. utrącono w dyskusji utwór prozą, którego ekspozycja zawierała trzy osoby percypujące: autor opisywał uczucia bohatera, wspomniał też o uczuciach bohaterki, to już dwie osoby. Poza tym komentował wypadki sam — to razem trzy.

Dobry wiersz dziewczyny z Texasu rozbierano linijka po linijce, pół godziny poświęcając na analizę jednej linii, która wydawała się wątpliwa.

Nie tylko jednak względy techniczne byłyby przeszkodą. Mój współlokator Frank napisał opowiadanie, które jest dobre, ale którego nie udaje mu się opublikować, gdyż jest ono niezadowalające z punktu widzenia satysfakcji moralnej, jaką powinien mieć czytelnik. Zasada moralna utworu literackiego, której znaczenie wielokrotnie się podkreśla, brzmi: „Nic w życiu nie dostaje się za darmo. Za wszystko się płaci" Finał utworu powinien przedstawiać kary i nagrody życia. Tak więc naczelnym celem amerykańskiego pisarstwa staje się problem budowy etycznej bohatera, co zresztą łatwo sprawdzić czytając utwory chociażby Hemingwaya.

Sita, przez które musi przebrnąć początkujący autor, są gęste. Za zasadę niemal można przyjąć, że powieściopisarz musi napisać dwie czy trzy powieści na marne, zanim zaczną go drukować. Oczywiście są wyjątki. Opowiadam o tym nie dlatego, abym amerykańskie wymagania akceptował bez zastrzeżeń. Chcę tylko dać obraz, jak trudny w Ameryce jest ten zawód.

CHWILA WROGOŚCI

Szosa, którą jedziemy, mija kaskady potoków górzystego lasu, przebiega wioski — zastanawiam się, z czego żyją ich mieszkańcy, bo nie ma tutaj ani kawałka roli, tylko las i górskie łąki. Mrs. Snyder trzyma spokojne i pewne ręce na kierownicy wielkiego Cadillaca, a oprócz niej siedzą w samochodzie trzy podobne babiszony. O niezwalczona twierdzo Ameryki, opoko socjalna, rzeczywisty władco tego kraju, bogata kobieto po pięćdziesiątce! Dobre masz życie, ani słowa, w tym wieku, kiedy w innych krajach twoje rówieśnice są smutnymi staruszkami „na czarnym, wychudłym przedmieściu" — jak powiada poeta. Od pięćdziesiątki do siedemdziesiątki twoje ręce prowadzą błyszczące maszyny, mieszają alkohole na coctail-parties i płynnym ruchem towarzyszą twoim przemowom w niezliczonych kobiecych klubach. Tyranie i kochanko synów, twórczyni opinii, ostojo purytańska, postrachu intelektualnych klanów! Poruszasz się w zbroi prawideł nigdy nie podawanych w wątpliwość, twoja wyobraźnia równa się zeru, twój umysł jest umysłem kury ale nie ma przedmiotu, o którym nie potrafiłabyś mówić z absolutną pewnością. Znam twój szczególny różowy odcień cery, nabyty w latach najniewątpliwiej tłustych i twój lęk przed każdą myślą nową, którą uważasz po prostu za towarzyski nietakt. Znam ciebie, mrs. Snyder, matko trzech dorosłych synów, którym dałaś wykształcenie na najlepszych uniwersytetach. Bogactwo tego kraju znajduje swój ostateczny kres w twoich rękach. To ty lubisz wszystko, co ma barwę towarzyskiej czystości. Jeżeli mnie tolerujesz, to chyba tylko dlatego, że niebieskimi oczami i stylem ubrania przypominam ci twoich synów. Ale na pewno potem mówisz, że cudzoziemców nie powinno się wpuszczać w amerykańskie towarzystwo.

POEZJA

Odczytano wiele nowoczesnych wierszy na Konferencji. Mieli swoje wieczory autorskie Frost, Shapiro, Ciardi. Nowoczesna poezja amerykańska jest bardzo różna od poezji francuskiej, polskiej czy hiszpańskiej. Jej cechy: trudne, abstrakcyjne obrazowanie, brak soczystości i bezpośredniości, intelektualizm, ironia, wielka dyscyplina języka, obfite używanie gwary i wyrażeń kolokwialnych — są powodem, że wyjątkowo trudno przekładać ją na obce języki. Jednym z centralnych zagadnień tej poezji jest walka z romantyzmem — tutaj proszę czytelnika, aby zechciał na chwilę zapomnieć o wszystkich oparach, jakie się unoszą, ile razy w Polsce wypowiada się to słowo. Możliwe jest badanie romantyzmu jako zespołu pewnych technik literackich, co zresztą bynajmniej nie oznacza ograniczania się do rozważań czysto „formalistycznych". Ta walka jest traktowana przez amerykańskich poetów bardzo poważnie, a polega na rewizji form używanych w w. XIX. Zatacza się łuk wstecz, ku wiekowi XVII i XVIII, szukając tam kształtów metrycznych bardziej „suchych" i bardziej „dowcipnych". Wynika to z chęci, aby poezję nowoczesną ociosać z nadmiaru „niezrozumialstwa", a więc z nadmiaru elementów emocjonalno - wrażeniowych. Jeżeli Karl Shapiro pisze ironicznie - filozoficzny wiersz „Do muchy", to ten wiersz w tradycji polskiej dałby się umieścić gdzieś w okolicach Trembeckiego czy Krasickiego. Poezja w Ameryce jest wolna od praw rynku, bo nie ma żadnej wartości na rynku wydawniczym. Stąd odrębność jej zainteresowań i odrębność rozwoju.

PRZEMÓWIENIE Z TREŚCIĄ

Dziennikarz Howard trzymał salę chociaż po porcji obowiązujących dowcipów o początkach swojej kariery (kronika towarzyska w prowincjonalnym dzienniku) przeszedł na ton najzupełniej poważny i grzmiał swoim stentorowym głosem do końca o obowiązkach pisarza uprawiającego prozę nie-beletrystyczną. Mówił o konieczności ścisłego związania z regionem, w którym pisarz żyje i pracuje, a także o konieczności walki tam, gdzie pisarz widzi krzywdę człowieka. Przedstawił zagadnienie swego terenu — Zachodu, ściślej stanu Montana, w szczególności sprawę wywłaszczania rezerwatów indiańskich, na których grunty poluje wielki kapitał. Howard z wściekłością mówił o wielkich obszarach uprawianych przez korporacje finansowe w ten sposób, że w porach zasiewów i żniw samochody przywożą najemnych robotników i na setkach tysięcy akrów nie ma żadnego budynku, żadnej prywatnej farmy. Dostał brawo jak żaden z mówców. „No, to było już coś — powiedział mi młody pracownik firmy wydawniczej w New Yorku. — Znam Howarda, wiem, że nałożył sobie hamulec, bo mógłby powiedzieć znacznie więcej. Do diabła z tą konferencją, nie tutaj jest miejsce dla ludzi naprawdę żywych".

OSTATNIE DNI

Bardzo dużo korzyści z tej konferencji. Analizowanie trudnych wierszy chociażby, zaprawianie się w sztuce interview, przyswajanie zasad amerykańskiej etyki dziennikarskiej (można powiedzieć co się chce o amerykańskich praktykach dziennikarskich — jedna zasada jest święta. Jeżeli osoba udzielająca interview powie, że coś z rzeczy zakomunikowanych jest „off the record" — tajemnica nigdy nie zostanie pogwałcona). Poza tym obcowanie z ludźmi — ba, ten ogród zoologiczny.

Pod koniec konferencji ogarnia mnie jednak coś w rodzaju smutku. Cóż mnie wiąże z tym, ich światem? Kiedy zetrze się pyłek intelektualnych rozmów i zaczynają się odsłaniać przyzwyczajenia, stare nałogi sięgające daleko wstecz poza kres moich i ich narodzin, komedia się przerywa. Wielka fikcja fikcji, jakby nic się nie zdarzyło i, co przeżyłem, nie istniało, jakby te niebieskie góry i dziewczęta w szortach i długich męskich koszulach luźno opadających im do kolan, idące z rakietami po trawnikach były czymś rzeczywistym. Nadchodzi moment, że zaczynam kląć rano przy goleniu, co niepokoi Franka, bo do przekleństw używam języków bogatszych w soczyste wyrażenia niż angielski. Zresztą i inni uczestnicy konferencji mają po trochu dosyć tego nieustannego sympozjonu. Toteż ten zbyt spokojny zakątek opuszczamy bez żalu.

Zagarysta

STANISŁAW HELSZTYŃSKI

Erskine Caldwell — pisarz amerykański

Obszary południowe Stanów Zjednoczonych, Wirginia, obie Karoliny, Alabama, Georgia i inne, nie doznały tych dobrodziejstw, które brzegom wschodnim i północnym Ameryki przyniosła kolonizacja europejska. Nowa Anglia, zasiedlona przez ludność purytańsko-mieszczańską i urządzona wzorowo, dała swoim mieszkańcom spokój i dobrobyt, który rozprzestrzeniwszy się ku Zachodowi stworzył podstawę do dzisiejszej potęgi mocarstwa, leżącego po drugiej stronie oceanu. Południe, z fauną i florą prawie tropikalną z terenami nadającymi się pod uprawę tytoniu, trzciny cukrowej i bawełny, dostało się od początku pod władanie angielskiej klasy feudalnej, która zagarnąwszy te ziemie rozpoczęła od początku XVII wieku systematyczną ich eksploatację za pomocą niewolników murzyńskich, wprowadziła system, urągający wszelkim zasadom etyki ludzkiej, dający się przyrównać do metod sprzed dwóch tysięcy lat, z czasów rzymskich i greckich. Plantatorzy Południa ciągnęli tak wielkie zyski z taniej siły roboczej Murzynów, że byli zdecydowani bronić swoich bezprawnych przywilejów i wywołali jedną z pierwszych wojen, przez wysoką liczbę ofiar dającą się przyrównać chyba do obu wojen światowych, wojnę secesyjną 1861—1865.

Ale złamanie potęgi południowych potentatów nie rozwiązało ostatecznie problemów, związanych z tym terytorium. Została ludność kolorowa, pozornie wolna, lecz nie korzystająca w pełni z praw politycznych, ekonomicznie uboga i zależna, kulturalnie zacofana.

Pisarze ostatniej doby, jak William Faulkner i Erskine Caldwell, poświęcili tym zaniedbanym krainom swoją uwagę i zaprotestowali publicznie przeciw warunkom egzystencji tych ludzi i to należy im poczytać za zasługę. Pisarze z epoki wilsonowskiej i rooseveltowskiej — Upton Sinclair, Sinclair Lewis, Theodore Dreiser, Sherwood Anderson i inni — swoje tworzywo czerpali ze stanów centralnych czy zachodnich, tak jak epoka Emersona i Whitmana zwracała się przeważnie do tematyki Nowej Anglii. Dziś przedmiotem twórczości pisarza stało się Południe, prawem zresztą naturalnym, gdyż przemówili ludzie urodzeni na Południu. Faulkner nie wychodzi poza swoje środowisko rodzime w stanie Missisipi, Erskine Caldwell przemawia w imieniu rejonu, z którego pochodzi i w którym kształtował się jego młodzieńczy obraz rzeczywistości amerykańskiej.

Przekonywa nas o tym jego życiorys i rozbiór jego najważniejszych dzieł. Pochodzi z Georgii, gdzie przyszedł na świat w roku 1903. „Urodziłem się — mówi o sobie — w krainie oddalonej o wiele mil od linii kolejowej i poczty. Pustkowie to było tak zabite deskami od kontaktu ze światem, że właściwie nie miało nawet nazwy.

rys. R. Wild

Erskine Caldwell

Było to w okręgu Coweta w stanie Georgia. Najbliższym śladem osiedleń był kościół, odległy zresztą o parę mil, w mowie mieszkańców wyrażający się jako White Oak. Do szkoły powszechnej uczęszczałem przez rok w Wirginii, do średniej również jeden rok w Tennessee, do kolegium także przez rok w Georgii. Były to jedyne trzy miejsca, gdzie mieszkaliśmy dłużej i gdzie miałem możność korzystać z nauki. Przez resztę czasu uczyła mnie w domu matka, nauczycielka łaciny".

Tę niestałość miejsc zamieszkania spowodowały zajęcia ojca, który jako duchowny prezbiteriański i inspektor tego wyznania wizytował poszczególne gminy kościelne i przerzucał się z miejsca na miejsce po obszarach roztaczających się od Wirginii do Florydy, od Atlantyku po Missisipi. Łatwo sobie wyobrazić, jaką atrakcją były dla chłopca podróże, ile poznawał nowych środowisk i ludzi, jak reagował na wędrówki i przygody. Ojciec, który jeden z pierwszych w okolicy miał dla celów duszpasterskich samochód, znany był na całym Południu i prowadził tryb życia podobny do życia pionierów z dawnych czasów. Raz stawał przed sądem za spłoszenie klaksonem koni, to znów przebywał z żoną i synem jedynakiem w górach Wirginii, w niewoli u bimbrarzy, których zaskoczył podczas wykonywania nielegalnego procederu. W powieści „Na szlaku tytoniowym" czyny młodego Dude Lestera są echem tych samochodowych przygód.

W roku 1920, po krótkim pobycie w Erskine College, w Due West w Południowej Karolinie, żądny nowych przeżyć młodzieniec wyrusza jako członek załogi małego statku na morze i przemyca broń do jednej z republik w centralnej Ameryce, by po kilku miesiącach wylądować w Meksyku. To początek jego lat terminowania, start życia zarobkowego: jest subiektem w sklepie galanteryjnym w Pensylwanii, zawodowym footbalistą, szoferem, reżyserem w komicznym teatrze objazdowym, kucharzem i kelnerem, sprzedawcą działek budowlanych w Alabamie, które miały tę jedną wadę, że leżały parę stóp pod wodą. Próbował też pracy na farmie jako zbieracz bawełny i robotnik w przędzalni oraz jako reporter i obserwator stosunków życia współczesnego w Stanach Południowych. W jakiś czas po pierwszej wojnie światowej urządzał tournée z odczytami wygłaszanymi przez eks-kombatanta, oficera angielskiego. Później sam wygłaszał odczyty na temat farmerów i dzierżawców Południa. Począwszy od roku 1938 napisał kilka książek o warunkach ekonomicznych, zaobserwowanych na Południu. W różnych okresach czasu przebywał w Nowym Orleanie, Memfisie, Baltimore i Filadelfii, trudniąc się dziennikarstwem. Zaczął tę pracę w roku 1925 jako reporter gazety w stolicy Georgii, w Atlancie.

Doskonałym pociągnięciem było wycofanie się Caldwella w zacisze do lesistego stanu północnego w Nowej Anglii, do Maine, gdzie w ciągu czterech lat (1926—1930) napisał kilka utworów, które utorowały mu drogę do rozgłosu i niezależności materialnej. Nad jednym ze swoich opowiadań pracował przez lat osiem. Nie od razu osiągnął wyniki, które podziwia się w późniejszych jego powieściach. Zarówno tematyka jak i ujęcie psychologiczne wielu nowel, np. w „Windfall, Domestic Infelicity in Maine" wypływają z tradycyjnego jeszcze rozumowania i pisarstwa. Na drogę nową, społecznie radykalną i skrajnie naturalistyczną w formie, wstąpił pisząc „Tobacco Road" (1932) i „God's Little Acre" (1933). Caldwell musiał zapewne studiować pilnie w tym zakątku Północy Zolę, Prousta, James Joyce'a i pisarzy rosyjskich. Tworzywo napłynęło z przeżyć młodzieńczych — z Georgii. Wydana w dziesięć lat później, w 1942, powieść pt. „Tragic Ground" łączy się tematycznie z dwiema poprzednimi, omawiającymi stosunki w Georgii.

Okrutny los białego proletariusza, drobnego farmera Południa, dławionego przez konkurencję wielkich plantatorów, beznadziejny stan kulturalny rodzin, które tutaj, a nie na tłustych ziemiach Ohio, Dakoty czy Missouri pragną zdobyć egzystencję, znalazły w Caldwellu swego spóźnionego mściciela. To, co przedstawił i wyraził w swojej trylogii georgiańskiej, urąga wszelkim pojęciom o dobrobycie, bogactwie, porządku i cywilizacji w Stanach Zjednoczonych. Tak nędznej, zacofanej i nieudolnej gospodarki i tak niskiej etyki mieszkańców trzeba ze świecą szukać w głębi Czarnego Lądu u najniżej cywilizacyjnie stojących dzikich plemion. Caldwell, opanowawszy po mistrzowsku rzemiosło pisarskie, odrzuciwszy dzisiejsze kanony etyczne, którym ulegają autorzy burżuazyjni, nie moralizuje, nie wyciąga formalnie wniosków, nie wytyka palcem milionerów ani systemu kapitalistycznego, wszechmożnego w jego kraju, kreśli tylko takie obrazy, które mówią same za siebie i wywołują takie wrażenia u czytelnika, że źle się dzieje w kraju dolara, i że społeczeństwo, które patrzy obojętnie na tego rodzaju stosunki, winne jest poważnego zaniedbania.

W „Tobacco Road" rzecz dzieje się w zapadłym kącie Georgii, jakie trzydzieści mil od Augusty, miasta leżącego przy wschodniej granicy stanu, nad rzeczką Savannah. Dawną, opłacającą się uprawę tytoniu zamieniono na uprawę bawełny, ale przez nieracjonalną gospodarkę wyjałowiono glebę, która nie przynosi dzisiaj dostatecznego plonu. W parze z nędzą, brakiem kapitału, brakiem przygotowania fachowego, idzie degeneracja nielicznych rodzin farmerskich, trzymających się kurczowo kawałka ojczystego gruntu.

Jeeter Lester trwa w nędznej lepiance wraz z żoną, synem i kaleką córką. Wychudzeni, odziani w łachmany przymierają głodem i dzień i noc czatują, gdzie by ukraść coś do zjedzenia. Nocne wyprawy do dalej położonych zagród nie mogą im wystarczyć. Wymiana córek na pieniądze i żywność pozwala niekiedy zjeść coś lepszego. Ofiarą transakcji matrymonialnych pada górnik Lov Bensey, ścigający uciekającą przed nim Pearl, starszą córkę Lestera; w końcu zadowala się jej siostrą, Elly May, półidiotką o zajęczej wardze. Gdy Jeeter usiłuje przemocą wypędzić Pearl z powrotem do męża i wepchnąć ją do samochodu, Ada, jego żona, rzuca się pod koła wehikułu i ginie nie budząc w nikim litości. Wzajemne stosunki między tymi pariasami są bardzo prymitywne, wyzute z wszelkiej przyzwoitości i uczuć ludzkich. Wyrywanie sobie kęsów jedzenia i zjadanie ich po kryjomu jest regułą. Babaka ginie zagłodzona, promiscuitas płciowa rozumie się sama przez się, ordynarna, plugawa gwara płynie nieprzerwanym strumieniem. Zabobony religijne podtrzymuje sister Bessie, wędrowna kaznodziejka, polująca na chłopaków i wyzyskująca bezczelnie swoje nieokrzesane ofiary. Murzyńska bezpośredniość obcowania z Bogiem i zwierzęcy sensualizm przenikają się nawzajem. Uparta chęć starego farmera utrzymania się przy gruncie nadaje mu rys uderzającej prawdy. Wyleguje się osłabiony i głodny na przyzbie swej rudery, reperuje staroświecki motor, uważa za poniżenie wożenie do miasta drzewa, zabiega o pomoc dla swoich kilkunaściorga dzieci, których losem wcale się zresztą nie interesuje, oddaje Dude, szesnastoletniego wyrostka, perwersyjnej sister Bessie, która właśnie kupiła nowy samochód, nie dba o żonę ani o nikogo: chce wygrzewać się w słońcu, nic nie robić, zaspokoić głód i czekać na nową sposobność, by zarwać gdzieś parę dolarów i móc znowu gnuśnieć.

Przeraźliwy opis tego gniazda nędzy i występku wywołał głośne echo w społeczeństwie amerykańskim. Oficjalni przedstawiciele Georgii zarzucili autorowi przesadę. Hollywood wyzyskało skwapliwie okazję i dało film, który zdobył wielkie powodzenie. Jack Kirkland udramatyzował akcję i pobił tu wszystkie rekordy teatralne. Sztuka pt. „Na szlaku tytoniowym" szła w teatrach nowojorskich przez przeszło sześć czy siedem lat, mimo sprzeciwów i zarzutów o bezeceństwo, sprośność i skrajny naturalizm dzieła. Roczniki amerykańskie nie notowały dotychczas takiego rekordu.

W „Mordze dla Boga" (1933) — Waldenowie to inny typ białego nędzarza z Południa. Ojciec rodu, Ty Ty Walden, uwierzył plotkom i przypadkowo wykopanym kruszcom z połyskiem złota, że na jego polach znajdują się pokłady cennego metalu. W swej zabobonnej wierze, że to mu przyniesie szczęście, jedną morgę ofiarował Bogu — wszystko, co na niej sprzątnie, należeć będzie do kościoła. Ale że tak on jak i jego synowie nie sieją i nie sadzą, tylko kopią zawzięcie głębokie doły, ziemia nie rodzi. W obawie przed odkryciem złota na mordze poświęconej Bogu zmieniają stale jej granice, przesuwając je ku terenom już przekopanym do głębi.

Uroda córek Waldena ciągnie mężczyzn do osady, właściciel wprzęga ich wszystkich do poszukiwań złota. Te dzieci, które nie wierzą w skarby ukryte w ziemi, uciekają do Augusty, do miasta, na ulicę, do mętnych interesów. Tylko synowie Buck i Shaw tkwią na farmie. Gdy syn-renegat, Jim Leslie, dorobkiewicz z miasta Augusty przyjechał, by prawem silniejszego zabrać młodszemu bratu żonę, urodziwą Griseldę, mąż, Buck, zabija go na podwórzu wystrzałem z fuzji. Zawzięta pasja rycia się w ziemi, aby bez pracy posiąść bogactwo, to jeden wspólny rys tej gromady ludzi, a drugi to instynkt miłości, nie skrępowanej żadnym kodeksem moralnym.

W roku 1942 Caldwell dołączył do tej serii nowy utwór, w którym znowu powraca do niewyczerpanej kopalni pomysłów, krainy Południa nazwanej tu „Ziemią tragiczną" (Tragic Ground). Tym razem umieszcza akcję bliżej wybrzeża, przy Zatoce Meksykańskiej, gdzie w czasie pierwszej wojny światowej stworzono pośpiesznie wielki ośrodek zbrojeniowy, do którego fabryk ciągnęły dziesiątki tysięcy robotników. Po zakończeniu działań wojennych fabryki zdemontowano, zarobki ustały i dla osady nastały ciężkie czasy. Jedyną radą dla bezrobotnych byłoby wracać na dawne miejsca, do swoich poprzednich środowisk. Rodzina Spence'a Douthita zasmakowała jednak w tempie, rozrywkach i blichtrze, dostępnych w okresie prosperity w Poor Boy i nie może się zdecydować na wyjazd. Brak im zresztą pieniędzy na opłacenie autobusu, mającego ich zabrać do rodzimego Beaseley County. Spence żyje z datków starszej córki Libby, nie płaci czynszu, zalega z rachunkami w okolicznych sklepach i kłóci się z żoną, córkami, otoczeniem. Druga córka, trzynastoletnia Mavis, znika z domu. Spence znajduje ją w nocnym lokalu. Na próżno miss Saunders, przysłana z ramienia opieki społecznej, wręcza mu trzydzieści dolarów na zakup biletów i opuszczenie miasta razem z młodocianą Mavis. Spence przepija pieniądze i dopiero wyrzucony na bruk przez nowego lokatora i przemocą prawie wsadzony do wehikułu, opuszcza osadę, pocieszając się, że tu jeszcze powróci. Mavis zostaje — jako małoletnią upadłą dziewczynę wsadzają ją do domu poprawczego.

Wszystko w tej powieści jest lenistwem, bezradnością, gonitwą za łatwym użyciem, lekceważeniem obowiązków, rozpusta, bezwstydem i

brudem, chociaż Caldwell nie rozdziera szat nad ich materialną i moralną nędzą, starając się raczej wydobyć sporo wisielczego humoru i rozbrajającej wesołości z tragikomicznych sytuacji. Sceny, dialogi, obserwacje następują po sobie beznamiętnie, po epicku. Każda z postaci jest żywa, prawdopodobna, konsekwentna w pogoni za spełnieniem swoich małych, niskich, egoistycznych celów: prawdziwe bagno, rojące się od much i gzów. Wyziewy zgnilizny stały się potrzebą ich zmieprawionych, chorych płuc.

Caldwell zarówno jak jego współcześni— Steinbeck, Faulkner, Henry Miller, William Saroyan, Richard Wright—dojrzewali w okresie depresji ekonomicznej za prezydentury Hoovera, przed wielkim wysiłkiem Franklina Roosevelta, by przyjść z pomocą szerokim masom pracowniczym. Uchwycił on i utrwalił jak na taśmie stylu nastroje i obrazki z tych chwil, kiedy machina ekonomiczna USA zastrajkowała i wyprodukowała miliony istnień o złamanych egzystencjach. Zastój w rolnictwie, w ośrodkach fabrycznych, upadek moralny, nieróbstwo i prostytucja są wtórnym zjawiskiem katastrofy 1929 r. Źródła tej „literature of violence" tkwią w złym funkcjonowaniu systemu kapitalistycznego. Traktowanie problemu seksualnego w stylu domu publicznego należy tłumaczyć tym, że autor szuka swoich bohaterów w masie wydziedziczonych, trwających na poziomie życia czysto zoologicznego.

Istnienie podobnych farm, miasteczek i miast i takiego niskiego stanu cywilizacyjnego, oburzająco niski poziom umysłowy i moralny mieszkańców, nieprawdopodobna ilość zboczeńców, maniaków, leniuchów, alfonsów, pijaków, erotomanów, ordynarna żądza pasożytowania na pracy drugich, ślepa gonitwa za dolarem, zdobywanym nie przez pracę, lecz podstęp, kradzież i wybiegi — to głośne oskarżenie rzucone pod adresem cywilizacji amerykańskiej.

Oskarżenie to potęguje zbiór nowel Caldwella: „Kneel to the Rising Sun" (1935). Tytułowy utwór przynosi przerażającą scenę zamordowania Murzyna Clema, który ośmielił się stwierdzić fakt systematycznego głodzenia pracowników przez Archa Gunnarda. Od pierwszych słów zgłodniałego, wychudzonego Lonniego oburzenie czytelnika wzrasta wobec podłej, nieczłowieczej złości, okazywanej przez białego człowieka czarnemu poddanemu. Krzywdzi biały, a karę ponosi czarny. Arch Gunnard nie znosi nawet widoku kundla, który towarzyszy Murzynowi. Gdy ojciec Lonniego zakradł się w nocy do zagrody wieprzów, by wykraść z koryta nieco pożywienia dla siebie i został przez rozjuszoną nierogaciznę żywcem zagryziony, Arch doprowadzony do pasji, że go dla takiej błahostki zbudzono po nocy, zaczyna bić Clema, a rozwścieczony hardą postawą Murzyna, organizuje za nim obławę przez bagna i lasy i odnalazłszy zbiega w blaskach wchodzącego słońca, ukrywającego się na szczycie sosny, zabija go.

Losowi Murzynów poświęcił Caldwell również powieść „Trouble in July". Kwestię szarlatanerii religijnej, tak jaskrawo przedstawionej w „Tobacco Road", gdzie sister Bessie kaptuje młodego, ohydnego niedorostka na głosiciela słowa bożego po farmach, porusza również powieść „Journeyman".

W roku 1941 Caldwell, znany z sympatii proradzieckich, przebywał w Rosji i nadsyłał stamtąd komunikaty do pism amerykańskich o toczącej się właśnie ofensywie pod Moskwą. Te felietony, podające opis zaciekłych szturmów, weszły w roku 1942 do zbioru zatytułowanego „All Out on the Road to Smoleńsk". Osobno zaś temu tematowi poświęcił również Caldwell powieść pt. „All Night Long" (1942).

Stanisław Helsztyński

W sprawie „Rocznika Literackiego"

Jedną z wartościowych publikacji przedwojennych w zakresie badań nad literaturą był „Rocznik Literacki". Pierwszy „Rocznik" ukazał się w roku 1933, ostatni w roku 1939.

Każdy był mniej lub więcej udałą próbą syntetycznego ujęcia życia literackiego w Polsce. „Rocznik" zawierał: krótki wstęp pióra jednego z krytyków doby ówczesnej, oraz omówienia (według działów) liryki, dramatu, powieści, wznowień literackich, przekładów z obcych języków na język polski, specjalne rozdziały, poświęcone literaturze podróżniczej, pamiętnikarskiej, młodzieżowej, badaniom nad literaturą, teorii i krytyce literackiej, literaturze felietonowej, estetyce, czasopismom literackim i lierаturze polskiej w przekładach. Odrębny rozdział był poświęcony kronice najważniejszych wydarzeń literackich. Ważnym uzupełnieniem omówień była wyczerpująca bibliografia przedmiotu.

Rocznik był redagowany żywo i bez przyciężkiego balastu naukowości; wszystkie szkice krytyczne wychodziły spod pióra najpoważniejszych w Polsce znawców i badaczy literatury. Wiele sądów, zawartych w omówieniach „Rocznika", wywołało sprzeciw lub uległo zmianie, całość jednak, jako próba szybkiego ujęcia przejawów życia literackiego w kraju, miała duże walory i zasługiwała na uznanie.

Obecnie, gdy zostały nie tylko wskrzeszone, ale rozbudowane niemal wszystkie instytucje i ogniska życia kulturalnego, bodajże konieczne jest wzmowienie wydawnictw typu „Rocznika Literackiego".

Sławomir Folfasiński

PO CZYJEJ STRONIE

AMERYKAŃSCY TWÓRCY KULTURY?

Grupa najwybitniejszych pisarzy radzieckich z A. Fadiejewem, B. Gorbatowem, W. Katajewem, A. Karniejczukiem, L. Leonowem, K. Simonowem i M. Szołochowem na czele, ogłosiła następujący list otwarty do pisarzy amerykańskich:

Pisarze, działacze kulturalni Stanów Zjednoczonych Ameryki! Zwracamy się do was z tym listem otwartym, gdyż obawiamy się o losy kultury, o losy ludzkości. Ani nie chcemy przed wami ukrywać naszej trwogi, ani zamykać oczu na nowe niebezpieczeństwa dla kultury, które zaczęły powstawać jedno po drugim, gdy tylko się skończyła wojna z najbardziej nieprzejednanym wrogiem ludzkości — faszyzmem.

Silniej niż inni odczuwamy te niebezpieczeństwa. Reprezentujemy kraj, który w walce o kulturę przeciw faszyzmowi zniósł takie niesłychane cierpienia, takie nieszczęścia i takie straty, że nie możemy, nie wolno nam przeoczyć nowej groźby.

Chcemy mówić prosto i otwarcie, bez przemilczeń, mówić tak, jak w społeczeństwie ludzkim powinni rozmawiać ludzie uczciwi, którzy zaledwie przed dwoma laty walczyli ramię przy ramieniu, jak powinni rozmawiać przedstawiciele wielkich narodów, które jeszcze niedawno przelewały krew w walce przeciw wspólnemu wrogowi.

Z punktu widzenia przyszłych losów kultury musi nas niepokoić bardzo wiele poczynań kierowniczych kół waszego kraju, poczynań, które wykraczają daleko poza jego granice i dotyczą całego świata.

Prosimy was, abyście się zastanowili nad tym, że po zakończeniu wojny z faszyzmem właśnie w waszym kraju znaleźli się ludzie, którzy, ubierając to w inne formy zewnętrzne, w istocie głoszą i coraz bardziej wprowadzają w życie te same nieludzkie idee, które głosił i realizował pobity przez nasze narody faszyzm niemiecki.

Idee faszyzmu, oparte na kulcie brutalnej siły, na dyskryminacji rasowej, na teoriach panowania nad światem rasy „wybranej", na sztucznie hodowanej pogardzie do innych narodów, do ich historii, kultury, ustroju państwowego, na negowaniu ich suwerenności narodowej i na bezceremonialnym wtrącaniu się do ich życia wewnętrznego — wszystkie te idee znajdują ostatnio stałych obrońców i głosicieli wśród najwybitniejszych mężów stanu — dyplomatów, wojskowych, przemysłowców, dziennikarzy, a nawet uczonych waszego kraju.

Czy nie jest pokrewna faszyzmowi owa nietolerancja wobec faktu, że inne kraje mogą mieć inne ideały i inny ustrój niż Stany Zjednoczone?

Czy nie są pokrewne faszyzmowi nawoływania do nowej wojny, dochodzące do nas z waszego kraju; może niektórzy z was sami już nie dostrzegają ich potworności, ponieważ, niestety, oswoili się z nimi, jak z codziennym i zwykłym zjawiskiem.

Czy nie są zwyczajnym powtórzeniem faszyzmu pretensje do panowania nad światem, do tzw. „amerykańskiej" ery, do stworzenia „nowego ładu" na świecie, pretensje poparte groźbami, a często zastosowaniem najbrutalniejszej przemocy wobec narodów? Czy nie słyszymy co dzień od działaczy waszego kraju, że na całym świecie należy wprowadzić amerykańskie porządki społeczne, że tylko one są dobre i korzystne dla ludzkości — czyż to wszystko nie jest powtórzeniem haniebnej teorii i praktyki faszyzmu?

Czyż nie są pokrewne ideom faszyzmu wezwania do co rychlejszego użycia bomby atomowej przeciw krajom, w których panuje inny porządek niż w Stanach Zjednoczonych?

Jesteśmy głęboko przekonani, że demokratyczny naród amerykański w przeważnej większości nie solidaryzuje się i nie chce się solidaryzować z tym wszystkim, co pozwalają sobie mówić i krzyczeć w jego imieniu amerykańscy zwolennicy starych idei faszystowskich. Gdybyśmy nie byli o tym przekonani, nie pisalibyśmy tego listu.

Wiemy, że naród wasz był i będzie przeciwnikiem faszyzmu we wszystkich jego odmianach i postaciach. Nie wątpimy też o tym, że najlepsi działacze kulturalni — a ci są zawsze z ludem! — również byli i będą wrogami teorii i praktyki faszystowskiej. Lecz list ten piszemy do was dlatego, że jesteśmy zaniepokojeni milczeniem wielu z was. Obrońcy i przyjaciele faszyzmu w waszym kraju przemawiają ostatnio bardzo często i dobitnie, zaś głosy przedstawicieli prawdziwej kultury amerykańskiej, wrogów faszyzmu, dochodzą nas nie tak często.

Pisarze, twórcy kultury — to sumienie ludzkości. Czy mogą milczeć, kiedy wojna, która, jakby się zdawało, skończyła się trzy lata temu, trwa dotąd. Trzeci rok mija od chwili, gdy podpisano akty, że w świecie nie ma się więcej lać krew narodów — a oto mija trzeci rok, jak na różnych krańcach kuli ziemskiej leje się co dnia krew dzieci, kobiet i mężczyzn, prostych ludzi bez żadnej innej winy prócz tej, że na swoje nieszczęście urodzili się w Grecji, Indonezji czy w Chinach.

Czy wobec tego nie jest jasne, że ogromna część odpowiedzialności za marnowane i niszczone w różnych częściach świata życie ludzkie spada na tych, którzy w imieniu waszego narodu realizują teraz idee faszystowskie.

Do milionów ofiar niemieckiego faszyzmu każdy dzień dorzuca dzisiaj, po klęsce hitlerowskich Niemiec, wciąż nowe ofiary. Czyż to ma być ten pomnik, na jaki zasłużyli nasi i wasi rodacy, którzy z honorem oddali życie w walce przeciw hitleryzmowi?

Zmarłych nie da się wskrzesić. Można ich tylko znieważyć i poniżyć ich bohaterstwo, usiłując pozbawić sensu to, za co zginęli.

Ale żywych można uchronić. I każdy głos pracownika kultury, rozlegający się w obronie pokoju i przyjaźni narodów — jest głosem ku czci poległych i w imię życia żyjących.

Nie wolno milczeć, kiedy po wojnie z faszyzmem możliwe są takie zjawiska — nie w koszmarnym śnie, lecz na jawie — jak głowy greckich dzieci, wystawione na pokaz w mieście Sparcie przez faszystowskich zuchów, troskliwie utrzymywanych przy władzy całą siłą amerykańskiego dolara. Czy wolno milczeć, gdy na świecie grzmią armaty i wojska holenderskie pod opieką dolara palą siedziby sześciu milionów Indonezyjczyków, gdy w Chinach ścinają głowy patriotom, w Hiszpanii rozstrzeliwują republikanów, gdy w Norymberdze faszyści rzucają bomby do gmachu sądu, a w Nowym Jorku amerykański delegat w Organizacji Narodów Zjednoczonych oświadcza, że „walka z faszyzmem stała się niemodna".

Równocześnie amerykański generał zachwala broń bakteriologiczną, która ma tę zaletę, że jej „nie można kontrolować... że można ją badać i przygotowywać w małych laboratoriach". Hitlerowcy zostali pobici, lecz są ludzie, ściśle według tradycji hitlerowskiej realizujący szantaż atomowy w świecie, szantaż nowej wojny.

Czy może być haniebniejszy rodzaj szantażu niż groźba nowej niszczycielskiej wojny, groźba użyta w celu narzucenia narodom woli nowych aspirantów do panowania nad światem?

Każdy język posiada dosyć słów, aby, choć się jest w istocie faszystą, nie używać tego skompromitowanego przez historię miana. Modne są teraz „demokratyczne" pseudonimy. Wszak nawet hitlerowcy, prosperujący w zachodnich Niemczech pod amerykańską opieką, nazywają się demokratami, naigrawając się z tego, co drogie jest ludzkości.

Lecz ludzkość zbyt dobrze wie, że faszyzm — to wojna. A ci, którzy dzisiaj krzyczą o nowej wojnie i którzy istotnie ją przygotowują — czymże się różnią od faszystów? Amerykańscy generałowie, głoszący konieczność rozwoju bakteriologii wojennej — nie są tylko abstrakcyjnymi miłośnikami swojej profesji. Amerykańscy admirałowie i marszałkowie lotnictwa, którzy w rok po zakończeniu wojny robią doświadczenia z wypróbowaną już podczas wojny bombą atomową — nie są tylko eksperymentatorami, pragnącymi z czystej miłości do sztuki zapisać w swoim notesie wyniki jeszcze jednego doświadczenia. Amerykańscy wojskowi, żądający standaryzacji uzbrojenia we wszystkich niemal krajach zachodniej półkuli — nie są tylko ludźmi, uwielbiającymi monotonię i symetrię. To ludzie, którzy przygotowują nową wojnę imperialistyczną.

Ludzie literatury, sztuki i kultury, to ludzie, którym nie tak łatwo zamknie usta klapa policyjna, pałka czy pakiet banknotów. Narody świata pragną posłyszeć ich głos z kart książek, gazet i czasopism, ze sceny teatru, z płótna ekranów — głos prawdziwych ludzi, którzy w czasie drugiej wojny światowej przemawiali w obronie postępowej ludzkości, którzy w przededniu wojny na zapytanie Gorkiego: „Po czyjej stronie, twórcy kultury?" — odpowiedzieli mężnie, wyciągając dłoń do pisarza radzieckiego przez wszystkie granice i kordony, mimo wycia i gwizdu faszystów i wszystkich wrogów ludzkości.

Najlepsi pisarze świata protestowali zawsze przeciw wszystkiemu, co wrogie jest szczęściu i życiu prostych ludzi, przeciw reakcji we własnym kraju i w innych krajach, podobnie jak Emil Zola wystąpił ze swoim „Oskarżam" przeciw reakcyjnym militarystom we Francji, podobnie jak Lew Tołstoj piętnował reakcję rosyjską w swoim bezlitosnym „Nie mogę milczeć!"

Wiemy dobrze, że w waszym kraju są ludzie, którzy głośno przemawiają w obronie pokoju, kultury i demokracji — cześć im! Nie do nich się zwracamy. Zwracamy się do tych amerykańskich twórców kultury, których głosu nie słychać dzisiaj — głosu miłości do milionów prostych ludzi wszystkich krajów, tworzących swoją pracą wszystko, co cenne i piękne na tej ziemi.

W imieniu prostych i uczciwych ludzi całego świata wzywamy was, twórcy amerykańskiej kultury, abyście przemówili przeciw nowej groźbie faszyzmu, przeciw podżegaczom wojennym, w obronie pokoju i braterstwa narodów, braterstwa kultury, w obronie szczęścia ludzkości!

ARTUR M. SWINARSKI

UWAGI O BALECIE

Były tam kompozycje taneczne pozbawione zupełnie anegdoty, jak „Wariacje symfoniczne" i fragment z trzeciego aktu „Łabędziego jeziora" („Pas de trois"). Mało anegdoty było w całym akcie drugim „Łabędziego jeziora"; nie wypenetrowalibyśmy jej nawet, gdyby nie komentarz w zeszycie programowym. Trochę ckliwej literatury (sceny między „widzem" a „kwiaciarką") jest także w „Nokturnie" W „Łyżwiarzach" Meyerbeera transponowano taniec na łaniec, a ile figur ze sportu przeniesiono do choreografii i przeciwnie, tego może nawet ustalić nie podobna.

„Łabędzie jezioro" było pierwszym z trzech baletów Czajkowskiego; wykonano je po raz pierwszy w Moskwie roku 1878. Anglicy zachowali pierwotny układ Petipy i Iwanowa. Drugi akt, który nam zaprezentowano, jako też „Nokturn" i „Łyżwiarze" mają (z drobnymi wyjątkami) urok czystego baletu, to znaczy czystego nonsensu fabularnego, i tak zwana „akcja" służy tylko po to, by sklecić ze sobą poszczególne popisy solistów i zespołów: arabeski, piruety z attitudami lub bez nich, elewacje, entrechaty, fouettés, pas de bourée, tours en l'air itd. To jest czysty balet: tutaj laik rozkoszuje się gracją i urodą tancerzy, zharmonizowaniem ich ruchów z muzyką, barwą i formą kostiumów i dekoracyj — i znajduje się w stanie błogiej bezmyślności, gdyż żadnego rodzaju sztuki nie trawi się tak lekko jak właśnie baletu; człowiek o kulturze plastycznej oceni jeszcze zachowanie się figur drugoplanowych podczas popisu solistów, zauważy, że te figury pozami i tworzeniem grup komponują rytmicznie tło dla primabaleriny; a fachowiec liczy skwapliwie ilość piruetów i fouettés, ilość nożyc w entrechat, mierzy wysokość skoków i bada, czy „pozycje zasadnicze" dociągnięte są skrupulatnie.

To jest „czysty" balet...

PEREGRYNACJE

Na scenę przeszedł z salonu, gdzie pierwotnie bywał też popisem jednej czy kilku par wobec reszty zebranych. Ale miał ponadto znaczenie praktyczno-erotyczne.

Pierwszy teoretyk i, jak zaraz zobaczymy, osobliwy apologeta tańca, Thoinet Arbeau, pisze w swej „Orchéographie" (1589):

„Tańcujemy dla tego, by wypróbować, czy kochające się pary są zdrowe i czy potrafią czynić użytek ze swych rąk i nóg. Na końcu wolno panom pocałować swe damy, by partnerzy mogli się nawzajem dyskretnie obwąchać, i stwierdzić, czy mają oddech przyjemny, czyli też śmierdzą..."

W roku 1717 pewien gdańszczanin pisze tak:

„Z jednej strony wytworny taniec francuski jest ćwiczeniem, jako że ciało ludzkie poleruje, zdrowie konserwuje, samopoczucie rekreuje, a prokuruje sławę, honor i awans, — z drugiej zaś strony często na weseliskach wdraża dobry mariaż i awantażowe zamążpójście".

Taniec przeniesiony na scenę stracił swe zastosowanie praktyczne, tym bardziej że początkowo tańczyli wyłącznie mężczyźni w kostiumach męskich i kobiecych. Dopiero w roku 1681 Lully wprowadził na scenę pierwsze tancerki. Tancerki ubrane od stóp do głów — długo jeszcze musieli widzowie czekać na kuse „tutu" Marii Taglioni.

Balety Lullyego grzeszyły, wedle zdania współczesnych, brakiem... literatury. Sam Jan Jakub Rousseau każe przegnać wkładki baletowe z oper i komedii, gdyż nie dają one nic prócz tańca! Chcieli literaci literatury w balecie, więc się jej wkrótce doczekali. Doczekał się jeszcze Jan Jakub. Stuosobowe balety zaczęły odtwarzać dzieje Medei, Horacjuszów i Aleksandra Wielkiego, boleść Nioby i ożywienie Galatei. Literaci byli zadowoleni. Im dalej w las, tym bardziej:

„Najlepsza tragedia Szekspira nie robi na mnie ani w części takiego wrażenia, jak balet pana Vigano", pisze Stendhal.

Domagano się treści coraz bujniejszej. Théophile Gautier, zresztą autor kilku baletów, taki wytyka program:

„Aby balet był względnie wiarogodny, wszystko w nim powinno być niewiarogodne. Im bajeczniejsza akcja, a postacie bardziej fantastyczne, tym mniej ucierpi na tym akcja".

Balet pyszniał. Rozrastał się w olbrzymie pantomimy. Rozsadzał ramę sceny. Przeniósł się wreszcie do cyrku, zostawiając w operze tylko wspomnienie w kształcie wkładek baletowych. I w cyrku umarł jak gladiator. Tak się przynajmniej zdawało.

EX ORIENTE...

Aż nagle rozpoczął swój tryumfalny pochód po Europie balet rosyjski. Były tam dwie trupy, stworzone dokoła dwóch primaballerin: Pawłowej i Karsawiny.

Nowy balet rosyjski, tak zwykło się twierdzić, zawdzięcza swój sukces przede wszystkim malarzom, przepychowi i artyzmowi swych dekoracyj i kostiumów. Oczywiście, Benoit i Bakst, później Gonczarowa i inni, oczarowali Europę egzotyką swych kompozycyj. Ale przecież Pawłowa tańczyła także, przyodziana w tradycyjne białe „tutu", tradycyjne pas i figury w starym „Łabędzim jeziorze" Czajkowskiego... bez sukursu malarzy. Więc nie tylko malarze byli odnowicielami baletu rosyjskiego.

Odnowili go przede wszystkim sami tancerze: obok Pawłowej i Karsawiny, Fokin i Fokina; Polacy tańczący w balecie rosyjskim: Niżyński i, poniewierający się dzisiaj po kabaretach, Wójcikowski; Leonid Miazin, Daniłowa i inni. Bo Słowianie to urodzeni tancerze (Anglicy nimi nie są!). Nie rozsadzając tradycyjnego szablonu starego baletu, odmłodzili go tancerze swym rasowym wigorem, fantazją i zdolnością do improwizacji.

Poza tym sięgnęli po folklor rosyjski. Z dawnych tańców i klechd ludowych wywodzą się balety „Ognisty ptak", „Złoty kogut" i przede wszystkim „Pietruszka", balet, który pewien historyk tańca nazwał — „Hamletem" baletu...

Widzieliśmy w Polsce balet Moisiejewa. Tańczono wyłącznie tańce ludowe i narodowe, bez dekoracyj, w zwykłych, niestylizowanych kostiumach regionalnych. Nie pomagali więc malarze. Urzekli nas sami tancerze czystym tańcem.

LITERATURA I PSYCHOANALIZA

Ale Anglicy, powtarzam, nie są urodzonymi tancerzami. Margot Fonteyn czy Julia Farron, to panie bardzo piękne i zdolne, czyściutko a zimno wykonują swe trudne pas. Lecz kto widział Bittnerównę albo Nowakównę, ten musi przyznać, że Polki — po prostu tańczą lepiej i tyle; lepiej panują nad instrumentem swego ciała, nie uprawiają matematyki, nie tkwią w niewoli chłodnego szablonu—tańczą. Harold Turner ma grację i dużo humoru, i tym właśnie humorem rozgrzał nas trochę w „Łyżwiarzach". Zgoda. Ale Macioszczyk czy Borkowski, ba, każdy chłopak warszawski potrafi zatańczyć z większym humorem i temperamentem. Rodzi się już taki.

Pozostaje tedy znów anegdota, fabuła, literatura. „Dzieje marnotrawcy" były angielskim obrazkiem rodzajowym, natchnionym sztychami Williama Hogartha. Co prawda, cała literatura została tu wytańczona prawie bez reszty: i przymiarka nowego surduta, i podszepty „złego doradcy", i epizod z wierzycielami, i wyczekiwanie dziewczyny przed więzieniem i kilka odmian obłędu. Ale trafiały się chwile pustej anegdoty, a w pierwszym obrazie (rzecz niedopuszczalna!) jest nawet taka scena, gdzie osoby porozumiewają się na migi, co przypomina konwersację głuchoniemych... Pod względem technicznym był to popisowy balet Anglików, a jest podobno w dziejach ich baletu pierwszą pozycją wysnutą z motywów angielskich.

Dawka literatury była tu jeszcze znośna i stosunkowo strawna. Natomiast czystą choreografomanią okazał się „Cud w Gorbals". Tańca tutaj prawie nie ma. Kilka pomysłów pantomimicznych przypominało nam sławny „Mirakel" Vollmoellera i Reinhardta; były to jaśniejsze momenty w tej ponurej i banalnej historii.

Duże wrażenie wywołał dzięki swej niezwykłości „Hamlet"; (prapremiera odbyła się w maju 1942). Balet rozpoczyna się od finałowej sceny tragedii Szekspira: leżą trupy króla, królowej i Laertesa, zakonnicy wynoszą zwłoki Hamleta. I to co następuje, nie jest na szczęście jakimś streszczeniem tragedii, —jest to raczej sen widza o „Hamlecie", w typowo sennym zdeformowaniu; jest jego psychoanalitycznym komentarzem, gdzie wypadki nie doznały złagodzeń przez „cenzurę senną", ale występują w całej jaskrawości erotycznej. Pomysł dobry, lecz chyba jednorazowy. Tą drogą baletu zreformować nie można, bo skończyłoby się na odtańczeniu Freuda „Wstępu do psychoanalizy" albo „Totem i tabu"...

...I POLITYKA

Niepokój budził swoim tytułem „Dante".

I — o dziwo! — balet miał w sobie mało literatury. Uległ wprawdzie wpływom ekspresjonistycznych baletów niemieckich, lecz zresztą był względnie wyrazisty i czysty tanecznie.

Ale chciałem o tym utworze dowiedzieć się więcej i zobaczyłem, co pisze na jego temat Arnold L. Haskell, „najlepszy na świecie krytyk baletu" (jak mówią o nim Anglicy) w swych książkach „Balet" (1945) i „Balet since 1939" (1946). I zostałem ukarany, bo dowiedziałem się! „Nie dobrze, by człowiek wiedział za wiele" — rzekł mądry Eurypides.

Dowiedziałem się mianowicie, że „Dante" był serdecznym protestem („heartfelt protest") przeciw napadowi Niemców na Polskę w roku 1939; że wprawdzie postacie baletu nie noszą etykiet: „Polska" — „demokracja" — „faszyzm", ale wyobrażają walkę tych pojęć, że w „the inforgettable final tableau" bankrutują obie strony...

Nie tańczono więc literatury, nie tańczono psychoanalizy — ale tańczono dzieje powszechne i politykę. Aniołki w białych trykotach i peplosach, to właśnie my: Polska, demokracja i dobro, a włochate golasy o „knajackowej" urodzie, to Hitler, faszyzm i zło... I wszyscy ostatecznie dostają symboliczne lanie. Piękny balecik, nie ma co!

Tego dowiedziałem się z książek Arnolda L. Haskella. „Nie dobrze, by człowiek wiedział za wiele", mówi mądry Eurypides.

KONKLUZJE

Konkluzja pierwsza: tańca nie można odmłodzić ani literaturą, ani malarstwem, ani filozofią, ani mędrkowaniem. Można go tylko odmłodzić tańcem: czyli, nie trzeba go odmładzać, trzeba uczciwie i prawdziwie tańczyć.

Konkluzja druga: szanujmy i kochajmy naszych tancerzy i nie pozwalajmy, by się marnowali w nocnych knajpach. Bo nasi tancerze, ci którzy nie mędrkują i nie modlą się w różnych „Kuszeniach szatana", ale którzy uczciwie i prawdziwie tańczą, to zdrowy kawałek sztuki, nie tylko dla użytku domowego, ale także na chwalebny i intratny eksport. „The Sadler's Wells Ballet" przypomniał nam znów, co posiadamy.

Artur M. Swinarski

Filharmonia Czeska, pod dyrekcją Rafaela Kubelika, wystąpiła w szeregu miast polskich ze wspaniałymi koncertami

Kartki z dziennika lektury

O pewnej konwencji

Tak się złożyło, że czytając Gojawiczyńskiej „Dziewczęta z Nowolipek“ i ich dalszy ciąg „Rajską jabłoń“ sięgnąłem równocześnie po „Dawida Copperfielda“ To odnowienie zażyłej przyjaźni z państwem Micawber, Peggotty i ciotką Trotwood, przepełnione dziejami warszawskich dziewcząt, dało mi nieco do myślenia.

Stary, poczciwy Dickens niejednokrotnie walczył z niesprawiedliwością społeczną i pióro swoje poświęcał obronie skrzywdzonych. Lecz dostrzegając dokoła siebie wiele zła i niejedno z niego wynikające ludzkie cierpienie, jakąż jednocześnie musiał posiadać wiarę w rozumność ówczesnych praw społecznych i jaką ufnością obdarzać moralny instynkt człowieka i sprawiedliwość losu. Czyż mógłby bez podobnej zgody ze światem nagradzać sprawiedliwych, a występnych karać? Posiadał wielką o świecie wiedzę i na pewno zdawał sobie sprawę, że życie nie zawsze bywa dla ludzi równie sprawiedliwe, jak dla Copperfielda i jego przyjaciół. Przypuszczam jednak, że musiał równocześnie silnie wierzyć w istniejący system angielskich pojęć społecznych i moralnych, ponieważ, jeśli się nie jest utopistą, trzeba wierzyć w porządek świata, aby móc i chcieć prawa tego ładu we własnej twórczości utrwalać. Sądzę, że Dickens nie uśmierciłby Lucjana de Rubempré. A gdyby opowiadał dzieje proletariackich i drobnomieszczańskich dziewczyn, podobnych do tych, które opisała Gojawiczyńska, nie oszczędziłby im zapewne wielu zawodów, łez i strat, lecz nie porzuciłby ich na ostatniej stronicy tak przez życie pokonanych i zawiedzionych. Był bowiem ostatnim na wielką miarę pisarzem, któremu realistyczne widzenie życia pozwalało w osądzie ludzkich czynów wyjść poza realizm. Po nim moralna konwencja sprawiedliwości przestaje właściwie w literaturze istnieć. Flaubert i Zola, a także Dostojewski czy Tołstoj nigdy by się nie zgodzili na podobne fałszowanie rzeczywistości. Jeśli zaś w naszej prozie dłużej niż gdzie indziej konwencja moralna się utrzymała, to dlatego, że element wychowawczy szczególnie ważną w naszej literaturze dziewiętnastowiecznej rolę odgrywał. Ale już naturaliści z konwencją tą zerwali. Żeromski przekreślił ją całkowicie. I w miarę coraz szybszego rozpadania się w naszym wieku pojęć społecznych i moralnych, spomiędzy mroków samotnych przeżyć wewnętrznych wyłaniać się poczęła i utrwalać nowa konwencja sprawiedliwości, okrutna i bezwzględna, przynosząca niejednemu twórcy gorzką radość, gdy tryumf mógł przyznać ludziom złym, a klęską przygnieść dobrych. Ostatecznie dawna konwencja sprawiedliwości staje się wyłącznie nieomal udziałem podrzędnych powieścideł dydaktycznych, a na planie artystycznym, poza literaturą młodzieżową, uporczywie usiłuje ją podtrzymywać jedna tylko powieść kryminalna, ponieważ nad tym gatunkiem literackim najsłabiej stosunkowo zaciążyła współczesność. Może jeszcze w happy-endzie amerykańskich filmów odnaleźć by można wierność podobnej konwencji, szybko zresztą przełamanej przez Chaplina, później bardzo już wyraźnie usuniętej przez psychologiczny film niemiecki i przedwojenny film francuski.

Otóż czytając sprawiedliwie się kończącego „Copperfielda“ i beznadziejną w końcowym wydźwięku powieść Gojawiczyńskiej, zacząłem się zastanawiać, o ile dzisiaj możliwy byłby bez ustępstw na rzecz artyzmu powrót do obowiązującego w swoim czasie w prozie tzw. dobrego zakończenia. Zdaje mi się, że nie bez pewnych racji zagadnienie to nasunęło mi się właśnie przy lekturze „Dziewcząt z Nowolipek“ i „Rajskiej jabłoni“. Bo kto wie, czy spomiędzy naszych prozaików Gojawiczyńska nie posiada najwięcej danych, aby przy całym swoim przenikliwym realizmie zdobyć się na przełamanie ostatecznych konwencji realizmu, odnawiając tak bardzo dzisiaj niemodną, staroświecką, jak się powiada, konwencję sprawiedliwości, która losy bohaterów rozstrzyga nie według wiernej życiowej prawdy, lecz według społecznie obowiązującego poczucia kary i nagrody. A oto dlaczego:

Nie chodzi, rzecz prosta, o przeprowadzanie analogii pomiędzy twórczością Dickensa i Gojawiczyńskiej. Co innego mnie interesuje: coraz rzadszy typ uczuciowości, przejawiający się w ciepłym i życzliwym stosunku do człowieka, jego nieszczęść i cierpień, to, słowem, co się popularnie nazywa sercem i czego w naszej literaturze Prus był w swoim czasie najpiękniejszym uosobieniem. Dzisiaj bodaj Gojawiczyńska reprezentuje ten szlachetny typ uczuciowości i jej „serce“ wydaje się czasem jak gdyby podobne trochę do „serca“ Dickensa. Mniej w nim co prawda pogody, mniej uśmiechu, więcej za to goryczy i znużenia. Ale czytając cykl powieściowy o dziewczętach z Nowolipek ciągle się czuje ów nurt miłości do ludzi, głos solidarności z ich cierpieniami i upadkami. W najpiękniejszych fragmentach, opisujących młodzieńczą miłość Bronki i Ignacego, śmierć Romana i dalsze życie osamotnionej Kwiryny, czy przeżycia pięknej Amelii po otruciu starego męża, ten nurt wzruszenia, daleki od sentymentalizmu i łatwej czułostkowości, brzmi akcentami tak czystymi, jakie rzadko spotkać można we współczesnej prozie.

Pojmuję, że samym sercem nie da się ludzi wyratować z nocy. Gojawiczyńska towarzyszy wprawdzie swoim bohaterkom, lecz rozstaje się z nimi w nienajlepszej dla nich chwili. Słowa Bronki o „przymusie życia“ i o konieczności przeżycia dobrego i złego, jak pod drzewem świadomości, to wszystko bodaj, co na pożegnanie swoim dziewczętom ma autorka do powiedzenia. Państwo Micawber, Emilka i ubogi nauczyciel Mell więcej otrzymali od Dickensa. Czyżby więc w dzisiejszym świecie, broniąc najwartościowszych i ciągle jeszcze zagrożonych prawd, nie podobna było znaleźć takich racji artystycznych i takich rygorów wartościowania, które by nędzy ludzkiej, okrucieństwu i pogardzie przeciwstawić mogły sprawiedliwość moralnej oceny? Sprawa może się pozornie błaha wydawać, bo trywializując całe zagadnienie łatwo powiedzieć, że chodzi po prostu o happy-end, który czarnym charakterom przyniesie karę, ludziom dobrym nagrodę. Ale perspektywy społeczne, moralne i artystyczne tej sprawy są bardzo rozległe. To pewne, że dla tych twórców, którzy zechcą się solidaryzować z mottem zaczerpniętym z Szekspira przez Faulknera — „świat jest opowieścią idioty, pełną hałasu i wściekłości“ — pokorny Uriah Heep nie musi zakończyć zbrodniczego życia w więzieniu. Jednak Dickens miał głębokie powody, aby go tam zamknąć. I sądzę wreszcie, że pisarka o takim dla ludzi sercu, jak Gojawiczyńska, umiałaby właśnie w imię tego uczucia wziąć świat w obronę przed głosami zwiątpienia i rozpaczy, przywołując w swoich książkach te normy sprawiedliwości, które w życiu rzadko są ludziom dane.

Jerzy Andrzejewski

Karol Dickens. Dawid Copperfield. Powieść. Przekład *Karoliny Beylin.* Okładka i ilustracje *Leopolda Buczkowskiego.* (Kraków), „Książka“, 1947: t. I, str. 369 i 3nl.; t. II, str. 352 i 4 nl.; t. III, str. 347 i 5 nl. — *Pola Gojawiczyńska.* Dziewczęta z Nowolipek. Warszawa, Warszawskie Towarzystwo Wydawnicze, 1947; str. 375 i 1 nl. — *Pola Gojawiczyńska.* Rajska jabłoń. Powieść. Wydanie czwarte. (Kraków), „Czytelnik“, 1947; t. I, str. 199 i 1 nl.; t. II, str. 243 i 1 nl.

Szkoła krytyków

Źródła poezji

„Równolegle do burzliwej dyskusji o prozie współczesnej rozwija się, może nazbyt opieszale, dyskusja o liryce powojennej. Może to nawet złe określenie: dyskusja — sporadyczne wypowiedzi, w różnych odstępach czasu“ — stwierdza słusznie T. Chrzanowski w liście do redaktora „Odrodzenia“ (nr 42). Wśród tych sporadycznych wystąpień, chciałbym wskazać dwa ostatnie, które nie z przypadku chyba mówią o wspólnej sprawie i wspólnym na nią lekarstwie. Nie z przypadku, lecz z troski tych wszystkich, co sądzą uparcie — „że poezja jest jeszcze potrzebna i nie jest tylko omyłką liczebną w ogólnym planie kulturalnym i wydawniczym“.

Zacytowałem zakończenie świetnego szkicu Mieczysława Jastruna o poezji Tuwima („Przemiany Juliana Tuwima“, „Kuźnica“, nr 42). Tylko prawdziwy poeta o drugim znakomitym artyście powiedzieć może zdania równie autentyczne i definitywne jak te, co znajdujemy pod piórem Jastruna. Ponadto w wystąpieniu Jastruna, poety doświadczonego, czytamy troskę i zapowiedź podobną, jak w dezyderatach niedoświadczonego, lecz świadomego powodów swojego niedoświadczenia młodzieńca z Krakowa.

Podkreślmy wyraźnie wspólny problem tych obydwu znamiennych artykułów, ponieważ na najbliższą metę jest to na pewno podstawowy problem całej młodej poezji. Gdzie młody poeta winien dzisiaj szukać dla siebie wzorów? Zakładamy bowiem, wbrew pokutującemu nieraz przesądowi o automatycznej oryginalności, że rozwój poetycki dokonuje się od wzoru, który dla wszystkich jest konieczny, do oryginalności, jaka tylko przez niektórych bywa osiągana. Omawiając próby liryczne B. Kamieńskiego pisał o tym we wrześniowym zeszycie „Twórczości“ Stefan Lichański, a adres jego recenzji nie dotyczy jednego tylko Kamińskiego.

„Nasza młodzież literacka zaczytuje się wyłącznie tomikami poetów współczesnych i to zwracając uwagę jedynie na rozmaite smaczki, cacka, ozdóbki albo gotowe slogany ideologiczne, różnego rodzaju tzw. „złote myśli“, a nie zdając sobie zupełnie sprawy z kulturalnego i artystycznego sensu przedmiotów swojej bezkrytycznej admiracji. Rezultatem tego stanu rzeczy jest fakt, że w najmłodszej poezji polskiej mamy do czynienia z mozaiką wszystkich naszych stylów literackich od symbolizmu po czechowiczowską odmianę nadrealizmu, a nie spotykamy w niej jakichś bardziej istotnych związków z tradycją poetycką naszego renesansu, czasów stanisławowskich, romantyzmu“.

Droga zatem prowadzi od wzoru do indywidualności. Przyjąwszy takie założenie — gdzie młody poeta ma dzisiaj szukać wzorów? Jeżeli śledzić uważnie sądy literatów o dwudziestuleciu międzywojennym, dostrzec w nich łatwo niebezpieczną mistyfikację. Słuszna obawa o to, ażeby nurt rozwoju literackiego nie został przerwany, przeradza się w całkiem niesłuszne twierdzenie, że wszelka próba odejścia od dwudziestolecia stanowi groźbę kulturalną. Daremne lęki, niepotrzebne alarmy! Jak bardzo nie tylko daremne, ale w poszczególnych wypadkach szkodliwe kulturalnie, świadczy przykład najmłodszej poezji. Tej, co wiernie się trzyma maminego fartuszka, najczęściej w odświętnym stroju awangardowym, tej, co do manii i absurdu doprowadziła tezę, że tylko na linii dwudziestolecia leży dalszy rozwój.

Bo źródła poetyckie dwudziestolecia wysychają i wnet wyschną zupełnie, bo antynomia Awangardy i Skamandra jest zjawiskiem już czysto historycznym, bo wreszcie podobny proces wysychania, to normalny i nieunikniony objaw każdej nowej atmosfery literackiej. Piszę celowo — atmosfery, a nie prądu, ponieważ atmosfera postulatów, niezadowoleń i walki poprzedzać zwykła krystalizację prądu i jego pozytywnych twierdzeń. Wkraczamy dopiero w nową atmosferę, dalecy jeszcze od spełnień wyraźnych.

Rozumiem doskonale, że pisarze całą swoją karierą literacką czy przynajmniej jej młodą fazą zakorzenieni w dwudziestoleciu, nie kwapią się do tego, ażeby wyrywać swoje korzenie z tamtej gleby. Lecz młodych nie namawiajmy, by tylko tam je zapuszczali. Przede wszystkim nie namawiajmy poetów. Trudniej, diablo trudniej w trwożliwym klimacie obecnej chwili sięgać po inny wzór od tych, co leżą pod ręką, podsuwane — nieraz mimowolnie — przez pisarzy średniego i starszego pokolenia. Trudniej, aniżeli rozpoczynać naprawdę na własną rękę.

Zatem, gdzie młody poeta winien szukać wzorów? Mój okrzyk „reszty uczcie się sami“ słusznie Chrzanowski uważa za receptę niedostateczną i niepedagogiczną. Okrzyk ten mieścił jednak w intencji piszącego dwa twierdzenia i skoro nie zostały one odczytane z formuły zbyt lakonicznej, podaję niniejszym te twierdzenia wyraźnie.

Gdzie młody poeta znajdzie w polskiej tradycji poetyckiej źródło, które go zasili, gdzie je znajdzie u poetów obcych, tego jako krytyk nie wskażę nikomu — z autorem, dokładnie, ze stronicą. Byłbym różdżkarzem! Przeczuwam dobrze, gdzie, ale te nowe źródła wskażemy sobie dopiero wspólną pracą. Waszą, młodzi przyjaciele z poezji, a trochę i naszą, rzadcy przyjaciele z fachu krytycznego. I w tym to sensie, w tym jedynie, przyjaciele pierwsi, naprawdę „uczcie się sami!“

Nie znaczy to przecież, by was w tej nauce należało pozostawić osamotnionych, bez wszelkiej pomocy. Konieczne są antologie, wznowienia, nowe spojrzenia krytyczne, każdy z was powinien w przeciągu kilku lat móc ustawić na najskromniejszej półce w najskromniejszym z waszych pokoików te kilkadziesiąt tomów poezji prozy, które żywić będą jego wyobraźnię. Poeta zaś już dojrzały o wyrobionym smaku i linii ideologicznej nie mniejszą oddawam przysługę, jeżeli, oprócz własnej twórczości, ułoży np. antologię poezji polskiej, czy w formie również antologii ukaże swoje własne wzory. To wszystko prawda, oczywista prawda, ale jak ją wykonać? Od którejkolwiek strony dyskutować problemy, zdwałoby się tak autonomiczne jak problemy wyobraźni poetyckiej i jej kierunku, w ostatecznym wyniku i one ukazują oblicze praktyczne, organizacyjne, mieszczą się w planie wydawniczym, w przemyślanej akcji wznowień. Co się ponownie i uparcie stwierdza.

Gdzie wytrysną źródła, przeczuwamy. Jastrun w swoim artykule — o jej, rubryka się kończy, redaktor na więcej nie pozwala. Szkoła krytyków korzysta, bo z rygoru powstaje dramatyczny efekt przerwania myśli w jej momencie kulminacyjnym. Po tygodniowej przerwie ciąg dalszy

kjw

Notatnik muzyczny

Rocznica chopinowska, zjazd kompozytorów, upowszechnienie

98-mą rocznicę śmierci Chopina uczciła Filharmonia Warszawska w niezwykły sposób: dwóch pianistów odegrało pod dyrekcją dwóch dyrygentów dwa koncerty, f i e-moll. Pierwszy odegrał Jan Ekier pod batutą Mierzejewskiego, drugi Raoul Koczalski z Wilczakiem przy pulpicie.

Odjeżdżający od nas pojazdem czasów Chopin, pozostaje fascynującym zjawiskiem i rośnie jak wysokie góry, których z bliska nie ogarniamy wzrokiem. Dopiero w oddali dominują nad horyzontem.

Każde pokolenie odkrywa nowe wartości, stąd ciekawe zjawisko, że nikomu nie przychodzi do głowy porównywać interpretację Ekiera z Koczalskim. Ekier wydobywa piękno Chopina z samej precyzji oktaw, pasażów, rysunku, mierzonego wartością każdej nuty, równowagą ich powiązań i proporcji. Koczalski, pamiętający tradycje ucznia Chopina, Mikulego, strawił życie nad rozmyślaniem o poezji Chopina, przystosował i rozwijał swe możliwości techniczne po to, aby swobodnie wyrażać wszelkie załamania frazy, podkreślać zwolnionym oddechem modulację czy ekspresję melodyjną.

Stąd uważam za niesłuszne sądy tych, którzy by chcieli pozamieniać role: żeby Koczalski grał jak Ekier i na odwrót. Tak jak jest, jest w porządku. Cóż by to była za nuda, gdyby świat i sztuka tkwiły nieruchomo w jednych zasadach i kanonach!

Instytut Chopina uczcił tę samą rocznicę recitalem Zbigniewa Drzewieckiego. W czasie przerwy dyr. Dworakowski wręczył Instytutowi imieniem zarządu miejskiego dobrą kopię portretu Chopina przez Mordasewicza. Wśród ogólnego wzruszenia Drzewiecki odegrał w zaciemnionej do maksimum sali Instytutu olbrzymi program, złożony z samych „epickich kolubryn“, jak Polonez Fantazja, II Ballada, Fantazja, Sonata b-moll, Scherzo cis-moll i i. A potem publiczność domagała się od naszego znakomitego muzyka długiego szeregu naddatków.

Uśmiech, tragizm i wielka doskonałość Chopina błąka się ciągle wśród ruin i nowych murów warszawskich. Tu mu dobrze, jego skrzydła są zdumiewająco ogromne.

Walne zebranie Związku Kompozytorów zgromadziło upartych adeptów tej sztuki w gościnnych murach Muzeum Narodowego.

Po otwarciu zjazdu przez prezesa Perkowskiego przemówił wierny słuchacz koncertowy, minister Kultury i Sztuki Dybowski. Oba te przemówienia postawiły zjazd pod hasłem upowszechnienia kultury muzycznej. Coś się zmieniło w państwie duńskim. Czegoś od nas chcą, na coś czekają, zakreślają nam program działania. Zasumowani, okręceni płaszczami kompozytorzy przejęli się naprawdę nową swą rolą. Powstała szeroka dyskusja, jak to robić, dla kogo, od czego zacząć? Tematyka wojenna? Pieśń masowa?

Jeden z kompozytorów (każdy, kto go zna pozna!) opowiadał, jak zatrzymał porucznika, prowadzącego śpiewający coś pod melodię niemieckiego marsza oddział. Gdyby porucznik ten wiedział, z kim ma przyjemność, może by powiedział: „To napisz mi pan inną piosenkę. Bo o dziewczynie, co wołki pasała, to oni już nie chcą“.

Skarbiec pieśniarstwa polskiego? Gdzie on się podział? Na tomach Kolberga gromadzi się kurz. Czy można go restaurować?

Wszyscy czuli, że coś trzeba robić, a jednocześnie wszyscy czuli, że napisanie kilkunastu taktów, które pójdą potem w świat, na ulicę, do wojskowego oddziału czy do chóru wiejskiego, to nie taka prosta sprawa.

Tajemnica Marsylianki, piosenki ludowej, kościelnej czy świeckiej równie uparcie swych sekretów strzeże, jak tajemnica pieśni Schuberta, arii Mozarta, Bacha czy melodyjnej harmonii Debussy'ego. Dlaczego przyjęła się „Rota“? Dlaczego „Piosenka o mojej Warszawie“?

Zjazd falował, sądzę, że coś podobnego działo się z muzykami w Związku Radzieckim po obaleniu caratu, gdy poczuli, że trzeba się zabrać od początku do wszystkich.

Nie jest to takie proste, wypełnić lukę powstałą przez zanik muzyki ludowej. Jeden z najbardziej zasłużonych specjalistów muzyki chóralnej rozkrzyżował ręce: „Kiedy oni nie chcą śpiewać dobrych rzeczy, śpiewają jakieś okropne przeróbki...“ i posypał się tuzin nazwisk nikomu nieznanych autorów. Pesymizm i optymizm ścierały się. Poruszano sprawy wydawnicze, zakresy działalności poszczególnych resortów, biur i placówek.

A nad wszystkimi unosiło się, jak westchnienie, że czasy są takie, że trzeba być wszędzie, wszystkiego pilnować, wszystko robić, więc kiedy komponować? Obok problemów ideologiczno - zawodowych omawiano więc i zagadnienia konkretne, związane z bytem artysty.

Wybrano nowy zarząd (prezes Perkowski, ponadto w prezydium Bacewiczówna, Szeligowski, Mycielski i jako członkowie Zarządu: Lutosławski, Wiłkomirski, Woytowicz, Maklakiewicz i Kisielewski), uchwalono szereg wniosków, rezolucji i zaleceń, prawdziwe facta conventa dla nowego zarządu, i po dwóch dniach powrócili wszyscy do swych prac z zapasem nowych widoków, możliwości, konieczności, nadziei i obowiązków.

Podobnie było na zjeździe literatów i kompozytorów, zorganizowanym przez Ministerstwo Kultury i Sztuki z wiceministrem Kruczkowskim i dr. Lissą, wicedyrektorem departamentu muzyki. Był to pierwszy tego rodzaju kontakt literatów i muzyków, którego owocem ma być powstanie nowych pieśni, śpiewników i utworów chóralnych.

Wymiana tekstów, konkursy i wydawnictwa powstające z takich zebrań będą widomym znakiem zmian. Czy istotnie powstaną z tego rzeczy godne dawnych wzorów ludowych? Przyszłość okaże. Lecz coś nowego powstać musi. Na razie tworzy się atmosfera, jak w podgrzewanym, zamkniętym naczyniu. Zobaczymy, co się stanie, gdy wieko się uchyli.

Tymczasem na odcinku symfonicznym, koncertowym, operowym, szkolnym i wydawniczym kontynuowana musi być uporczywa, maksymalna praca, z której rzetelnego poziomu powstać może jedynie nowa muzyka, bo tworzyć „na siłę“ rzeczy miernych nie warto. W sztuce, im większa ilość, tym jakość musi być wyższa. Tego nie robi się w rok ani w dwa. Czytając sprawozdanie z działalności związku kompozytorów radzieckich byłem zdumiony, z jakim uporem konsekwencją, cierpliwością i silnym związaniem z tradycją wielkiej sztuki rosyjskiej te rzeczy tam się robi. A i tak, z pewnością, niejedna wartościowa twórczość rodzima Tadżykistanu, Kaukazu czy z pogranicza Chin ulegnie głębokim wstrząsom w zetknięciu z naszą muzyką i choćby tylko europejskim podziałem oktawy.

„Czy pamiętasz tę noc w Zakopanem?“ śpiewają dziś u nas. A no — w niedzielę odgruzowaliśmy z czeskimi muzykami Filharmonię. Wszystkiego chyba nie wywieźliśmy. Ale zawsze coś. Niechże Lutosławski i Panufnik, Romcio Palester i Antek Szałowski pokażą co potrafią! Do taczek, panowie! Po jednej ośmiotaktówce każdy, na początek. Ale — żeby mi była dobra!

Zygmunt Mycielski

ISTOTA FASZYZMU

Broszurka St. Ehrlicha *) przedstawia w formie popularnej zarówno genezę faszyzmu we Włoszech, jak też metamorfozy, jakim ten reakcyjny prąd ulegał w innych krajach europejskich. Decydujące dla rozwoju faszyzmu były warunki społeczno-ekonomiczne, powstałe w krajach środkowo-europejskich po pierwszej wojnie światowej. Zatrzymując się dłużej nad niemiecką odmianą faszyzmu analizuje autor wszystkie etapy, przez jakie przeszedł hitleryzm. A więc: zaprzęgnięcie się w rydwan wielkiego kapitału, przede wszystkim finansowego, wyzyskanie ciężkiej sytuacji, w jakiej się znalazły niemieckie masy ludowe, operowanie demagogiczną frazeologią i wreszcie stworzenie spauperyzowanemu wskutek klęski poniesionej podczas pierwszej wojny światowej drobnomieszczaństwu mirażu światowego imperium, które wzbogaci wszystkich Niemców i uczyni z nich naród panów, obsługiwanych przez inne narody.

Przedstawiwszy kilkuletnie przygotowania wojenne hitleryzmu, polegające nie tylko na powiększeniu zbrojeń i przestawieniu całej gospodarki niemieckiej na produkcję dla celów wojennych, ale również na psychicznym wychowywaniu społeczeństwa w kierunku tępienia w nim wszelkich ludzkich uczuć, autor przechodzi do opisu „nowego ładu“, który zagrażał Europie, i pokazuje, w jaki sposób Hitler potrafił materialnie zainteresować cały naród niemiecki w korzyściach wynikających z „nowego ładu“.

Omówiwszy trzecią odmianę faszyzmu w Europie, a mianowicie system sanacyjny w Polsce, autor zadaje pytanie, czy faszyzm pokonany na polu bitwy istotnie przestał być groźny dla naszej cywilizacji. Analiza położenia międzynarodowego, a przede wszystkim polityki zagranicznej Stanów Zjednoczonych, pozwala autorowi wysnuć wniosek, że tendencjom faszystowskim mogą stawić opór państwa szczerze demokratyczne oraz te grupy postępowe w łonie państw anglosaskich, które, jak grupa Wallace'a, zdają sobie sprawę z istoty i niebezpieczeństwa faszyzmu.

Drugie wydanie tej broszurki świadczy o potrzebie tego rodzaju popularnej literatury politycznej.

Mieczysław Łabędzki

*) *Stanisław Ehrlich.* Istota faszyzmu. Wydanie drugie (Warszawa), „Książka“, (1947): str. 32.

Konkurs na piosenkę żołnierską

Dom Wojska Polskiego łącznie z redakcją „Polski Zbrojnej“ rozpisał w maju br. konkurs na piosenkę żołnierską pt. „Żołnierz woła o pieśń“. Celem konkursu było dostarczenie odrodzonemu Wojsku Polskiemu odpowiednich tekstów poetyckich do nowych piosenek żołnierskich, które by zastąpiły lub uzupełniły dotkliwe luki w repertuarze piosenki żołnierskiej, nie zawsze dotąd stojącej na należytym poziomie, przede wszystkim literackim.

Konkurs trwał do dnia 15 września br. W konkursie wzięło udział 204 autorów, nadsyłając około 400 tekstów.

Jury konkursu w składzie: płk. Piotr Borowy, płk. Adam Korta, Aleksander Maliszewski, Piotr Perkowski, płk. Henryk Werner, na posiedzeniu w dniu 7 października 1947 r. stwierdziło, mimo szerokiego zainteresowania się społeczeństwa i wojska ogłoszonym konkursem, nierówny i na ogół nie spełniający oczekiwań poziom nadesłanych prac.

Biorąc pod uwagę walory literackie, muzyczne i treściwe nadesłanych tekstów jury postanowiło nie przyznawać pierwszej nagrody, natomiast powiększyć ilość nagród drugich (równorzędnych) do trzech (3) oraz trzecich (również równorzędnych) do 4.

Po dyskusji nagrody zostały przyznane następującym autorom:

Drugą nagrodę (3 równorzędne) w wysokości 20.000 zł każda: St. R. Dobrowolskiemu za tekst poetycki „Idziemy Żołnierze“, Janowi Rojewskiemu za tekst „Czekaj na Pradze“, Stanisławowi Wygodzkiemu za tekst poetycki „Pieśń zwycięstwa“.

Trzecią nagrodę (4 równorzędne) w wysokości 10.000 zł każda: T. Gaycy-Topornickiemu za tekst poetycki „Kasia“, Tadeuszowi Kubiakowi za tekst poetycki „Dziewczyno moja“, Robertowi Stillerowi za tekst „Piosenka piechura“, Zbigniewowi Stolarkowi za tekst poetycki „Białoczerwona“.

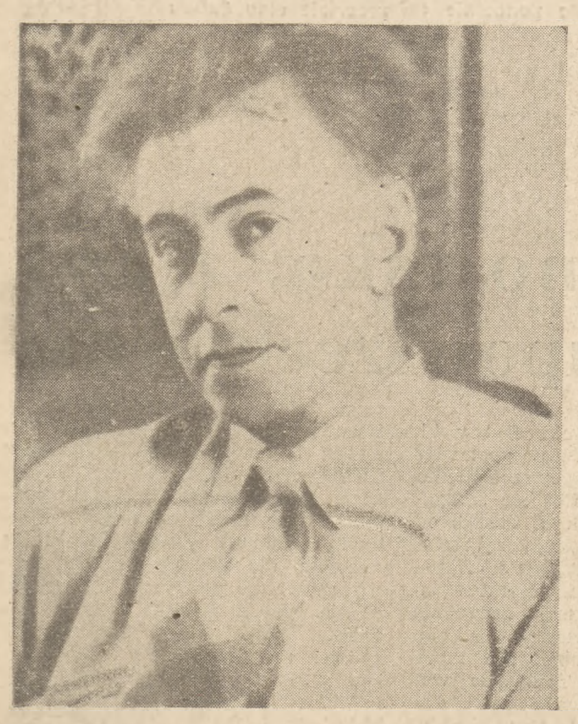
Poza tym jury konkursu mając na uwadze masowy udział żołnierzy w konkursie postanowiło wyróżnić dwa teksty napisane przez żołnierzy a mianowicie: tekst „Żołnierze spod Berlina“ kpt. Stefana Zielicza oraz tekst „Dziś wracam z Berlina“ strzelca Zenona Orłowskiego j.w. 2584.

Wyróżnionym tekstom postanowiono przyznać dodatkowe nagrody po 5.000 zł każda.

Poza tym jury konkursu postanowiło dokonać pewnej liczby zakupów wśród nadesłanych na konkurs prac.

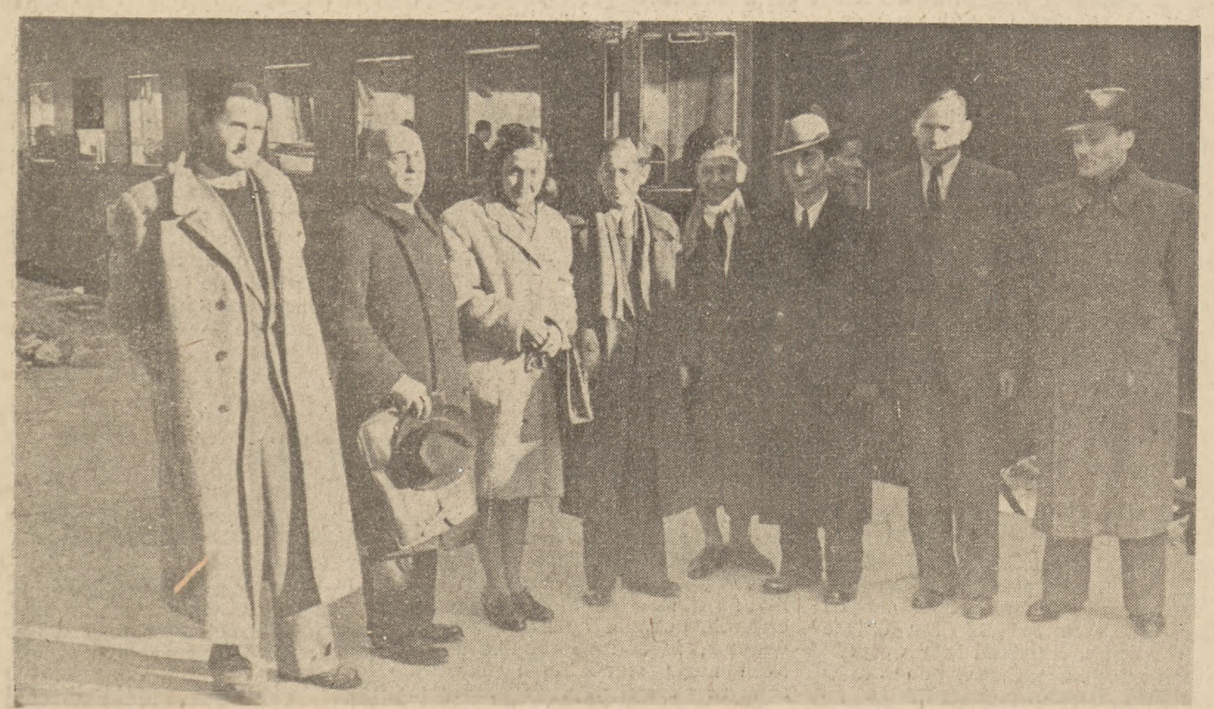
KRONIKA ILUSTROWANA

Wizyty literatów



Do Warszawy przybyła grupa pisarzy radzieckich: powieściopisarz i publicysta Ilia Erenburg (na zdjęciu po lewej), poeta ukraiński i minister Oświaty Ukraińskiej SRR Paweł Tyczyna (na zdjęciu po prawej), poeta białoruski Piotr Browka i poeta rosyjski Aleksander Twardowski

Ostatnio bawiła w Polsce wycieczka pisarzy jugosłowiańskich. Na zdjęciu od lewej: Dore Klemenczicz, Isak Samokowlija, red. Kareb, Desanka Maksimowicz, prof. Blaże Konecki i Teodorowicz



Do Jugosławii wyjechała grupa polskich pisarzy. Na zdjęciu: literaci polscy przed odjazdem (pierwszy z lewej strony Adolf Rudnicki, w środku Adam Ważyk i Tadeusz Borowski, dalej Stanisław Piętak i Józef Morton)

Laureaci konkursu muzycznego w Genewie

Jerzy Adamczewski, baryton Opery Śląskiej otrzymał drugą nagrodę

Joanna Krysińska, sopran, została nagrodzona medalem

fot. „Film Polski"
Cecylia Izygrimówna otrzymała na konkursie genewskim dyplom

Tydzień bibliograficzny

LITERATURA

Aleksander Bek. Szosa Wołokołomska. Przekład pod redakcją **Stanisława Okęckiego.** Warszawa, „Książka", 1947; str. 305 i 3 nl.

Gustaw Daniłowski. Z minionych dni. Fragmenty powieściowe. Warszawa, „Czytelnik", 1947; str. 189 i 3 nl.

Drahoslav Gawrecki. Pro tvou zemi. Cpava, Iskra — Adam Tomanek, 1947; str. 75 i 5 nl.

Jarosław Iwaszkiewicz. Nowele włoskie. Warszawa, „Wiedza", 1947; str. 234 i 2 nl.

Józef Ignacy Kraszewski. Hrabina Cosel. Powieść historyczna. Tom I i II. Wstępem i objaśnieniami opatrzył **Adam Bar.** Warszawa, „Czytelnik", 1947; tom I str. XXII i 2 nl. i 237 i 1 nl.; tom II str. 219 i 5 nl.

Wanda Melcer. 6 tygodni w ZSRR. Warszawa, „Książka", 1947; str. 167 i 5 nl.

Biblioteka Pisarzy Polskich i Obcych. 14. **Jan Andrzej Morsztyn.** Wybór poezji Opracował **Stanisław Furmanik.** Warszawa, „Książka", 1947; str. XIV i 2 nl. i 22 i 6 nl.

Janusz Meissner. Wyspa ostatniej nadziei. Warszawa, „Czytelnik", 1947; str. 140 i 4 nl.

Wacław Sieroszewski. Beniowski. Powieść. Rzym, Instytut Literacki, 1947; str. 4 nl. i VII i 1 nl. i 435 i 1 nl.

Jan Nagrabiecki. Hejnał. Lublin, Lubelskie Towarzystwo Miłośników Książki, 1947; str. 15 i 1 nl.

Michał Priszwin. Korzeń życia i inne opowiadania. Warszawa, „Czytelnik", 1947; str. 268 i 4 nl.

Stanisław Skoneczny. Wierni ziemi. Kraków, Związek Zawodowy Literatów Polskich. Oddział Wiejski. 1947; str. 78 i 2 nl.

Biblioteka „Progu". **Stanisław Ziembicki.** Powrót do miasta. Poemat o Warszawie. Warszawa, „Rodzina Polska", 1947; str. 31 i 1 nl.

Sygryda Undset. Krystyna córka Lawransa. Autoryzowany przekład **Wandy Kragen.** Wydanie nowe. Warszawa, „Książka", 1947; str. 313 i 3 nl.

Tadeusz Dołęga - Mostowicz. Kariera Nikodema Dyzmy. Katowice. „Literatura Polska", 1947; str. 338 i 2 nl.

Władysław Jan Grabski. Zrękowiny w Uppsali. Sagi o jarlu Broniszu część pierwsza. Wydanie drugie. Poznań, Wielkopolska Księgarnia Wydawnicza, 1947; str. 397 i 3 nl. i 1 knl portret autora.

Maria Jarochowska. Ludzie, którym nie stawia się pomników. Warszawa, „Książka", 1947; str. 135 i 3 nl.

S. Jeleński. Pod błękitami. Rozpowieść. Poznań, Wielkopolska Księgarnia Wydawnicza, 1947; str. 331 i 5 nl.

Bertrand de Jouvenal. Quelle Europe? Paris, Le Portulan, 1947; str. 266 i 6 nl.

André Maurois. Journal (Etats-Unis 1946). Paris, Du Bateau Jure 1946; str. 290 i 2 nl.

Biblioteka „Ogoniok". **Nikołaj Ostrowskij.** Kak zakalaś stal. Roman. Moskwa, Izdatielstwo „Prawda", 1947; str. 218 i 2 nl.

Nik Rostworowski. Wiersze. Poznań, Wielkopolska Księgarnia Wydawnicza, 1947; str. 45 i 3 nl.

Biblioteka „Ogoniok". **F. Gładkow.** Cement. Roman. Moskwa. Izdatielstwo „Prawda", 1947; str. 161 i 3 nl.

Pola Gojawiczyńska. Rajska jabłoń. Powieść. Tom pierwszy i drugi. Warszawa, „Czytelnik", 1947; tom I str. 199 i 1 nl., tom II str. 243 i 1 nl.

Jarosław Iwaszkiewicz. Czerwone tarcze. Powieść historyczna. Warszawa, „Czytelnik", 1947; str. 376 i 2 nl.

Józef Morton. Inkluzowe wiano. Warszawa, „Książka", 1946; str. 328

Adam Ważyk. Mity rodzinne. Powieść. Warszawa, „Czytelnik", 1947; str. 312 i 2 nl.

PRAWO

Grzegorz Leopold Seidler. Rozważania nad normą ustrojową. Kraków, Wydawnictwo Książnica, 1947; str. 54 i 2 nl.

Przepisy o umarżaniu utraconych dokumentów i rejestracji papierów wartościowych. Zebrał i objaśnił **Alfred Ohanowicz.** Poznań, Księgarnia Akademicka, 1947; str. 61 i 3 nl.

Biblioteka Tekstów Ustaw pod redakcją Władysława Kufla. V. Prawo rzeczowe i prawo o księgach wieczystych oraz przepisy wprowadzające prawo rzeczowe i prawo o księgach wieczystych i dekret o postępowaniu niespornym z zakresu prawa rzeczowego wraz ze skorowidzem. Poznań, Księgarnia Akademicka, 1947; str. 149 i 1 nl. — 150 zł.

NAUKI LEKARSKIE

Emil Wyrobek. Choroby weneryczne, ich skutki i znaczenie w życiu jednostki rodziny i społeczeństwa, tudzież sposoby leczenia i zapobiegania. Wydanie piąte przerobione. Kraków. Księgarnia Lingwistyczna, 1947; str. X i 187 i 1 nl.

JĘZYKOZNAWSTWO

Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Wykłady i przemówienia. 26. **Władysław Kuraszkiewicz.** Język polski w obozie koncentracyjnym. 25793 Lublin. 1947; str. 46 i 2 nl.

Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Wykłady i przemówienia 25. **Tadeusz Milewski.** Język a społeczeństwo. Lublin, 1947; str. 34 i 2 nl.

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODA 1000 ZŁ.

Zwracamy się do czytelników „Odrodzenia" z prośbą o współpracę w dziale **„Camera obscura"** Prosimy o przysyłanie dzienników, czasopism, broszur, ulotek i innych wydawnictw, z ustępami kwalifikującymi się do „Camera obscura" pod adresem. Redakcja „Odrodzenia" **Warszawa, Daszyńskiego 14**, dział „Camera obscura" Ustęp taki należy **wyraźnie oznaczyć**, najlepiej kolorowym ołówkiem **Komentarze nie są potrzebne**. Do przesyłki należy dołączyć imię, nazwisko i adres wysyłającego Redakcja nie zwraca nadesłanego materiału zastrzega sobie prawo wyzyskania go w dziale „Camera obscura" Za najlepszą rzecz danego tygodnia redakcja przeznacza **nagrodę w wysokości 1000 zł.** którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury przełożyć na następny tydzień

Nagrodę zł. 1000 otrzymała w ubiegłym tygodniu Krystyna Leszczyńska (Kraków, Pierackiego 6, II p., u p. Solaka) za wycinek z pisma „Wiciowa Wolna Gromada".

HUBERT Z CIEMNOGŁUSZY

Pismo „Wiciowa Wolna Gromada", organ ZMWRP „Wici", zamieściło w nr 20 długi, na dwie szpalty, w ramkę oprawiony, „List do redakcji", podpisany przez niejakiego Huberta z Ciemnogłuszy (czy nie z Ciemnogrodu?) — list o treści tak zdumiewającej, że...

Nie kończymy zdania, gdyż podobno proszą się słowa nieparlamentarne. Niech czytelnicy sami sobie dopowiedzą. Oto obszerne wyjątki z tego niewiarogodnego dokumentu:

Będąc od dwóch lat prezesem Kółka Łowieckiego i obserwując życie(!), chciałem dorzucić ze swojej strony kilka wyjaśnień w sprawie, poruszanej przez kol. St. Kaczora w artykule „Co daje Polsce wieś" w 38 numerze „Wici".

Przede wszystkim to najdawniejsze państwo polskie nie było wcale rolnicze, tylko łowieckie.

Są naukowe dowody na to, że łowiectwo, że myśliwstwo istniało w Polsce jeszcze kilka tysięcy lat temu, zaś nauka o państwie wywodzi, że organizacja państwowa jest właśnie wytworem ludów myśliwskich, zajmujących się łowiectwem (...)

Przyrost naturalny był olbrzymi, nie tylko z powodu tężyzny fizycznej i nieprzebranych zasobów energii, ale także dlatego, że jedna kobieta miała kilku mężów, gdyż liczbę kobiet ograniczano przez zabijanie, jako nieużytecznych w zajęciach łowieckich.

Życie nam udowadnia że organizacja państwa łowieckiego została wykoszlawiona właśnie przez prądy pastersko - rolnicze. Prądy te propagowały oderwanie się od łowiectwa i kniei, propagowały ułaskawienie niektórych zwierząt i ich hodowlę zamiast łowów, a potem starały się jeszcze rozpowszechnić grzebanie w ziemi, sypanie w nią ziarna, hodowlę roślin i zbiór plonów — w ogóle wszystko, co wynaturzało człowieka (...).

Badania naukowe wykazały, że kiedy zaczęto hodować zwierzęta, stosunki rodzinne wynaturzały się do tego stopnia, że każdy mężczyzna miał po kilka żon, które były bardzo użyteczne przy hodowli zwierząt. O przyroście naturalnym od takich małżeństw lepiej nie wspominać.

Ludność rolnicza, oderwana od myśliwstwa, coraz bardziej ulega wypaczającym wpływom agraryzacji i pasteryzacji i nie jest w stanie odrodzić cywilizacji (...).

Przecież rolnictwo samo jest wytworem niezdrowych stosunków, jakie zapanowały po ułaskawieniu pierwszych zwierząt!

Kiedyś obserwowałem właśnie rolników na weselu. W izbie było kilkanaście osób, starszych i młodzieży. Parobcy byli również. Wtem jeden z obecnych wygrywa na harmonii... oberka, a cała izba śmieje się zadowolona. Gdzież więc ten smak artystyczny rolniczych obywateli?

Niedawno odkopano na wyspie Krecie rzeźbę, przedstawiającą taniec myśliwski. Czegoś podobnego nie widziano nigdy dotąd! Krąg tańczących łowców z łukami i włóczniami w rękach wyglądał wspaniale. W całości była jakaś majestatyczność, pełno dostojeństwa. A sama rzeźba wykonana była o wiele lepiej od rzeźb z epoki rolniczej!

Dlatego odrodzenie z dzisiejszej gmatwaniny może nastąpić tylko przez Związki i Kółka Łowieckie, podstawą których będą świadomi swych zadań, samodzielni i nieosiadli łowcy i ich wspólne żony.

A więc wiciarze, porzucajcie zwyradniające rolnictwo!

Stawajcie się napowrót wolnymi łowcami!

Zakładajcie Związki i Kółka Łowieckie!

Nie mówiąc już o wyraźnym idiotyzmie tych wywodów i o społecznej ich szkodliwości, — bo to przecież jawne nawoływanie młodzieży wiejskiej do sabotażu! — zwróćmy uwagę na specyficzny zapaszek odezwy owego durnia z Ciemnogłuszy: cuchnie to z daleka hitlerowsko-pragermańską „ideologią", sławieniem barbarzyństwa „powrotu do natury" — jest pean na cześć okrucieństwa, pierwotności itp. haseł, głoszonych do niedawna przez teutońską dzicz. Spoza artykułu wyziera obmierzła morda dzikusa z wyszczerzonymi zębami, choć pan Hubert jest może różowiutkim chłoptasiem z szafirowymi ślipkami.

Dlaczego pismo drukuje te żałosne a niebezpieczne brednie? Dlaczego Urząd Kontroli Prasy nie konfiskuje podobnych wyskoków podejrzanego Huberta z Ciemnogłuszy? „Wiciowa Wolna Gromada" ma na samym froncie motto: „Trzeba z żywymi naprzód iść!" Dokąd? Na rzeź zwierząt, na „ograniczanie liczby kobiet", na ucieczkę młodzieży wiejskiej z pola... Jeżeli „W.W.G." nie ma dziś w Polsce nic innego do roboty, tylko propagowanie powrotu do obyczajów pierwotnych — to wolna droga: do boru, do puszczy, do matecznika. Tam sobie możecie wyć do woli. Ale nie na łamach młodzieżowego pisma.

FABRYKA LUDZI

„Trybuna Robotnicza" (nr 285) w artykule o elektrowni w Janowie:

Obecnie elektrownia posiada: 12 kotłów, 4 turbogeneratory o łącznej mocy 42.9 MW, stację turbokompresorową, składającą się z trzech jednostek, które w ciągu godziny dają kopalni „Wieczorek" 80 tysięcy m sześcien. powietrza, 190 dzielnych robotników oraz dobre kierownictwo.

Kotły, turbogeneratory, turbokompresory, motory, maszyny — i jakże stosunkowo nikły rezultat, jeżeli chodzi o wyprodukowanie ludzi (wprawdzie od razu dorosłych): 190 robotników i paru kierowników. Czy ten stary sposób, przez samą naturę dany człowiekowi, nie jest lepszy, nie mówiąc już o innych jego zaletach?

W związku z powyższym — inny cud. „Odrodzenie (nr 42) donosi w artykule „W poszukiwaniu dziesięciu sprawiedliwych", że książki łużyckie wychodziły

Nakładem Macicy Serbskiej.

Co się dzieje, przyjaciele? Ludzi fabrykują w turbogeneratorach, a książki wydaje — — —

Cała nadzieja, że chodzi o „Serbską Matice" (odpowiednik „Macierzy Polskiej".

UNIWERSALNY GENIUSZ

Ogłoszenie w „Kurierze Wielkopolskim" (nr 227):

Maturalne kursy dla eksternów i komplety angielskiego, francuskiego, rosyjskiego. Wymowa spikierów. Lekcje prowadzi polonista-lingwista, muzyk-belcantista z rodowitą Angielką, Francuzką, Rosjanką jako z lekcyjnymi interlokutorkami. Wyniki zdumiewające: uczeń włada danym językiem po 6 m. Michał Archanioł Ligenza-Niewiarowski maestro włoskiego bel canta, tenor o skali mezzosopranu (bas: g — wiolin: e , f ; 11 lat, 3.000 lekcyj, wciąż 2 razy dziennie) absolwent 2 seminariów: naucz. i duch., Nowogródek, Wilno, Pińsk, absolwent filozofii ścisłej Uniwer. Stef. Bator. Wilno, magister polonistyki U.P. i doktorant przy katedrze lit. pol.

Mamy nadzieję, że w powyższym ogłoszeniu Michała Archanioła oraz Leonarda da Vinci Ligenzy-Niewiarowskiego „po 6 m" ma zaznaczyć: po sześciu minutach.

TAJEMNICZE SŁOWO

W „Ziemi Pomorskiej" (nr 265) czytamy:

Śledzie w paperusie! Właściciel księgarni „Książka dla Śląska" we Wrocławiu zauważył u swego klienta jakiś papier w którym owinięte były śledzie. Okazało się, że papier ten jest peperusem o muzealnej wartości, pochodzący prawdopodobnie z VIII wieku przed Chrystusem. Niebawem zostanie przeprowadzona szczegółowa ekspertyza z udziałem specyalistów. Znaleziony okaz stanowi zaledwie małą część całego zbioru, który prawdopodobnie znajduje się dotychczas w ręku osób prywatnych. Czynione są kroki, celem zabezpieczenia całości paperusu.

Ani paperus, ani peperus, ani pepeerus, nawet nie papieros. Po prostu: popyrus czyli pygarus, zwany czsami papyrusem.

Redaktor: KAROL KURYLUK. Adres redakcji: Warszawa. Daszyńskiego 14 tel. 86693 — Redaktor przyjmuje od g. 13 do 14 — Adres administracji: Warszawa. Daszyńskiego 16 pokój nr 23 tel 85 794 Konto w PKO nr 14739
Drukarnia Nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5 Prenumerata miesięczna 80 zł. kwartalna 240 zł B-38992 Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik"