

23. I 55

KRYSTYNA BERWIŃSKA

# Kaukaskie Kredowe K

**I**leż radości, ileż wzruszeń może dać prawdziwy teatr!

Na „Kaukaskim Kredowym Kole” ludzie płaczą i śmieją się. Cel Brechta zostaje osiągnięty: ludowy moralitet, wywołuje w widzach proste, gwałtowne uczucia: współczucie, miłość, gniew, pogardę, nienawiść... Widz solidaryzuje się wyraźnie z tymi, którzy mają swoje ludzkie racje i odwraca się od tych, którzy są ludzkości pozbawieni. Nie ma dwuznaczników, psychologizycznych zawilóści, wszystko jest jasne, pozornie uproszczone — właśnie jak w moralitecie czy ludowej baśni. Wszystko służy wywołaniu w widzu dobrych uczuć, takiemu ugruntowaniu ich, aby się stały bronią w walce jaką toczy świat postępu. Oto wspaniały, wielki cel teatru. Ale ten cel tylko dlatego jest wielki, że skład zasad moralnych teatru Brechta wcale nie przypomina moralności ze szkolnych czytanek. Przy całej prostocie i szorstkości jest to moralność trudna, złożona, rewolucyjna. Gdy widz jest już poruszony emocjonalnie, Brecht zmusza go do myślenia, każe mu samodzielnie szukać prawdy. To nie kaprys artysty, to głęboka intelektualna celowość każe mu odwrócić sytuację ze starej chińskiej legendy o kredowym kole (tam przynajmniej prawo do dziecka rodzonyj matce, decyduje natura, głos krwi, racja biologiczna, tu całym sercem jesteśmy z Gruszą, matką przybraną, która, z narażeniem życia ocaliła i wychowała dziecko — decyduje racja humanistyczna). To odwrócenie naturalnej sytuacji pozwala Brechtowi jak w kalejdoskopie ukazać wiele postaw moralnych wobec tego niecodziennego zjawiska. Nie darmo także Azdak, sędzia „prawie że” sprawiedliwy, zanadto lubi wino, baby i nie gardzi łapówkami.

Powojenna prapremiera Brechta na naszych scenach to wydarzenie teatralne dużej miary. Przyjemnie, że można tego sukcesu pogratulować kierownictwu teatru im. Słowackiego, które dostało ostatnio cegieł za zbyt „szary” repertuar. „Fantazy”, „Kaukaskie Kredowe Koło”, w najbliższych planach „Kordian”, „Peer Gynt” — obok współczesnej sztuki polskiej i angielskiej, to repertuar bardzo interesujący.

Można mieć nadzieję, że wprowadzenie Brechta na nasze sceny ożywi zagadnienia inscenizacji i przede wszystkim stanie się bodźcem dla naszej rodzimej dramaturgii karmionej dotychczas do znużenia pseudorealizmem pseudokrytycznym. Brecht jest dramaturgiem, który świadomie odżegnuje się od sztuki mieszczańskiej i nawiązuje do tradycji teatru ludowego, jarmarczniczego, spektaklowego. Nawiązuje w sposób swoisty,

przy pomocy ostrej malarskiej charakteryzacji.

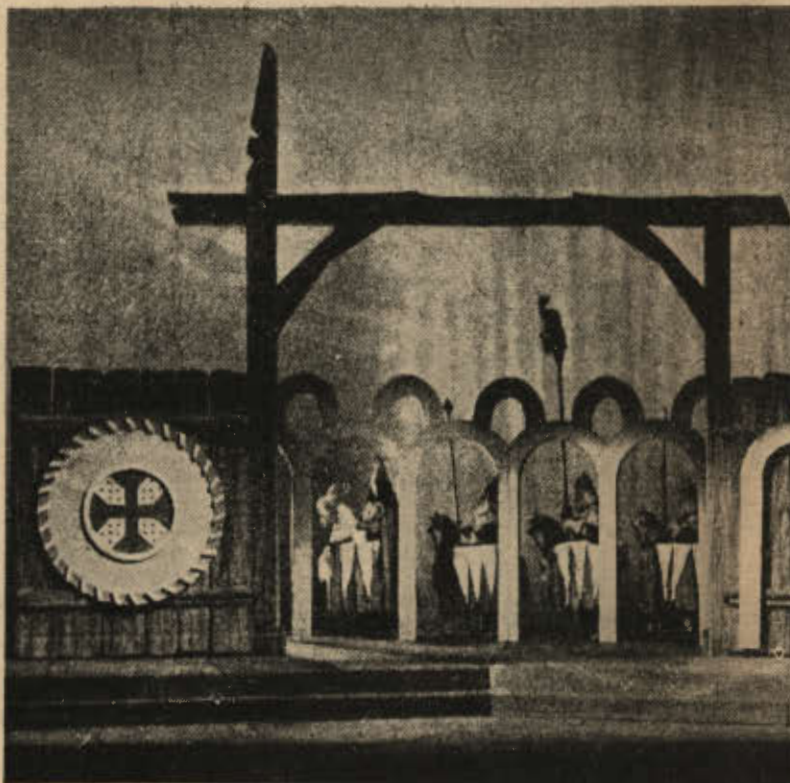
Odrzucając tak bardzo z dramaturgią Brechta związaną obrótkę, Babel utrudniła sobie wprowadzenie przez konieczność wprowadzenia i wyprowadzenia aktorów każdej sceny, podczas gdy obrótkę daje możliwość pokazania sytuacji i przerywania jej w każdym momencie; reżyseria nie osiągnęła też takiej dynamiki licznych wędrowek i marszów (ulubiony motyw Brechta), jaką można osiągnąć na obrótkę, ale za to zyskała jednolitość terenu akcji i znakomitą ramę kompozycyjną jaką dały rozwarłe wrota. Niektóre sceny nabrały w tej ramie pięknych walorów malarskich i ogromnej siły wyrazu. Przy tej bardzo ludowej fakturze utworu wyeliminowanie obrótki, maszyny z jej skrzypiącym mechanizmem, wydaje się bardzo szczęśliwe.

Reżyseria ostro przeciwstawia lud i wyzyskiwaczy przez odmienną charakteryzację, kostium, gest. W komponowaniu kostiumów pozwolił sobie Stopka na ogromną swobodę. Czy upoważnia do tego także nie-

stać własną, ciekawą indywidualnością aktorską. Stworzył postać szczystą, barwną, pełnokrwistą, prawdziwie ludową. Pod łachmanami ulicznego wagabundy bije ludzkie serce. Pod rozkładanym łbem kłębią się śmiałe myśli. W scenie gdy ma umierać, zachowuje się jak prawdziwy bohater; pluje w twarz swoim prześladowcom: „jak się macie psie syny?” — mówi ocierając krew — „a jak tam wasz psi światek? Cuchnie co? A macie już nowe buty do lizania? Zagryzacie się znowu na śmierć?”

Wystarczy spojrzeć na zdjęcie Buscha w tej roli, na jego sokratesowski łysy łeb i chytre oczy błyskające w zmiętej, brzydkiej twarzy, aby się domyślić, że i ta rola ujęta była inaczej w spektaklu berlińskim.

Busch w spektaklu berlińskim gra nie tylko Azdaka, gra także Pieśniarza. Pieśniarz jest i narratorem i komentatorem, głosem autora i głosem we-



Dekoracja Stopki do sztuki Brechta

określoność historyczna akcji utworu? Stopka stworzył fantazję kostiumową z orientalnych elementów, przy czym elementy narodowe gruzińskie odgrywają w tej fantazji niewielką rolę.

wnętrznym postaci, rola trudna i złożona, wymagająca pięknych warunków głosowych, o ogromnej skali i umiejętności modulacji. Rola wymagająca wielkiej muzykalności nie tylko w opowiadaniu frazy, ale także umiejętności grafienia we właściwy ton, nastrój sceny do której nawiązuje. Rola wymagająca

sobie tylko właściwą, nie chodzi o to aby naśladować jego osiągnięcia. Warto natomiast naśladować jego poszukiwania własnej formy w oparciu o tradycje teatru ludowego i narodowego, choćby dlatego, że zdaje się już nie ulegać wątpliwości, że realizm krytyczny nie zrodzi automatycznie realizmu socjalistycznego, jeśli tym terminem określimy sztukę, która ma wyrażać prawdę o człowieku, prawdę naszych czasów — z myślą o lepszym jutrze ludzkości.

Wspaniałą cechą teatru Brechta jest to, że idea — prosta i czytelna nawet dla najmniej wyrobionego widza — wyraża się w formach teatralnych niezbliznie artystycznych. Ze jest to teatr, który używa całego bogactwa środków sztuki teatralnej, aby tę ideę uplastycznić, ubarwić, uczynić atrakcyjną, porównując dla widza. W tym teatrze wszystko służy idei: poetycki tekst Brechta w ustach aktorów, wymowa obrazu (człowiek, dekoracja, rekwizyt, światło), wreszcie — muzyka.

Z prawdziwą satysfakcją można stwierdzić, że przedstawienie krakowskie jest bardzo „brechtowskie” a jednocześnie jest w nim coś specyficznie naszego, polskiego, i że różni się bardzo od berlińskiego. Ten koloryt lokalny daje nie tylko takie np. użycie wręcz krakowskiego elementu folkloru jak lajkoniki (pancerni na koniach), co dało uroczy efekt, ale sprawy głębsze: ujęcie ról Gruszy i Azdaka, wreszcie różnice samych środków inscenizacji. Inszenizację berlińską charakteryzuje między innymi: użycie obrotówki; zmiennych malowanych ekranów zaznaczających miejsce akcji i kurtynki na drucie; wprowadzenie masek dla postaci wyzyskiwaczy; potraktowanie całego widowiska jako przedstawienia amatorskiego, które jeden kołchoz dla drugiego odgrywa.

Krakowska inscenizacja poszła inną drogą. Na horyzoncie widzimy ogromne wrota jakiejś góralskiej szopy o ramie z grubych bierwion. Ku proscenium opadają dwa czy trzy stopnie. Na takim tle rozgrywa się prolog. Gdy Pieśniarz rozpoczyna swoją opowieść, siada na proscenium z lewej pod kolorową, wschodnią lampą (podobnie i w Berlinie) a dwu z towarzyszących mu śpiewaków otwiera wrota szopy, tworzącej teraz aż do końca akcji tryptyk, w którym wymienia się tylko tło (np. arkady pałacu, góry, roślinność nad rzeczką) oraz przystawki na ścianach bocznych (np. drzewo, ganek, fragment wnętrza chaty etc.). Gdy akcja się kończy, korowód taneczny z proscenium przechodzi w głąb, śpiewacy wolno zamykają wrota szopy, a na scenie zostaje sam Pieśniarz i mówi ostatnie słowa do widzów.

Brecht za pomocą maski deformuje twarze przedstawicieli świata feudalnego; Babel i Stopka robią to

Przekład: Wł. Lewik, muzyka: Paul Dessau.

Inszenizacja: Irena Babel i Andrzej Stopka — reżyseria Irena Babel.

Scenografia: Andrzej Stopka. Dramaturgia (?): Zbigniew Krawczukowski,

niewielką rolę. Berlińska Grusza w wykonaniu Angeliki Hurwicz, niezapomnianej niemieckiej Kattrin z „Mütter Courage” — to duża, silna, ciepła dziewczyna, w której nagle obudzony instynkt macierzyński przerasta jej ludzką świadomość, której miłość do Simona jest bezradna, ponura.

Grusza Anny Lutosławskiej to wspaniała dziewczyna, kručze stworzenie, które znajduje ogromną siłę wewnętrzną, siłę moralną, pozwalającą jej udźwignąć ciężar decyzji ratowania dziecka, ciężar dziecka na wątłych plecach, przewyższyć strach śmierci na chybiliwej kładce nad przepaścią, ciężar bytowania w nieogrodzonej chaocie brata, ciężar kpszmarnego małżeństwa z konającym, ciężar wyrzeczenia się szczęścia miłości do Simona. Jej miłość do Simona jest mimo tragicznych powikłań niemal dziecinna, pełna świeżości i uroku, Lutosławska wydobyla ogromne ludzkie piękno z roli Gruszy. Dużym osiągnięciem młodej aktorki jest umiejętność pokazania rozwoju postaci: z każdą sceną widzimy Gruszę dojrzalszą, głębszą, piękniejszą, odważniejszą. Takie ujęcie roli dobrze służy głównej idei sztuki: nie ma chyba widza na sali, któryby nie był całkowicie po jej stronie. Lutosławska ma ogromnie dużo wyrazu, umiejętność skupionego, pełnego życia na scenie. Piękne są sceny które rozgrywa mimicznie a te opowieści Pieśniarza; niezbyt pomniane przejścia od lęku i rozpacz do triumfującej radości w scenę po przejściu kładki nad przepaścią, gdy śpiewa piosenkę triumfu. Iż jest w tej scenie wspaniałego optymizmu! Oto widzimy, że zwykłemu człowiekowi. W śnie gdy Azdak przyznaje jej dziecko, początkowo nieruchomieje ze zdumienia, jest zaskoczona aż do ogłupienia, potem chwytą dziecko w ramiona. Wszystko co mówi później jest jeszcze jakby w pół śnie; a kiedy wreszcie woła: „No, chodź Miszeńka, zatańczy my!” — tyle jest w niej bezgranicznego szczęścia, triumfu, miłości do dziecka, do Simona, do świata, do słowa że wywołują na widowni ży, najpiękniejsze trzy radości.

Sędzia Azdak to postać frapująca. Jest w niej falstaffowski humor, i szelmstwo ulicznika, i zdrowy rozsądek człowieka z ludu, i czynizm kogoś kto tyle widział, że się już niczemu nie dziwi, i szorstka dobroć, i bezczelność granicząca z odwagą, i wspaniała inteligencja, i wiele innych cech, czasem sprzecznych, ale właśnie tworzących to niepowtarzalne zjawisko zwane: Azdak, sędzia ludzi prostych; Lobuz wspaniały, ogromnie sympatyczny, pijak, babiarz, łapownik, ale zawsze stojący po stronie skrzywdzonych i poniżonych. Taki właśnie jest Azdak Henryka Bąka. Bąk przyjął wszystkie inspiracje Brechta, niczego w Azdaku nie wybielił, ale nasycił tę po-

do której nawiązuje. Rola wymagająca warunków zewnętrznych ludowego barda, natchnionego poety — improwizora, jakiegoś Dżambula Gruzji. Marian Stojkowski został niewłaściwie obsadzony w tej roli i nie można mieć pretensji, że mimo wstoczonej, rzetelnej pracy i gorącego stosunku do roli, nie pokazał nam Pieśniarza, ale poprawnego recytatora.

Nie można sobie wyobrazić brechtowskiego „Kaukaskiego Kredowego Kola” — bez muzyki. Wiemy, że Brecht wiele lat nie wystawiał tej sztuki właśnie dlatego, że nie miał do niej muzyki. Muzyka Dessaua zrosła się organicznie z dramatem Brechta. Prosta i porównująca w piosenkach, nagle trudna, atonalna w pieśniach muzykantów, ciekawie zinstrumentowana, z niepokojącymi akcentami perkusji — nie ilustruje, lecz działa emocjonalnie.

Muzyka Dessaua z pewną konieczną adaptacją instrumentalną została dobrze nagrana. Jako novum w naszym teatralnym życiu warto zanotować fakt, że po raz pierwszy odważono się wprowadzić muzykę mechaniczną, która akompaniuje nie tylko recytacjom aktora, ale także śpiewom i tańcom. Eksperyment się udał.

Jeszcze jednym walorem widowiska jest przekład Włodzimierza Lewika, który znakomicie oddaje szorstkość oryginału. Surowy, wyprany z „poetyckości” i sentymentalizmu, osiada w niektórych scenach walory prawdziwej poezji. Odważny, nie lękający się brutalizmów tam gdzie charakteryzują one człowieka, indywidualizuje język poszczególnych postaci i, co najważniejsze, doskonale brzmi po polsku.

O czym warto podyskutować z reżyserem widowiska, Ireną Babel? A więc — prolog. Prolog w zamierzeniu Brechta ma się stać pomostem między dawnymi a nowymi laty. Między rzeczywistością jakiejś nieokreślonej historycznie, feudalnobajecznej Gruzji a Gruzją współczesną, Gruzją socjalistycznych kołchozów. Prolog mówi, że stara mądrość brzmi: „wszystko co tylko jest na tej ziemi, winno należeć do ludzi mających serca po temu”. Historia Gruszy wyraża tę prawdę w sposób ogromnie przekonujący. Grusza naraża swoje życie, swoje szczęście osobiste żeby ratować obce dziecko, ponosi ogromne ofiary, aby je utrzymać przy życiu i wychować. Nasze poczucie moralne bez wahania przyznaje jej prawo do tego dziecka; nie uznajemy prawa matki rodzonej, bo ta — ratując własne życie — o dziecku zapomniała i zaczęła go szukać wtedy dopiero, gdy bez niego nie mogła objąć majątków po zamordowanym mężu.

Prawda, której chce nas nauczyć Brecht, staje się nam bliska, żywa, przydatna w naszym współczesnym kształtowaniu świata. Natomiast nie bardzo daje się zastosować do konfliktu samego prologu. Sytuacja wygląda tak: Po wojnie wracają do rodzinnych stron dwa ewakuowane gruzińskie kołchozy. Powstaje między jest blade, nie bardzo wiadomo o co

HOWARD FAST

oło

## Trzeci list literacki z Nowego Jorku

nimi spór o pewną dolinę. Kolchoz „Galińsk“ ma wspaniałe plany nawodnienia i założenia sadów, które bez spornej doliny nie opłacają się. Kolchoz imienia Róży Luksemburg (do którego dolina należała przed wojną) broni się argumentem przywiązania do ziemi rodzinnej. Ustępuje przekonany, że większy pożytek przyniesie krajowi nawodnienie doliny niż zachowanie jej jako pastwiska. A więc nie tylko serce decyduje, bo serce jest na pewno także po stronie dawnych mieszkańców doliny — ale użyteczność społeczna.

Obawiam się, że po wysłuchaniu Pieśniarza kolchoz im. Róży Luksemburg nie utwierdził by się w swojej decyzji, przeciwnie, narzucająca się analogia między tym kolchozem a złą gubernatorową przejęłaby ich słusznym oburzeniem. Także dramatycznie prolog pozostawia wiele do życzenia. Konflikt zarysowany

**T**reścią tego mego trzeciego listu literackiego miała być analiza ostatnich utworów Faulknera i Steinbecka oraz charakterystycznego szacunku jakim obydwa — zupełnie tak samo jak Hemingway — cieszą się w naszych kołach literackich. Chciałbym jednak tę analizę odłożyć na później, gdyż dwa ważne wydarzenia w życiu literackim Ameryki składają mnie do kontynuowania moich wywodów na temat sytuacji ogólnej.

Wymienione przeze mnie zdarzenia dotyczą dodatków literackich dwóch wysoko cenionych czasopism, „The Times“ w Anglii i „The Nation“ w Ameryce. Londyński „Times“ ogłosił cały magazyn poświęcony wyłącznie amerykańskiej literaturze oraz „jej sile i niezależności“ (cytuję wedle „Timesa“). „The Nation“, jedyne odpowiedzialne czasopismo liberalne jakie jeszcze w Stanach Zjednoczonych istnieje, przyniosło jesienią, jak co roku, szereg wydań i książkowych i przedstawiło swoim czytelnikom młodego krytyka Johna W. Aldricha, który na tym polu cieszy się pewną sławą i którego nie należy utożsamiać z pisarzem australijskim o podobnie brzmiącym nazwisku.

Obie te publikacje są oczywiście bardzo od siebie odległe nie tylko geograficznie lecz również pod względem koncepcji politycznej. „The Times“ — to czasopismo konserwatywne i bardzo dalekie od „widowni“. „The Nation“ jest zdecydowanie liberalne i bardzo bliskie „widowni“. Mimo to można stwierdzić charakterystyczne zbliżenie obu tych czasopism jeżeli chodzi o zagadnienia literackie. Oba wymijają gorliwie prawdę, że główną chorobą, na którą cierpi literatura amerykańska, tak samo jak wiele innych dziedzin amerykańskiego życia, jest tyrania. Oba czasopisma powołują się na to, co uprzejmie nazywają „niezwykłym okresem pojednania“ panującego w Ameryce, ale w żadnym wypadku nie mają ochoty piętnować właśnie tego faktu jako specyficznego zła literatury amerykańskiej.

Studuję sumiennie nieskończoną na pozór ilość stron publikacji „Timesa“ i podczas gdy tuziny nazwisk amerykańskich autorów tańczą przed moimi oczyma — na-

Willing Ham, John Horne Burs, Irwin Shaw, Alfred Hayes, Gore Vidal, Chandler Brossard i inni. Nie uważa wprawdzie, że chodzi tu o autorów wybitnych, ale widzi w nich młodych pisarzy, którzy piszą mocno i dobrze i nie powinni być ignorowani.

Nie mogę się z nim zgodzić, ponieważ w moich oczach grupa ta, do której należy kilku odszczepieńców komunistycznych, czotowy podżegacz przeciw „czerwonym“ oraz notoryczny rzecznik brutalności w literaturze, grupa do której nie należy ani jeden realista w jakimkolwiek znaczeniu tego słowa, jest jak najbardziej odległa od prawdy o dzisiejszej Ameryce. Rzecz w tym że tak samo jak „Nowy Krytycy“ wyrzucają za burtę tych, których tak podziwia mr. Aldrich, mr. Aldrich i „The Nation“ wykluczają zdecydowanie każdego lewicowego i postępowego pisarza. Jeżeli to stwierdzam, nie jest to skarga rozczarowanego, zgorzkniałego pisarza lewicowego — chcę tylko pokazać gdzie leżą przyczyny zła w naszej literaturze.

U źródła tego wszystkiego leży strach, który tłumaczy również postawę krytyka Mr. Aldricha. Tu, na odcinku literatury, dochodzi jeszcze dalszy moment: Mr. Aldrich nie tylko boi się terroru „komunistycznego“, lecz jest również ofiarą ruchu antyrealistycznego, który w ostatnich dziesięciu latach zdobył dominujące stanowisko w literaturze amerykańskiej. W obecnej chwili można by nazwać mr. Aldricha najliberalniejszym krytykiem w Ameryce. Jest młody, rozsądny, cechuje go pewna doza skupienia — a mimo to każda jego krytyka świadczy o zamęcie. I tak np. w tym samym artykule, o którym mówiłem przed chwilą, wskazuje on na „tendencję szkoły proletariackiej do powtarzania się w nieskończoność w powieściach zajmujących się od dawna przestarzałą ekonomią Marksa i Engelsa“.

No cóż, gdyby ekonomia Marksa i Engelsa miała być naprawdę przestarzała, byłoby bardzo trudno znaleźć wytłumaczenie dla tego co się dziś dzieje w Ameryce, dla olbrzymiej tragedii rosnącego bezrobocia, dla czającego się kryzysu, który wskrzesił widmo potwornej wojny i popycha świat w otchłań nowej katastrofy wojennej. Tragiczna niewiedza Mr. Aldricha nie ogranicza



chodzi. Reżyserka usiłowała podeprzeć słaby prolog mocną obsadą aktorską, ale niepotrzebnie i nadaremnie próbowała nadrobić brak we-

...nie próbowałam nadrobić braku wewnętrznej dynamiki zewnętrznej dynamiką „działań fizycznych“. Nic nie pomogło. Co zrobić z prologiem — jest zagadnieniem bardzo dyskusyjnym.

**Zagadnienie czasu.** Brecht, „z epicką swobodą doprowadziwszy wątek Gruszy do kulminacji: wraca Simon i pancerni zabierają Miszę na sąd, cofa się o dwa lata wstecz, aby nam pokazać dzieje sędziego, który będzie rozstrzygał sprawę dziecka. Wracamy do owej wielkanocnej niedzieli rewolucji pałacowej, kiedy gubernator dał głowę. Widzimy jak wielki książę ucieka i kryje się u Azdaka i śledzimy dalsze losy Azdaka, aż do sądu nad sprawą dziecka, kiedy to dwa główne wątki dramatu: Gruszy i Azdaka, spotykają się. Niestety to zaiklanie czasowe nie zostało teatralnie wyjaśnione. Sam tekst Pleśniarza nie wystarcza, fakt cofnięcia akcji czasu nie dochodzi do świadomości widza, i przez to ucieczka księcia i intronizacja Azdaka na sędziego wydaje się wydarzeniem znacznie późniejszym niż ścięcie gubernatora — ginie ścisły związek między tymi faktami i przez to polityczna intryga sztuki traci na jasności. Należałoby jakimś wyrazistym obrazem powiedzieć widzowi, że cofamy się do wielkanocnej niedzieli, na przykład powtórzyć przemarsz pancernych z głową gubernatora na kopie. Zupełnym już nieporozumieniem jest wprowadzenie tych samych pancernych przy intronizacji Azdaka i w pogoni za Gruszą. Przecież to się dzieje dokładnie w tym samym czasie!

Inna wątpliwość. W czasie zamieszek w wielkanocną niedzielę żona Gubernatora zajęta sukniami ociąga się z ucieczką. Nagle widok pożaru czy krwawych rozruchów przeraża ją, gubernatorowa mdleje i zostaje wyniesiona przez Adjułanta. To błąd. Nawet najlepsza matka musiałaby zgubić dziecko, gdyby zemdląca i została siłą uprowadzona. Żona Gubernatora powinna w panice, ale nie tracąc przytomności, uciec i poronnie zapomnieć o dziecku. Zemdlecie usprawiedliwia ją częściowo, a właśnie nic nie powinno jej w oczach widza usprawiedliwiać. Tego chciał właśnie autor.

Szkoda mi też tekstu Azdaka, który nazywa staruszkę oskarżoną o kradzież — matką Gruszą. Ze to zwykła oszustka? Ze skąd nagle ten honor, by ją uczynić symbolem odczynu? — Ten wzgląd nie trafia do przekonania.

Oto skreślony tekst Azdaka:

„Chciałbym do ciebie, matulu, mówić —  
o matko Gruzjol  
Bolesna, obrabowana. Twój synowie  
na wojnie.  
Obljana pięściami, a jednak pełna nadziei.  
Która się lzami zalewasz, gdy  
podarować ci krowę,  
a jesteś bardzo zdziwiona, że nikt  
cię za to nie bije.  
O, zechciej nas, potępionych,  
łaskawie sądzić, mateczko“.

Staruszka jest w oczach bogaczy oszustką, to prawda, ale jest z ich winy nędzarką umęczoną przez życie, matką synów, którzy poszli na wojnę. Azdak zobaczył w niej nagle uosobioną nędzę ludu i — mimo tej nędzy, mimo upodlenia, mimo wad — ogromną siłę życia, która musi wreszcie zwyciężyć. Oto jeszcze jeden moral wyniesiony z teatru Brechta.

Krystyna Berwińska

...nie słyszałem — nie znajduję wzmianki o jednym choćby pisarzu postępowym czy lewicowym. Musielibyśmy więc mieć do czynienia albo z niewiarygodną nieznanością przeszło setki utalentowanych i odważnych pisarzy dzisiejszej Ameryki, albo z równie niewiarygodną instrukcją naszego Departamentu Stanu. Jeżeli się nie mylę, brak nawet takich nazwisk, jak Dorothy Parker, Lillian Hellmann i Dashiell Hammett, nazwisk poważnych, które kiedyś cieszyły się nawet rozgłosem światowym.

Natomiast w liberalnej „The Nation“ John Aldrich kontynuuje ową kampanię, którą rozpoczął przed kilku laty Robert Hillier, wymierzoną przeciw tak zwanej „Nowej Szkole“ pisarzy i krytyków Ideologiczne początki „Nowej Szkoły“, która grupowała się swego czasu dookoła trockistowskiego pisma „The Partisan Review“, sięgają lat około piętnastu wstecz. Z biegiem czasu udają się reprezentantom „Nowej Szkoły“ uzyskać kontrolę nad licznymi wybitnymi kwartalnikami wydawanymi przez wyższe uczelnie oraz nad dodatkami literackimi niektórych wpływowych gazet gospodarczych. Propagowali oni Kafkę i Ezerę Pound, robili z neurozy siłę poruszającą cały świat, ze słów fetysze i zdobywali w literaturze amerykańskiej coraz większe wpływy. Zwolennicy tego ruchu pracują w licznych wydawnictwach i bibliotekach, wydają literaturę na wielu uniwersytetach. Poprzez literaturę, która weszła na drogę poniżenia i bestialstwa, sterują ku batalistycznym, mistycznym, freudowskim i zdecydowanie bezmyślnym celom.

Równie mądry jak gwałtowny atak Johna Aldricha skierowany jest przeciw temu ruchowi, który zdobył sobie przodujące miejsce w duchowym upadku kultury amerykańskiej. Aldrich piętnuje ucieczkę tego ruchu od życia, jego snobizm, jego zajmowanie się tylko sobą, jego pasywną zależność od Joyce'a i Prousta, bierze mu bardzo za złe, że zdobył sobie w świecie literackim tak mocną pozycję. Wlicza najwybitniejszych pisarzy i wymienia przy tym nazwiska, których zapewne nigdy nie słyszeliście: Randall Jarrel, Mary Mc Carthy, Walter van Tilberg, Clark, Eudora Welty, Saul Bellow, Elizabeth Hardwick. Trzeba jeszcze dodać, że nazwiska te są nieznanne nie tylko wam, ale chyba nikomu niemal z Amerykanów, chodzi bowiem o ludzi, których wpływ ogarnia niemal wyłącznie koła literackie i nie dociera do mas.

Z kolei Mr. Aldrich dochodzi do sedna sprawy. Alarmuje, że w licznych wydawnictwach kontrolowanych przez „Nowych Krytyków“ umieszczono na czarnej liście takich pisarzy jak Norman Mailer, Calder

...się tylko do ekonomii, lecz rozciąga się na całe życie amerykańskie, co oczywiście ma głęboki wpływ na jego rozumienie zjawisk literackich. Skarży się na brud, kiczowatość, brutalność i pornografię, która jako skutek prowadzi tanich książek po 25 centów, będących do nabycia w każdej drogerii i w każdym sklepie z papierem, załata całą Amerykę. Ale protestuje tylko przeciw upadkowi kryteriów literackich i w związku z tym ma odwagę przetrzącać winę za ten stan rzeczy na szerokie koła czytelników, którym rzekomo brakuje rozsądku. Tymczasem wina nie leży po stronie mas, lecz po stronie polityki zagranicznej i wewnętrznej, która im zarówno te książki jak i innego rodzaju pokarm ideologiczny narzuca.

Więcej część tej winy musimy niewątpliwie przypisać sobie samym, lewicowcom. Wprawdzie izolacja nasza została nam narzucona, ale przyjęliśmy ją niemal bez walki. Na nieszczęście w walce naszej z realizmem staliśmy sami i nie potrafiliśmy zdobyć wystarczającej ilości sprzymierzeńców. Wielcy realisci demokratyczni pierwszego połowy naszego stulecia, Dreiser i Sinclair Lewis, niestety nie żyją, a nie byliśmy zdolni dać młodemu pisarzom i krytykom tyle zrozumienia wiary i siły, by mogli popychać naprzód sprawę realizmu i chcieli płacić za to popychanie odpowiedzialną cenę.

Mówiłem o londyńskim „Times“ i o jego dodatku poświęconym literaturze amerykańskiej. No cóż, jeżeli nawet amerykańska „Saturday Review of Literature“ wskazała, że liczne artykuły tego angielskiego dodatku pisane były przez Amerykanów — możemy być pewni, że byli oni mili Departamentowi Stanu. Ale nie tłumaczy to, dlaczego zupełnie pominięto autorów postępowych. Fakt ten nie może być również wytłumaczony tym, że ramie American Information Service sięga bardzo daleko.

Jesteśmy świadkami nowego, niezwykle interesującego zjawiska: w kraju, którego ideologia narodowa oparta jest na opozycji wobec socjalizmu, sztuka nie może się rozwijać. Nie odnosi się to tylko do teraźniejszości. Poprzednia generacja mogła się przekonać, że naród, który się oddał w ręce faszyzmu, nie potrafi produkować dzieł sztuki.

W przeszłości istniała na lewicy tendencja do upraszczania problemów pisarskich, dziś kiedy coraz bardziej wciągani jesteśmy w gwałtowny, niezwykle skomplikowany proces przemiany wartości rozgrywający się na całym świecie, trzeba stwierdzić, że problemów tych nie można upraszczać. Są bardzo głębokie i nawet zwykłe sprawozdania literackie musi je uwzględnić i starać się w jakiś sposób wytłumaczyć.

Howard Fast  
przełożył Jacek Frühling