



NOWA KULTURA

TYGODNIK ZWIĄZKU LITERATÓW POLSKICH

Cena 1.20 zł — 8 stron

Warszawa, 24 października 1954 r.

Nr 43 (229) Rok V

Z DZIENNIKA PODRÓŻY PO NRD

Klucz do Europy

Stoimy — Adolf Sowiński, współtowarzysz podróży po Republice Niemieckiej i ja — przed katedrą w Magdeburgu. Osmalone przez wieki i przez wojnę to potężne zbiorowisko kamieni, niby góra skalista przeniesiona z łańcucha szczytów i postawiona wśród niskich domów, najpierw odpycha swoją obcością. Z naszymi katedrami, kościołami średniowiecznymi łączymy się tylko najbardziej osobistych wspomnień, tyle razy w ciągu swego życia obiegałem je współczującymi oczami, że kamienie ich mają dla mnie wbrew swej naturze wiele ciepła, związały się bowiem w taki czy inny sposób z moim własnym życiem. Żyją i mówią. Tu jednak ten potężny tum jest dla mnie chłodny i obcy. Muszę się z nim oswoić powoli, obchodzić go z różnych stron, by go jakoś pomieścić w mojej wrażliwości i wyobraźni. Trzeba oddalić się od tej symfonii kamieni, aby się do niej zbliżyć, aby ją usłyszeć. Oto rozwija już przede mną skamieniały rytm swych ostrołuków, zakosów, przyczółów. Każdy szczegół podporządkowany jest tu całości, współgra z nią, pełni swoją rolę niby w doskonałym organizmie. Słyszę tę wystrzeloną w niebo górę głazów niby muzykę przełożoną na język kamieni. Nie podobna znaleźć jakiegos zbliżającego do przedmiotu porównania, chyba to jedno: Beethoven skamieniały.

Wiem, że katedrę tę kształtowały wieki, od trzynastego stulecia po szesnaste, wiem, że historycy uważają ją za wyraz sprzecznych tendencji w architekturze niemieckiej. Nie to jest jednak dla mnie ważne; zdumiewa mnie wola, zbiorowego, w ciągu wieków działającego architekta, który tę masę kamieni zgrał ze sobą, tak, jakby słyszał głosy poszczególnych głazów, szedł za nimi i stworzył całość, która oddycha surową harmonią. Interesuje mnie dlaczego te kamienie żyją, gdy większość dokonanych architektonicznych w naszych lałach jest przykryta dla oka, nie ma logiki przestrzennej, nie oddycha, nie żyje. A przecież z architekturą dzieje się to samo co z jakimikolwiek innym dziełem sztuki. Między nią a poezją, malarstwem i muzyką pokrewieństwo jest bliższe niż się potocznie sądzi. Logika dzieła sztuki — harmonia, choćby przez najdłuższe dysonanse uzyskana, jest nie do osiągnięcia bez wielkiego zamysłu twórczego, bez całkowitego zaangażowania się twórcy. Kiedy patrzymy na wybitne dzieła ubiegłych wieków, nie możemy wprost zrozumieć, dlaczego architekt współczesny nie wyciąga z nich wniosków, lecz malując na przykład Renesans przypiełnia w innych proporcjach i w innych kondygnacjach kolumny i rozety do nowoczesnego w zamiarze budynku mieszkalnego. I to nazywa się architekturą narodową!

Stojąc tu przed olbrzymim złochem, ocalonym z zalewu wieków, niby wielka morena po potopie, myślę o związku między poezją a budową, myślę, że mam przed sobą zastępy w kamieniu poematu, bynajmniej nie zimny, nie bezosobisty, ale grający uczuciem budowniczego. Pamiętam, jak w młodości, w tej porze życia tak niepowściągliwej, marzyłem o wierszach, które wzruszałyby nie słowami, nazywającymi uczucie, ale samą budową, aby uczucie w nich było ukryte w głębi, we wnętrzu jarząc się, by tylko dawało znać o sobie poprzez kształt. Była w tym zapewne wstydlwość uczucia, niechęć do krzykliwego liryzmu, w okresie, gdy wielką popularnością ten typ poezji cieszył się u nas. Miałem w pamięci znowu przypominane słowa Rilkego, o którym trudno nie myśleć na tle gotyckiej, niemieckiej katedry:

O, stane przekleństwo poetów,
Którzy się skarżą, gdy mówić powinni,
Co osiadają zawsze swe uczucie,
Miał je oblekać w kształt: co wciągnąć
nie mając
Ze jest ich rzeczą i ich powinnością
Smutek swój, radość swoją — w poemacie
Opłakać albo sławić, tak jak chorzy
Gadają pełnym bóles językiem.
Aby opisać wszystko, co ich boli,
Zamiast się twardo w same słowa
zmieniać,
Tak jakoś katedry budowniczy
Namiętnie zmienia w obojętność glazu.

Ogromne wymagania stawiały sobie i innym poetom ten wielki samotnik. Dziś poeci zapominają zbyt często o tym, że nie wystarczy wypowiedzieć coś, że trzeba to w sposób jedyny i niepowtarzalny wyrazić, że poezji można się uczyć od życia i od mistrzów, pod jednym warunkiem: gdy się ma w sobie dość siły, by życiu i mistrzom sprostać; inaczej, poeta postępuje jak ów architekt, który obejrzawszy kolumny renesansowe przyklepia je bez żadnego sensu do współczesnej, u-

Mieczysław Jastrun Droga do Weimaru

żytkowej budowl. Lecz aby wnieść jakąkolwiek budowlę czy to z cegieł, czy z dźwięków, czy ze słów, trzeba wprawdzie zacząć od fundamentów, nie od wierzchołka. W tym sensie zestawiając słowo z budowlą pouczał Norwid w „Rzeczy o wolności słowa”.

Jak przeto czynił owy budowniczy katedry, że nie pierwej wiązuje na poddaszu Ni obleka ich blachy tarczą, lecz odwrotnie Działal, w głębię się mając z taczakami samotnie, I aby wzniosłe słał, grzeble pierwej w ziemi...

Te myśli przebiegają mi przez głowę, oczywiście nie tak uporządkowane, prawie nieuchwytnie, że nie mógłbym się podzielić nimi z moim towarzyszem podróży, ale gdy patrzę na jego twarz, wyraźnie przejętą widokiem kamiennej góry, wiem, że myśli w tej chwili podobnie, tylko na pewno bardziej uczucie. On, który mógłby wytrząsnąć z rękawa mnóstwo wiadomości na temat gotyki niemieckiej i tej Magdeburgskiej katedry. Jest ona w odbudowie, wnetrze jej zostało spuszczone pożarem, ale kamienny szkielet średniowiecznego dzwiotworu ocalał.

Nasze lekkie i szybkie auta wjeżdżają prawie niepostrzeżenie w góry Harzu. Jest piękna pogoda wrześniowa; łagodne, późne już słońce oświeca wzgórza lesiste i doliny. Nie ma tu zbyt gwałtownych przejść, ani kontrastów. Zauważył to już Heine w swojej „Harzreise”. Przyjeżdżam od Gór Świętokrzyskich — Sowiński porównuje oczywiście zboczy Harceńskie do swoich rodzinnych. Mnie znowu przypominają Podhale. Im dłużej się żyje — tym bardziej uderzają we wszystkich podobieństwa. Miejsca sławne z wielkich dzieł poezji, z bliska ujrane nie różnią się właściwie niczym od pierwszego lepszego ojczyzno krajobrazu. Tak właśnie spacerowałem po wzgórzach Brocken, znanych z „Fausta”, z których jedno nazywa się ołtarzem widzym, a drugie amboną diabła. Zamiast wizji Nocy Czarownic widzieliśmy tu ślady po bunkrach, wykopanych w czasie wojny. Tylko przez moment leżąc twarzą ku słońcu na trawie, bujnie rozplenionej na tej diabelskiej górze, ujrzałem leżące na mniotłach pewne znajome mi osoby, które w ostatnich latach dokuczyły mi swoim mentorstwem i wściekstwem. Jeśli kiedyś napiszę nowego, współczesnego „Fausta”, umieszczę je na mniotłach, oczywiście na tle krajobrazu tatrzańkiego. Wielką rozkosz sprawiła mi ta myśl o władzy, jaką ma poeta. Cudownie powiedział to Heine, o którym myślę tu często:

Beleidge lebend'ge Dichter nicht.
Sie haben Flammen und Waffen.
Die Furchbarer sind als Jovis Blitz,
Der ja den Poet erschaffen.

Z szacunku dla tej strofy poezji stawiam ją nie przetłumaczoną.

W Rosstrappe nad Thale, w obszernym, miłym pensjonacie zamie-

szkaliśmy, a raczej zatrzymaliśmy się na dwie doby zaledwie. Jaka szkoda! Pogody są tak piękne, powietrze tak lekkie i wonne od sosen, świerków i jodeł, że żał miśleć o koniecznym wyjeździe. Znużony ciasnotą mieszkania warszawskiego, tutaj nareszcie mogę cieszyć się dużą przestrzenią mieszkalną. Kiedy nocą wychodzę na balkon, czy raczej ganek drewniany, mam nad sobą wspaniałe, wysłnione niebo gwiaździste. Gwiazdy, jak wszędzie w górach, wydają się tu większe i jaśniejsze. Dawno już takiego nieba nie widziałem, bo nie miałem czasu w nie patrzeć. Uczę się więc na nowo gramatyki nieba gwiaździstego i rad jestem z tych lekcji.

W dzień niewiele jestem w domu, ale przez tę małą przerwę w rozjazdach po okolicy mogę cieszyć się łagodnymi wyniosłościami Harzu i sąsiadem-kasztanem, który zagląda do mojego okna, ofiarowując mi owoc kolczasty. Całe pęki i grona tych kolczastych jak jeze owoców zwisają, tworząc niby dzwonnice jesieni, niby fantastyczne zwierzkrozwę. I jedno i drugie porównanie da się zastosować, zależy tylko jak spojrzeć. Patrząc na te piękne drzewa można uwierzyć w różne legendy, związane z powstaniem Rosstrappe. Owa granitowa część Harzu, w której niektórzy chcą zobaczyć odciski podkowy konia-olbrzyma, miała powstać — tak pouczają legenda — czy raczej wyskoczyć z ziemi pod uderzeniem jego kopyt. Opowiada nam o tym uprzejma gospodyni pensjonatu. Wspomina życzliwie jakiegoś Polaka, którego gościła w latach pierwszej wojny światowej. Zresztą wszyscy tu witają przyjaźnie „polnische Delegation”...

Ale pora już jechać, żegnać się z ludźmi dopiero co poznany, opuszczać kąt, ledwo zagrzany. Jedziemy dwoma autami, każdemu z nas towarzyszy tak zwana Betreuerin, opiekunka, której zadaniem jest opiekowanie się nami w czasie podróży, zamawianie hoteli, załatwianie rachunków. Spełniają tę rolę w sposób godny najwyższej pochwały.

Kiedy zjeżdżamy w dół ku Thale, mijamy pędzącą pod górę karetę, dyliżans w stylu tych, które jeździły w czasach Goethego i Heinego. Rozlega się trąbka pocztowa.

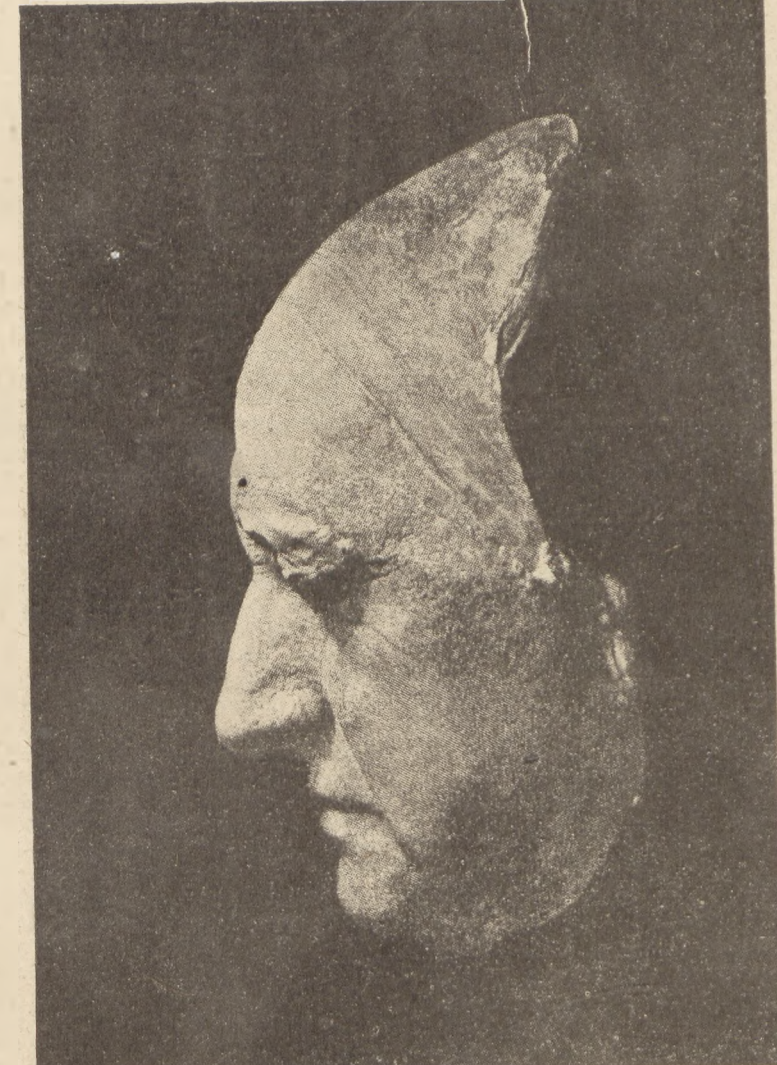
2.IX.

I znowu przypomniał się Heine w pięknym miasteczku Ilsenburg. Ale na próżno zaprasza nas księżniczka Ilse, mieszkająca w Ilsenstein do swego zamku.

Jestem księżniczką Ilza,
W Ilsenstein moje mieszkanie,
Przyjdź do mojego zamku,
Będziesz szczęśliwy, kochanie.

Chcę zwiłzyć twoje skronie
Fala przeżycia i chłoda,
Zapomnij o swoich cierpieniach,
Ty smutny, chory przechodniul

Nie z romantycznego nastroju. Sowiński biega po sklepach szukając pantofli domowych, których nie mógł dostać w Berlinie. Towarzy-



Maska pośmiertna Goethego

sze mu i przy sposobności kupuję sobie piękne skarpetki, nareszcie na miarę mojej małej stopy.

Zwiedzana poprzedniego dnia Wittenberga nie zrobiła na mnie spodziewanego wrażenia. Może dlatego, że nie wolno za wiele na raz zwiedzać. Wrażliwość ludzka jest ograniczona, tępieje szybko, zmęczenie bierze górę nad ciekawością i cięń swój wnosi w najśrodkowejsze krajobrazy i między najpiękniejsze budowle. Ani drzwi kościoła, do których przybił Luter swoje tezy (teraz w tym samym miejscu w metalu odlane), ani kościół w którym kazał z ambony, ani obraz Cranacha starszego, mimo że piękny, w rysunku przypominający nieomal obrazy Picassa, z dziecięcej wrażliwości poczęte... Może to nie tylko zmęczenie, ale i brak dość zdecydowanego stosunku do zabytków cudzej, obcej historii. Kamienie zawsze są martwe, to tylko my ogrzewamy je naszym oddechem, zabarwiamy naszym uczuciem. W domu-muzeum Lutra jest maska pośmiertna wielkiego reformatora żywa i czuła, bardziej wymowna niż wszystkie jego portrety na płótnie, w kamieniu i w metalu. Ręce jego obok maski, pełne dramatycznego wyrazu, jak ręce na obrazach Matejki. Znużyłem się jednak patrząc na te pieczołowicie przechowywane relikwie, na rzekomo z tamtych lat pochodzące sprzęty w pracowni Lutra. Niemcy są realistami, nieco naiwnymi, także w tym sensie, że jeśli brak im autentycznych przedmiotów z minionego czasu, wstawiają bez większych skrupułów, nawet z niejakią wiarą w to, co czynią, falsyfikaty. Sądzę, że nawet one są bardziej wymowne od beksztalnych wyobrażeń.

Nie mam w sobie nic z fetysyzmu w stosunku do pamiątek, nie lubię muzeów, wychodzę z nich zawsze spragniony w dwójnasób światła, przestrzeni wolnej, żywych ludzi. Dlatego może bardziej od tych szacownych szczątków interesowali mnie dwaj nasi przewodnicy, przydani nam przez uprzejmą „bürgermeisterin”, która w czasie naszej wizyty w starym ratuszu podarowała nam album Cranacha z uroczystą dedykacją i słowami przyjaźni dla narodu polskiego. Jeden z tych przewodników — to uczony profesor, drugi — pisarz, były więzień hitlerowskich obozów koncentracyjnych, autor nie wydanej jeszcze powieści o Lutrze i jego czasach. Są nie tylko nad wyraz uprzejmi, ale i serdecznie gorliwi w pokazywaniu nam wszystkich pamiątek ojczyzno miasta, które kochają.

W jakiejś chwili profesor (którego nie podejrzywałem o miłość do poezji) zaczyna mi cytować strofy z Hölderlina i werset z „Elegii Dui-nezyjskiej” Rilkego. Doprowadza do pamięci ciąg dalszy jakiegoś frag-

mentu. Profesor wydaje się być bardzo wzruszony. Niemcy nie tylko kochają swoich wielkich poetów, ale także znają ich. U nas — łatwiej o miłość, niż o znajomość.

3.IX.

W ciągu tej podróży upaja mnie ruch i ciągła zmiana krajobrazu. Lepsze to od czuigodnych zabytków. Auto, przydzielone mi, doskonałej marki, pięknego kształtu, pędzi lekko po świetnych szosach i autostradach. Kiedy leci się z szybkością stu i więcej kilometrów na godzinę, jest coś porwującego w takim pędzie. Pęd Farysa to igraszka przy takim pozeraniu, przestrzeżeniu. Mówię w czasie tej upajającej jazdy o moim miłym pocie przestrzeni — Julianie Przybosi. Jakby się czuł dobrze wśród tych ustawicznie rozwijających się jak ze szpulki widnokręgow. Moja gonitwa z czasem przeniesiona na kategorię przestrzeżenia daje mi w tej chwili poczucie radosnej wolności, uwalnia mnie od wam rd wspomnień i myśli o przyszłości.

Ta ciągła zmiana miejsca zwalnia mnie również od pisania. To może jest najradośniejsze. Ludzie postronni myślą, że akt pisania jest czynnością dającą wielkie zadowolenie pisarzowi. Nie wiedzą, że to meka. Tyle już o tym mówiono, ale dopiero suma wielu wypowiedzi daje niejaki zblizenie do prawdy. Thomas Mann mówi, bodaj w „Tristanie” że pisarzem jest ten, któremu trudne przychodzi pisanie. Tej „trudności” nie należy pojmować jedynie w pierwszym znaczeniu, potęcie to jest rozległe i złożone. Jest tu i przymus wewnętrzny wypowiedzenia się i chęć oddziaływania na rzeczywistość i przeciwdziałanie się jej ciążeniu, i zarazem opór przeciw temu przymusowi. Szczęśliwi są pisarze, zadowoleni ze swojej pracy i pewni swojej nieomyślności. Tak przynajmniej mogą wnosić z rozmów z niektórymi moimi kolegami, wobec których czuję głęboką pokorę, gdyż nie należę do tych szczęśliwych. Swoją drogą taka nadmier-na pewność siebie, wyrażająca się w ciągłym mówieniu o swoich utworach, sprzyja zanikowi krytycyzmu w stosunku do własnej pracy. Pisarz musi mieć niespokojne sumienie. I właśnie stąd ciągnie męka. Ale coś mnie to wszystko teraz obchodzi wśród natłoku wrażeń, w odczuwaniu od szafotu, nakrytego szkłem i nazywanego biurkiem, od mojej ciasnej pracowni warszawskiej.

Na próżno bronię się przed muzeami. Nie ma rady, w Quedlinburgu trzeba zwiedzić dom Klopstocka. Nie miałem nigdy nabożeństwa do tego poety, toteż szybkimi krokami

(Dokoniczenie na str. 3)



Rysunek Goethego do „Fausta”

Lesław Bartelski

D r o g a d o W e i m a r u

(Dokończenie ze str. 1)

(ku grozie mojego przyjaciela) przechodzę przez małe, białe izdebki. Ze ścian patrz na mnie portrety i widoki osiemnastowiecznego Quedlinburga, w którym autor „Messiady” spędził młodość. Owszem, te wiersze pasują do czystych, malowanych domków miasta. Mam osobisty żal do Klopstocka, że niezgrabnie w nowożytnych językach brzmiały strofę alcejską narzucał pocie, którego kochałem w młodości: Hölderlinowi. Ta miara antyczna bardzo zaszkodziła czytelności wierszy Hölderlina. Przekonałem się o tym, tłumacząc niedługo jego „Chirona”. Na już za późno, nie przekonam się do Klopstocka. Z radością wychodzę z domu poety na piękne powietrze, między domki jak z bajki o Jasie i Małgosi. Czekać tylko a z tego okienka, ocienionego dzikim winem wychyli się Małgosia, chusteczką skinię, zaśmieje się... Ale trzeba słuchać życzliwych cicerone’ów którzy prowadzą nas na zamek i do tunu romańskiego. Zamek pamięta jeszcze Nibelungów, w późniejszych czasach rządzonej przez przebiegłe księżnie góruje nad miastem i okolicą. W oknach jego przesuwały się, gdy niecierpliwie przechodzą przez jego sale i komnaty, widoki o wiele piękniejsze od tych sztukowanych w ciągu lat kamiennych wnętrz, tak już oswojonych przez wycieczkowiczów, że wydaje się jakby duch tamtych czasów nie pozostawił tu nic po sobie.

Za to romański kościół niby wykuty w skale, tum o zdumiewającej harmonii nie jest do opisania. Ta skala, która oparła się wiekom różni się od zwykłych skał Harzu tym, że uformowała ją ludzkie uczucie. Wydaje się jakby w ten kamień zaklęte zostało pełne znaków zapłania milczenie.

Miejscem najczęściej w tych stronach odwiedzanym są jaskinie w Blankenburgu. Taka przedpotopowa jaskinia, do której wchodzi węzeł nadmierną powagą odznaczający się wycieczkowicze, oświetlona elektrycznością, opisywana monotonnym głosem przewodnika lub przewodniczki jak wam się podoba? Zelektryfikowana i ponumerowana pierwotność jaskiniowa jak wam się podoba? Sądząc po uroczystych wyrazach twarzy zwiedzających podoba się bardzo. Dotykam śliskich, świeżących głazów, patrzę na głębokie, wieczne stawy ujęte w ogładzone i ucywilizowane brzegi — i nagle wzrok mój pada niby na małą dolinę Jozefata, na pole kości zwierzęcych. Zagnane niegdyś przez fale jednego z potopów, zginęły tu niedziedziwie i inne dzikie zwierzęta pozostawiając na świadectwo swego pobytu w jaskini kości, mocniejsze od śmierci. Kości te są równo, systematycznie ułożone. Nagle przeraża mnie myśl, że systematyczność taka może być użyta do różnych celów.

4.IX.

Ilmenau. Dom, w którym mieszkał Goethe na górze nad Ilmenau. Małenki domek z drzewa na szczycie tej góry, na Gickelhahn. Tu ołowkiem na ścianie drewnianej obok okna wykreślił wiersz: „Über allen Gipfeln ist Ruh“... Wierszyk ten składający się z kilkunastu słów wywołał całą literaturę komentatorską. Nie ma w nim nic prócz ciszy wiośnowej i westchnienia. Stąd wzniosek dla poetów liucyjnych jasnyny.

W odległości pięciu kilometrów od Weimaru leży Buchenwald. Piaszczysto-leśny, nierówny teren porastają wysokie żółte dziewanny. Kwitną beztroško wśród gruzów zombardowanych pomieszczeń SS. Widok stąd rozciąga się na wzgórzia łagodne i lasy pełne uroku. Jest piękny, pogodny dzień wrześniowy. Stoimy obok wielkiego kwietnika. Ten kołem zatoczony klomb mieni się różnobarwnymi kwiatami. Nie są to kwiaty zwyczajne. Tablica pamiątkowa wyjaśnia nam, że tu leżą zamordowani w obozie Polacy. Cicho jest dzisiaj, pogodnie i parkowo na całej tej przestrzeni, która

była miejscem kaźni tysięcy, tysięcy ludzi różnych narodowości. Napis: „Für jeden das seine”, o ileż straszliwszy niż na bramie piekielnej, przez którą przeszedł Dante, albowiem napis piekielny jasno i wyraźnie mówił o tym, że tam trzeba pożegnać się z nadzieją, a ten dwuznaczny ukrywa w sobie cały nikczemny cynizm i wyrafinowanie zbrodni XX wieku. Obóz koncentracyjny jest dalszym ciągiem wszelkiego rodzaju miejsc i sposobów katologii w wiekach ubiegłych, ale zarówno masowość jak szczególnie wyrafinowanie w zadawaniu cierpienia czyni z niego instytucję no-

preparowania trupów. Niech oddadzą to, co w nich jest zwierzęcego, niech oddadzą skórę na rękawiczki, tłuszcza na mydło, niech piękne, miękkie włosy kobiece nie pójdą na marne!

Mówi o tym wszystkim strażnik tych miejsc żaloby, były długoletni więzień Buchenwaldu, człowiek o wyschniętej twarzy i płonących oczach. Mówi w sposób głęboko wzruszający. Nie oszczędza swojego narodu, mówi o winie wszystkich, którzy nie przeciwstawili się zbrodni. On, więzień obozów hitlerowskich, ma prawo tak mówić. Nie ma wśród zwiedzających to strasliwie

poprzez Buchenwald. Okrutny mit starożytny zabarwił mi się nowymi znaczeniami. Orestes ścigany przez furie, Ifigenia, — ujrzałem ich nagle na żalobnej scenie Buchenwaldu.

Bogowie nie mszczą się za zbrodnie ojców Na synach...

Goethe zmienił sens greckiego mitu, ukazał wyjście z zakłętego koła zbrodni:

Każdy, szlachetny albo pody, bierz Nagrodę swoją za czyn żył lub dożył.

Już po raz drugi odpierdam dom Goethego na Frauenplan i Gartenhaus. Byłem tu po raz pierwszy, przed czterema laty. Za każdym razem, gdy wchodzę w pokój ludzi dawno zmarłych, doznaję szczególnego, trudnego do opisanie uczucia. Jakże mi przyjać ten absurd przestrzeni, z której wyparował czas, z nią jedynie związany? Jest coś przeciwnego naturze ludzkiej w tej próbie przeciwstawienia się znikomości wszystkiego na ziemi, w tym zuchwałym i żalosnym zarazem targnięciu się na dziedzinę śmierci i zapomnienia.

Jeszcze raz przechodzę przez amfiladę pokoiów, których kolory tworzą tęczę. Niebieski, w którym stały poeta przyjmował gości, pamięta wizytę Mickiewicza. Odlewy antycznych rzeźb, które zbierał pracowicie, świadczy jak bardzo ten poeta łgał także w codziennym życiu do świata klasycznego. Jest w tym pewien rys hedonizmu estetycznego. „Elegie Rzymskie” i „Fausta część II” nie są wolne od tego nadmiernej zakochania w antyku. Lecz ten ulubieniec bogów wychodził zawsze zwycięzca.

Ach, odezwijcie się glazy, przemówcie wysokie pałace! Ulic niech zabrzmi mi głos! Niech geniusz życia da znaki

Z każdej próby wychodził zwycięzca, gdyż umiał panować nad sobą. „Nie to czyni nas wolnymi — mówi — że nie chcemy uznać nic ponad nami, lecz przeciwnie, to, iż szanujemy coś, co jest ponad nami”.

W tym domu jest niewielka, skromna izba, w której pisał „Fausta”. „Spójrz Pan — mówił do Eckermanna — na ten pokój i przyglej alchier, w którym przez otwarte drzwi widać moje łóżko, obie izby są nieduże, a nadto zacienione jeszcze przez różne sprzęty, książki, rekwizyty dzieł sztuki, ale wystarczają mi, całą zimę spędziłem w nich, nie przestępując progu innych pokoiów. Na cóż tedy był mi potrzebny obszerny mój dom i na cóż zdala mi się wolność przechodzenia z jednego pokoju do drugiego, jeśli nie miałem zamiaru z nich korzystać”.

EGON NAGANOWSKI

Z Wartburga — widok rozległy

nia nauki idealistycznej, może było na sali zbyt mało wybitnych badaczy-markistów, dosyć, że całość wydała mi się raczej świetnie podana i uzupełniona rekapitulacją różnych dzieł ongiś czytanych, dzieł w których — „Fausta” jawił się jako kanonizowany Olimpizyk. Ujęcie to było niby Bóg Ojczy w ponadczasowej i niemal ponadludzkiej przestrzeni. Ale zastrzeżenia te były w tym wypadku mniej istotne. Nie ulega bowiem wątpliwości, że zjazd miał tak duże znaczenie. Już przez sam fakt, że się odbył, że zebrał tylu naukowców i miłośników Goethego z całego kraju, którzy zgodnie i zwiolcowo klaszali, gdy tylko padły słowa „jedność”, „jedność niemieckiej kultury” itp. Nawet zachodnia „Frankfurter Allgemeine Zeitung” podniosła gożeniej w swoim sprawozdaniu ten moment jako szczególnie znamienity i przyznała, że spotkanie weimarskie oznaczało istotny krok naprzód na drodze do kulturalnego zjednoczenia Niemiec.

Goście zza łaby w ogóle zobaczyli w Weimarze niejedno, co musiało ich zastanawiać. Wiem na przykład, że wielu z nich bardzo mile zioziwił widoczny na każdym kroku pletzizm, z jakim plegnuluje się w NRD dziedzićwo w kulturze, dba o zabytki, popularizuje sztukę i naukę. Skoro dla niektórych zachodnio-niemieckich uczestników nawet proste przejście się po weimarskiej ulicy, schludnej i ładnej, ze sklepami normalnie zaopatrzonych w towary, z restauracjami i cduzym wyborze traw i napoi było dosć cieżną rewelacją, to nie ma pojęcia — powiedział o mnie stary Studentrat Balser z Heidelbergu — jakie fantastyczne plotki, jakie niesłychane historie na temat stonkowie i warunków życia w NRD wypisuje z wielkimi wyjątkami, zachodnia prasa. Już dawno chciałem tu przyjechać i zobaczyć się, lecz odkał straciłem wiarę w amerykańsko-bolską politykę i zacząłem występować za jednością i pokojem, nie mogłem ani rusz otrzymać zezwolenia. Mimo że w NRD wypisuje, że nie będę komunistą, a tylko z przerażeniem i odrazą patrzę na hitlerowców i militarystów, hasających znów beczelnie i bezkarnie po nieszczęnej Republice Związkowej”.

Na zakończenie zjazdu odbyło się w weimarskim „Nationaltheater” przedstawienie „Tannhäusera”. Podczas wielkiej przerwy wyszedłem na papierosa do palarni, gdzie jeden z moich berlińskich znajomych przedstawił mi pana, do sympatycznemu starszemu panu, B. i prof. Erich Trunz z Münster, który przygotowuje nowe zachodnio-niemieckie wydanie dzieł Goethego. I coż się okazało! Wydanie to, bardzo pięknie pomyślane, będzie miało najwyżej 5000 egz. nakładu, bo szkoda o tym marzyć, żeby się więcej rozszło. Gdy w związku z tym opowiadałem o naszych planach wydawniczych dołączających Goethego, o tegorocznym czterotomowym wyborze, o czternastotomowej edycji, nad którą się już pracuje, gdy wspominałem, że ostatnie polskie publikacje „Fausta”, „Cierpienia młodego Wertera” i „Lisa Przechryty” zostały szybko rozkupione przez nakładzie po 10.000 egz. — profesor otworzył szeroko oczy. Po prostu nie

Ludzie, którzy bywali w tych kolumnatach, albo ci, którzy pozostawali z nim w jakichś stosunkach, przeniesli się już dawno na ściany muzeum. Patrzą z tych ścian portrety rodziny, przyjaciół, kochanek, gości zagranicznych (wśród nich portret Mickiewicza, narysowany przez Schmellera), sylwety czarne dam dworu — wreszcie portrety Jego. Ale Charlotte Buff nie tutaj żyje, na małym portrecie, źle pokolorowanym, tak że niebieskie jej oczy podkreślają tylko zbytnia rumianość jej nosa (nie była przecież piazką); ani późna miłość poety, Ulrike Levetzow, którą do Irydy porównywał — tu wyzbyta wdzięku. Nie tu żyje Lotte i nie tu żyje Ulrike, ale — w „Leiden des jungen Werthers” i w „Marienbader Elegie”.

Portrety samego arcyministra, albo wyidealizowane nadmiernie, albo w swym naiwnym naturalizmie podkreślające z dobrą wiarą tłustość jego oblicza, pewien rys wygody i filisterstwa w układzie ust, które znaly smak życia. Jeden z późnych portretów ukazuje poetę w stroju dworskim, galowym. A oto w szafie za szkłem autentyczny granatowy frak poety-ministra, z gwiazdą orderową i płaszcz podróżny, szary, z pelerynką. Patrzę na tę gwiazdę ministerialną Goethego.

Nie, nie znajdziemy go tutaj wśród pamiątek muzealnych. Lepiej wyjść na piękną pogodę dnia wrześniowego i w pełnym słońcu, w rozmaitości głosów, barw, woni przypominać sobie jego wiersze.

Unieśmiertelniał się każda strofa, każdym zdaniem swej prozy, nieskończoną ilością notatek, listów, rozmów. Żył on inaczej niż dzisiejsi poeci i lepiej gospodarował swym czasem. Co prawda miał go więcej. Nie tylko przeżywał z młodzieńczą chłonnością każdą chwilę życia, do której wołał: Verweile doch! du bist so schön! — ale równieź utrzymywał ją w swoim dziele. Nie mówię o egotyzmie i o tysiącach innych przywar artystów! Tylko poprzez siebie utrwalili mogą upływającą chwilę życia, w której odbija się ziemia i niebo bólu i szczęścia ludzkiego. Pisarz musi żyć całą swoją indywidualnością, nie jakąś specjalnie wydzieloną z niej częścią: poeta, niezależnie od przemian, jakie w ciągu życia przechodzi, musi oddychać całym swoim czasem i doskonalenie się jego nie może polegać na rezygnacji. Tego się często nie rozumie, mimo że są to prawdy proste, dlatego też poetami nazywają się te, jakże często spotykane, amebę piszące, ograniczone i pretensjonalne. Przy pewnej wprawie i praktyce można pisać wiersze, które mają wszystkie zewnętrzne cechy wierszy, choć nie mają nic wspólnego z poezją. „Sadzę — mówi Eckermann do Goethego — że tacy poeci powinni napisać choćby mały fragment prozy, i myślę, że byłby on kamieniem probierczym ich talentu”.

W domu na Frauenplan i w Gartenhaus można by przywoływać raz po raz owe rozmowy z poetą, które uwiecznił Eckermann, o ileż bardziej inteligentny od Odyna, co w istocie tak mało miał pietyzmu dla słów wypowiedzianych przez Mickiewicza w czasie ich wspólnej podróży. Z żalem myśli o tym.

9.IX.

W Weimarze, podobnie jak w naszym Krakowie, nie podobna obronić się przed pamiętkami. Jakże nie być w domu Schillera? Skromny jest i niepokajny w porównaniu z siedzibą Goethego. Małe pokoiki, stół, przy którym pracował, łóżko, na którym umarł. Ale widzę go tutaj. Wysoki, chudy, ten wieczny młodzieniec z zakrzywionym sępiem dużym nosem, z jasnymi włosami, szlachetny i sprawiedliwy, nie zadowolony na dworze żadnego księcia, wzrusza bardziej po ludzku od olimpijszcyka w zakcie ministra. Jeszcze w gablotce złoci się kosmyk jego włosów i lśni pierścionek, który świecił na jego palcu. Tyle zostało po człowieku. Ale potęga jego poezji dotąd nie uspokojona zdaje się wypełniać powietrze wokół jego domu. Ciemna chmura przepływa nad Weimarem i nad tym pustym domostwem. Za chwilę spadnie deszcz i szumem napelni ogrody. Jedziemy do Fürstengruff. Na końcu cmentarnej alii lipowej — kaplica. Odsunęli, nikomu niepotrzebne stoją przy ścianie trumny pysznych niegdyś władców. Tylko dwie trumny ściągają do tego podziemia przyjezdnych z kraju i z zagranicy. Wciąż świeże kwiaty świadczą o żywej pamięci. Tak — pamiętam — w czasie jednego z pobytów w Krakowie, ujrzałem na czarnym sarkofagu Słowackiego różę, rzucaną tu przez niewiadomą dłoń, niby znak Złamego z żywym obcowania.

W weimarskim grobowcu leżą obok siebie dwaj poeci-myśliciele, których cała twórczość była najjaśkrawszym przeciwieństwem tego, co działo się po wieku, niedaleko stąd, w miejscu, gdzie stoi muzeum zbrodni, hańby i żaloby.

Wielkie dziedzictwo kulturalne, stare i nowsze tradycje ruchu rewolucyjnego — wszystko to jest dzisiaj szczególnie ważne dla Niemców. Naród niemiecki dziś rozdarty tragicznie, z tych wieczną młodością bijących źródeł czerpie siły do walki o swe zjednoczenie i odrodzenie moralne.

Mieczysław Jasrun

Wiem, że to jest wielka sprawa, ale nie mogę się zdecydować, czy pisać o tym, czy nie. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują.

Wiem, że to jest wielka sprawa, ale nie mogę się zdecydować, czy pisać o tym, czy nie. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują.

Wiem, że to jest wielka sprawa, ale nie mogę się zdecydować, czy pisać o tym, czy nie. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują.

Wiem, że to jest wielka sprawa, ale nie mogę się zdecydować, czy pisać o tym, czy nie. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują.

Wiem, że to jest wielka sprawa, ale nie mogę się zdecydować, czy pisać o tym, czy nie. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują.

Wiem, że to jest wielka sprawa, ale nie mogę się zdecydować, czy pisać o tym, czy nie. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują. W końcu to jest tylko jedna z wielu spraw, które nas interesują.



Zamek w Wartburgu

MANN

LEWERKÜHN

barwa i rysunek skrzydeł odznaczyły się wyjątkowym przepychem i — jak dodawał ojciec Lewerkühn — w tej pozornie wyzywającej szacie fruwały z osientacyjną powolnością, którą trudno by nazwać zachwałą, było w niej raczej coś melancholijnego; a chociaż zgola się nie ukrywały, żadne zwierzę — ani malpa, ani ptak, ani jaszczurka — nie obejrzało się nawet za nimi. Dlaczego? Ponieważ owe motyle budziły wstręt. I ponieważ tym wpadającym w oko powabem i powolnością lotu dawały to do poznania. Wydzielały sok o tak ohydnej woni i smaku, że gdy zdarzyła się kiedyś pomyłka lub przeoczenie, zwierzę, które zamierzało uraczyć się którymś z nich, wypływało natychmiast pierwszy kęs z oznakami mdłości. Ich niejadalność znana jest w całej przyrodzie, dlatego są bezpieczne — smutnie bezpieczne. Przynajmniej my, stojący za krzesłem Jonatana, zapytywaliśmy się w duchu, czy w tym bezpieczeństwie nie tkwi raczej coś hańbiącego, tak że trudno je nazwać zabawnym? Jaki był jednak skutek? Oto inne gatunki motyli stroiły się w taką samą szatę ochronną i fruwały tak samo powolnym, melancholijnym i nietykającym lotem, chociaż były całkiem jadalne.

Zarażony wesołością Adriana, jego uciecha z powodu tych wiadomości, śmiechem, który nim wstrząsał i pędził mu ży z oczu, ja także śmiałem się do rozpuku. Lecz ojciec Lewerkühn przywoływał nas do porządku cichym „psst!” Chciał, abyśmy odnosili się do wszystkich tych spraw z onieśmieniem i w skupieniu ducha, z takim samym potajemnym nabożeństwem, z jakim oglądał nierozszyfrowane pismo znakowe na skorupach pewnych muszli, biorąc przy tym do pomocy wielką czworokątną lupę i pozwalając nam również z niej korzystać. W istocie widok tych stworzeń, mianowicie ślimaków i muszli morskich, był również pełen ukrytego znaczenia, przynajmniej wtedy, gdy się oglądało ich wizerunki pod kierownictwem Jonatana. To, że te wszystkie skrety i sklepienia, wykonane z misterną precyzją, z równie śmiałym jak subtelny wyczuciem smaku, z ich różnymi wnioskami i porcelanowo opalizującą świetnością wielokształtnych ścian, są dziełem własnym mieczakowatych mieszkańców, ich wytworem i osłoną zarazem — oto myśl najbardziej przy ich oglądaniu zdumiewająca, o ile rzecz prosta przyjąć za pewnik, że natura tworzy sama siebie, bez udziału Stwórcy, którego wyobrażenie jednak jako pełnego fantazji artysty-rzemieślnika i ambិតnego garncarza ma w sobie coś tak osobliwego, że nikt nie bliżej aniżeli tutaj nie leży pokusa, aby włączyć w ów proces jakiegoś boskiego mistrza i pośrednika, jakiegoś demiurga.

— Wy — mówił do nas Jonatan — kiedyście powstawali, wytworzyście w sobie stałe rusztowanie, szkielet, który daje oparcie naszym

mięśniom i ciału, o czym łatwo możecie się przekonać dotykając łokci lub żeber, i nosicie w sobie ten szkielet, albo raczej on was nosi. Tutaj jest odwrotnie. Te żyjątka wyrzuciły swój szkielet na zewnątrz, nie jako rusztowanie, lecz jako dom, i właśnie to, że stanowi on ich zewnętrzność a nie wnętrze, jest przyczyną ich piękna.

My chłopcy, Adrian i ja, spozieraliśmy na siebie zaskoczeni i z uśmiechem przy tego rodzaju uwagach ojca Lewerkühna, jak na przykład tej o próżności widzialnego.

Niekiedy ta estetyka zewnętrznego wyglądu była podstępna; bo pewne gatunki stożków*, uroczym asymetrycznym stworzy, jakby skapane w bładym, pożyczowanym różu, lub w ciemnym, białe cętkowanym miodzie, były osławione z powodu swej jadowitości. W ogóle, słuchając pana dworu Buchel, trudno było oprzeć się wrażeniu, że w tym całym dziwacznym wycinku życia tai się jakaś fantastyczna dwuznaczność. W na wskroś różnorodnym posługiwaniu się tymi pysznymi stworzonkami przejawiała się zawsze pewna osobliwa dwuwartościowość osadu. W średniowieczu należały one do stałego inwentarza kuchni czarownic i piwnic alchemików, uważano je za naczynia odpowiednie na trucizny i napój miłosny. Z drugiej zaś strony w postaci muszelkowych puszek na hostię i relikwiarzy służyły równocześnie przy odprawianiu mszy, ba, nawet jako kielichy mszalne. Ile spraw styka się tu z sobą — trucizna i piękno, trucizna i magia, ale także magia i liturgia. Jeśli nawet nasze myśli nie szły w tym kierunku, komentarze Jonatana pozwalały nam to niewyrażnie wy-czuć.

Co się zaś tyczy owego pisma znakowego, przy którego oglądaniu Jonatan nie mógł nigdy zachować spokoju, widniało ono na skorupie nowo-kaledońskiej muszli średnich rozmiarów, a wykonane było w barwie jasno-rdzawej na białawym tle. Pociągnięte jakby pędzlem znaki przechodziły na skraj konchy w czystą ornamentykę, na większej natomiast części jej sklepionej powierzchni miały w swym starannym i skomplikowanym rysunku stanowczo wygląd znaków umownych. O ile pamiętam, wykazywały duże podobieństwo wczesno-orientalnymi rodzajami pisma, takim chociażby staroaramejskim; i w istocie mój ojciec musiał swemu przyjacielowi Lewerkühnowi przynosić z niezłe zaopatrzonej biblioteki miejskiej w Kaisersaschern dzieła treści archeologicznej, umożliwiającej studia porównawcze. Rzecz prosta, studia te nie dały żadnego rezultatu, lub też wiodły do wniosków tak bałamutnych i pozbawionych sensu, że kończyły się fiasco. Jonatan przyznawał to z pewną melancholią, ilekroć pokazy-

* Gatunek ślimaków o stożkowatej skorupce.

Fragment powieści „Doktor Faustus”

wał nam tajemniczy rysunek muszli.

— Okazało się — mówił — że jest rzeczą niemożliwą wykryć sens tych znaków. Niestety, moi drodzy, tak się ma sprawa. Uchylają się one naszemu zrozumieniu, i aczkolwiek jest to bolesne, tak już zapewne zostanie. Jeśli jednak powiadam „uchylają się”, to jest to przeciwieństwo do „rozwierają się”,

jakaś wiadomość. A samo zagłębianie się w sprzeczności, że mamy tu do czynienia z wiadomością, która jest niedostępna, jest już rozko-sza.

Czy Jonatan zastanawiał się nad tym, że gdyby szło tutaj rzeczywiście o tajemne pismo, natura musiałaby rozporządzać własną, z siebie zrodzoną i zorganizowaną mową? Bo któraż z mów stworzonych

nym i powiedziałem już, że jego pociąg do badań — o ile można mówić o badaniach tam, gdzie szło właściwie o marzycielską kontemplację — skłaniał się w określonym kierunku, mianowicie mistycznym lub też zabarwionym przeczciami półmistycznymi, w którym to kierunku, tak mi się zdaje, podąża niemal z konieczności ludzka myśl śledząca sprawy natury. Ze sam zamysł wzięcia natury na warsztat, drażnienia jej dla wywołania pewnych fenomenów, „kuszenia jej” przez obnażanie jej działania, za pomocą doświadczeń — że to wszystko jest bardzo zbliżone do czarów, ba, podpada już pod ich za-

skomplikowanego współgrania materii, aniżeli w świecie roślin. O ile dobrze rozumiałem naszego gospodarza, najbardziej interesowała go jednostka żywej i tak zwanej martwej przyrody, myśl, że grzeszymy wobec tej ostatniej, podążając zbyt ostrą granicę między tymi dwoma światami; w rzeczywistości bowiem natura martwa jest przepuszczalna i nie istnieje żadna pierwiastkowa zdolność zarezerwowana wyłącznie dla istot żywych, której biologia nie mogłaby studiować również na martwym modelu.

W jak zwyły i widmowy zaiste sposób te światy przemieszczają się w siebie, pouczyła nas „jedząca kropka”, której ojciec Lewerkühn nie-jeden raz w naszych oczach podawał posiłek. Kropka była jakiegoś ciała, dajmy na to parafiny czy olejku eterycznego — nie pamiętam dokładnie jakiego rodzaju była nasza kropka, zdaje się, był to chloroform — otóż taka kropka nie jest zwierzęciem, nawet najbardziej pierwotnym, nawet amebą, i trudno przyjąć, że łaknie ona pożywienia, że potrafi zatrzymać w sobie części jadalne, niestrawną zaś resztę z siebie wydalić. A właśnie to robiła nasza kropka. Wisiela ona w szklance wody, dokąd ją Jonatan — prawdopodobnie za pomocą cieniutki strzykawki — wprowadził. I teraz czynił rzecz następującą: pincetką wprowadzał w pobliże kropki małą sztabkę, właściwie niteczkę szklaną, posmarowaną szkieletem. To było wszystko, co robił on, resztę robiła kropka. Na jej powierzchni wysklepiało się malutkie wznie-sienie, jak gdyby „wzgórek przyjęcia”*, i przez nie wprowadzała kropka do swego wnętrza ową sztabkę w całej długości. Przy tym sama wyciągała się, przybierała kształt gruszkowaty, aby móc objąć w całości swój łup, tak żeby końca nie sterczały poza jej powierzchnię i, zakręglając się jajowato z powrotem, poczyniała — dając na to słowo — objadać szlak ze szklanej sztabki i rozdzielać go w swym ciałku. Ukończywszy tę pracę, kropka powracała do formy kulistej i oblażoną do czysta sztabkę wydalała do otaczającej ją wody.

Nie twierdząc, że chętnie przyglądałem się temu, aczkolwiek zjawisko to urzekło mnie, tak samo zresztą Adriana, chociaż przy tego rodzaju pokazach nawiedzał go zawsze śmiech i jedynie przez wzgląd na ojcowską powagę starał się go tłumić. Bądź co bądź ową jedzącą kropkę można było uważać za komieczną; natomiast, jeśli idzie o moję odczucie, nic z komizmu zaprawdę nie miały pewne niewiarygodne i upiorne zjawiska natury, które udało się ojcu Adriana wyhodować w dziwacznych kulturach. Nigdy nie zapomnę tego widoku. Naczyłem krystalizacyjne, w którym ten proces się odbywał, było w trzech czwartych napełnione słuzową wodą, mianowicie szkłem wodnym, a z piaszczystego dna piał się ku górze mały, groteskowy krajobraz rozmaitości zabarwionych roślin — spletała się wegetacja niebieskich, zielonych i brunatnych pedów, podobnych do alg, grzybów, wrosniętych w dno polipów, do mchów. Muszli, kaczanów, drzewek lub ich gałązek, tu i ówdzie wręcz do oderwanych członków ciała, najczudniejsza rzecz, jaką kiedykolwiek widziałem; cudaczna nie tylko dla swego bądź co bądź frapującego wyglądu, ile z powodu swej głęboko melancholijnej natury. Bo gdy ojciec Lewerkühn zapytał nas, co do takiego i odpowiedzieliśmy z wahaniem, że to zapewne rośliny, rzekł: „Nie, to nie rośliny, one tylko tak udają. Ale dlatego nie są wcale czymś mniej cennym. Właśnie fakt, że udają rośliny i starają się o to z wszystkich sił, zasługuje na szacunek”.

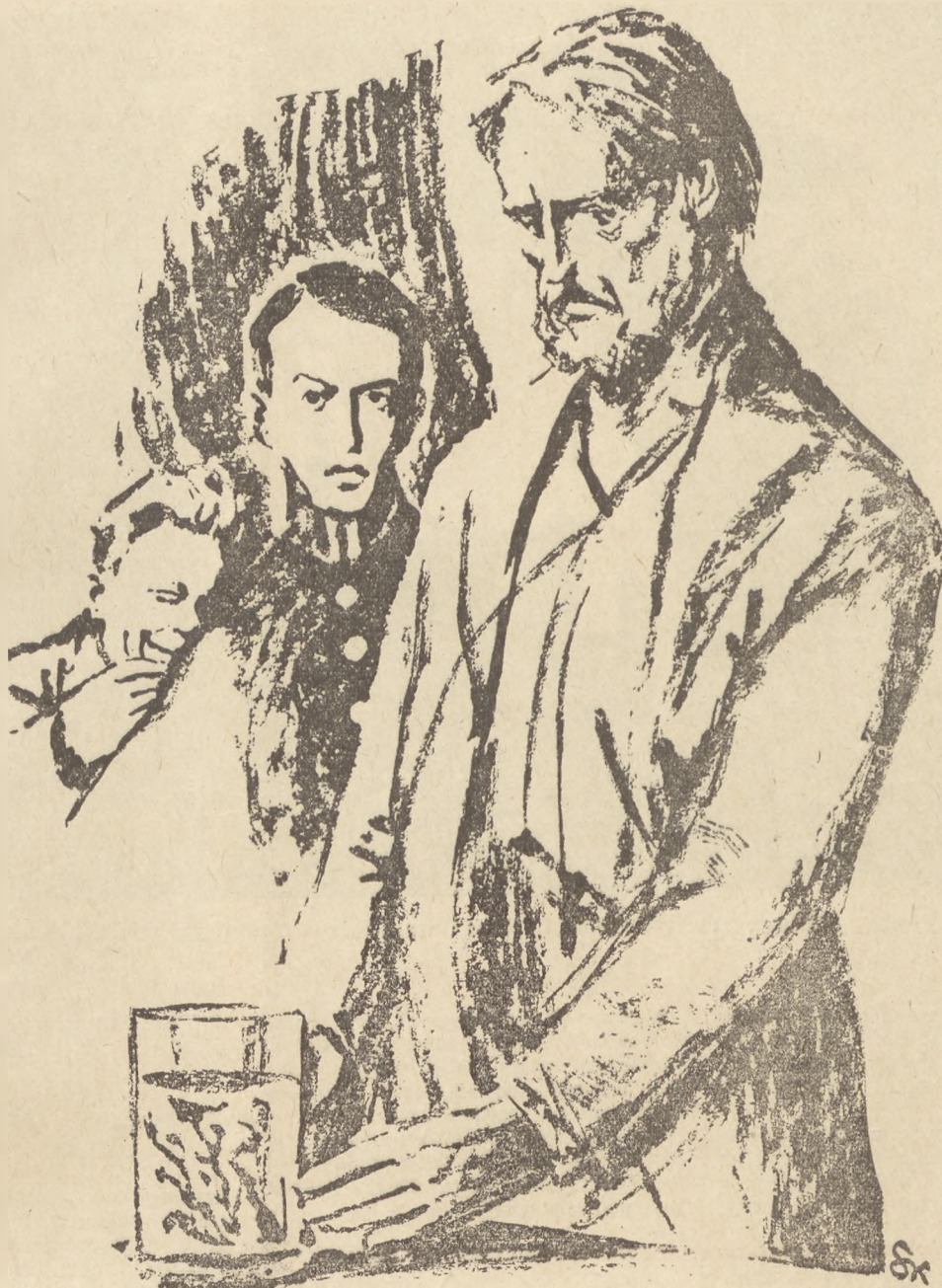
Okazało się, że „rośliny” te były w całości pochodzenia nieorganicznego i powstały z pomocą materiałów pochodzących z apteki mojego ojca. Zanim wlał do naczynia roz-twór szkła wodnego, Jonatan posypał piasek na jego dnie kryształkami różnych substancji — o ile się nie mylę był tam siarczan miedzi i kwasny chromian potasu. I z tego to posiewu mocą pewnego fizykalnego procesu zwanego „ciśnieniem osmotycznym”, wyrosła owa godna politowania kultura, dla której jej opiekun pozyskał naszą jeszcze większą sympatię; pokazał nam bowiem, że te smutne imitacje życia łakną światła, są „heliotropijne”, jak to zowie wiedza o życiu. Wystawił akwarium na działanie światła słonecznego i zaciemnił jego trzy ściany. I patrzcie, po krótkim czasie cały ten zagadkowy ród, te grzyby, te podobne do falusów łodygi polipów, te drzewka i żdźbła alg oraz na pół ukształtowane członki skłoniły się ku naświetlonej stronie szklanego naczynia i to z tak tęsknym pożądaniem ciepła i radości, że wręcz wczepiły się szybko i do niej przyległy.

A przy tym są martwe — rzekł Jonatan z oczami pełnymi łez, podczas gdy Adrian, jak widziałem, wyl się od powstrzymanego śmiechu. Jeśli idzie o mnie, pozostawiam nierozstrzygnięte pytanie, czy taka rzecz jest do śmiechu czy do płaczu. Powiadam tylko jedno: zjawiska upiorne, jak wyżej podane, są wyłączną sprawą natury, szczególnie natury zachwale kuszonej przez człowieka. W czciogodnym państwie nauk humanistycznych takie widma nie straszą.

Tomasz Mann

Tłumaczyła Wanda Kragen

* Wzniesienie, które tworzy komórkę jajową na przyjęcie plemnika.



Rys. S. Kobyliński

a żeby przyroda jedynie dla ozdoby wymalowała na skorupie swego tworu owe szyfry, do których brak nam klucza, tego mi nikt nie wmo-wi. Ozdoba i znaczenie biegna zawsze równoległe, również stare pisma służyły do ozdoby i zarazem do udzielania wiadomości. Niechaj mi nikt nie mówi, że tutaj nie idzie o

przez człowieka miałyby wybrać, aby siebie wyrazić? Już wówczas jednak, jako młody chłopiec, pojąłem jasno, że przyroda pozaludzka jest z gruntu niewyrażalna, co w moich oczach czyni ją właśnie niesamowitą.

Tak jest, ojciec Lewerkühn był myślicielem i umysłem spekulatyw-

kres i jest dziełem „kusiiciela” — takie było przekonanie minionych epok, szacowne moim zdaniem przekonanie. Radbym wiedzieć, jakim wzrokiem patrzono by wówczas na tego męża z Witenbergii, który — jak nam opowiadał Jonatan — przed stu kilku laty wynalazł eksperyment widzialnej muzyki, jaki niekiedy my również oglądaliśmy. Wśród niewielu aparatów fizykalnych należących do ojca Lewerkühna, znajdowała się również okrągła, wolno osadzona płyta szklana, jedynie w środku, w jednym punkcie, wsparta na oszku: na niej rozgrywał się ów cud. Płyta była wysypa-na delikatnym piaskiem i gdy Jonatan przeciągał starym smyczkiem wiolinowym z góry na dół po krawędzi płyty, wprawiał ją w drganie i piasek wzbudzony tym drganiem poczynił wibrować i u-kładać się w zadziwiająco precyzyjne, różnorakie figury i arabeski. Nam, chłopcom, podobala się bardzo ta „widzialna muzyka”, w której przejrzyście i tajemnica, fizykalne prawo i oudowność z takim wdziękiem spletały się z sobą; ale także dlatego, żeby sprawić przyjemność eksperymentatorowi, prosiłmiśmy go nieraz, aby nam ją pokazał.

Niemniejsze upodobanie znajdował ojciec Lewerkühn w kwiatach mrozu, wykwitających na szybach; w zimowe dni, kiedy kryształowy nalot pokrywał małe, chłopskie okna domu, mógł godzinami gołym okiem, lub przez lupę zagłębiać się w ich strukturze. Powiedziałbym: wszystko to pięknie i można by przejść nad tym do porządku, gdyby te zjawiska ograniczały się — jak im przystało — do form symetrycznych, wyznaczonych matematyką i regularnych. Ale właśnie to, że z jakimś kuglarskim bezwystydem naśladował świat roślin, że w sposób cudowny udawały wachlarze paproci, trawy, kielichy i korony kwiatów, że swymi lodowatymi środkami uprawiali dyletantyzm w świecie organicznym — nad tym faktem Jonatan nie mógł przejść do porządku, z tego powodu potrzasał bez końca głową, z naganą i podziwem zarazem. Czy te fantasmagorie — brzmiało jego pytanie — pre-formują kształty świata wegetatywnego, czy też je naśladują? Ani jedno, ani drugie — odpowiadał sam sobie — są to raczej, twórcza równoległa. Marzycielsko — twórcza natura wyśniła tu i tam to samo, a jeśli można mówić o naśladownictwie, to wyłącznie obustronnym. Czy uważać za wzór prawdziwe dzieci łaki, ponieważ są organiczne i dogłębnie rzeczywiste, a kwiaty mrozu są tylko zjawiskiem? Ale to zjawisko jest rezultatem niemniej

JAN GAŁKOWSKI

D Y M Y

(Fragmenty)

gdy się podźwignie z przedmieść Polski z krakowskim brukiem bruk warszawski, gdy głód bałucki z głodem wolskim, z lubelską nędzą śląską nędzą, węgiel i kamień, stal i przędza runą na huty, na warsztaty w dzień sprawiedliwy. W dzień zapłaty!

Ulico, oto twoje dzieje —

Kibitka carska odjechała —

Lecz czemu znowu bruk się chwieje, czemu ulico znów zadrżałaś, znów zatętniłaś zbrojną zgrają?...

Kto są ci — którzy w tłum strzelają!?...

Zagrała jezdnia pod kopytem policji Rzeczypospolitej — wspinają konie, pędzą w skok, tryska spod kopyt strzaskane szkło!

Biją kamienie, ziemi grudy w ogonów końskich buńczuk rudyl

Szarżuj konnico, z brawurą pędź! Strzaskane szkło, strzaskana pieśń! Zwalaj na bruk, kopytem wierć!

Jednemu — głód! Drugiemu — śmierć!

*

Wracając chyłkiem do przedmieści najboleśniejszą wieść przynieśli.

...tylko pomóżcie mi pochować... — seichły wstrząsane płaczem słowa.

Już o wieczorze, w pełną ciszę trumną ponieśli towarzysze.

Trzeba pogrzebać w polu czystym, bo cmentarz nie chce komunisty.

I wyrósł wzgórek ziemi rudej nad synem, u stóp matki smutnej.

*

Tak w mroki przedmieść weszła Partia, gdy walka była jak bruk twarda.

Oplakiwały matki synów. Ale bezkształtną i żylastą, w niebo wzniesioną pięścią dymu przedmieście wygrażało miastu!

III

KRONIKA

Gdy się wyniosła z przedmieść bieda, ileż tu w życiu zmienić trzeba!

Stare rudery — na rozbiórkę! — aż popłoch ptasi nad podwórkiem. To na złom, tamto do remontu! — Dymy dźwignęły się jak młoty i wystukując rytm roboty biją w kowadła horyzontów.

Ale nienawiść zaprzędanych, wydziedziczonych z ciemnych włóści kasała, rwała śmiałe plany, które kreślił ludzkie prości, — na wrzosowiskach koczowała krwią zamroczona, leśnym cieniem — nienawiść drogi przeciąć chciała, drzewem padała i kamieniem.

Ołowiem, dymem, krwią i nożem pisała zbrodnię na drzew korze, na stropach domu, na pościeli — aby przerazić, by zadrzeził...

Daremnie.

Partia nie zadrżała, bo z bólu ciała, z walki ciała.

Materiały z obrad filmowców wydane będą drukiem staraniem SPATIFU. Przedstawiciel „Nowej Kultury” obecny na zjeździe, podaje Wam tu, w kondensacji, główne tematy poruszone przez dyskutantów — oraz komentatorów w kuluarach.

1. SPÓR W RODZINIE

Spór ten najdobitniej wyraził Antoni Bohdziewicz, reżyser „Za wami pójdą inni”, w efektywnym przemówieniu, gdzie porównał się do ojca, który stracił 10-ro dzieci (dziesięć scenariuszy nie przyjętych przez CUK do produkcji). Bohdziewicz wyraził życzenie, by do oceny propozycji angażować grono znacznie szersze, niż wyznaczone przez CUK:

„Mogę być dumny z tego zaszczytu, że za trumną idzie — w niektórych wypadkach — sam Obywatel Prezes. Ale chciałbym zobaczyć tam też całą rodzinę, kolegium, Radę artystyczną, — w ogóle wszystkich, którzy są tak wypełnieni troską o film, ale których nie ma, gdy się komuś ukreca głowę, mimo protestów ojca i matki. To nie mogą być pogrzeby samotne, jak samobójców”.

„Chciałbym zobaczyć świadectwo zgonu wystawione przez lekarza, — jeśli nie przez wszystkich lekarzy. Nie wystarczy formuła: „To już nie to!”

Bohdziewicz żądał dla artysty prawa obrony swojej wizji:

„Van Gogha pytano, gdzie widzi w naturze te kolory? Odpowiedział: Pan ich nie widzi? Ale ja widzę. Natura, jak kobieta, nie przed każdym się rozbiere. Nie wszystko, co w czytaniu jest śmieszne, wypadnie śmiesznie na ekranie. Takie przekonanie panuje tymczasem w CUK. Opis filmu takiego jak „Wakacje pana Hulot” (komedia z udziałem świętego mima Jacques Tati) byłby zaś „nie do czytania”.

Bohdziewicz żądał prawa do fantazji, metafory, marginesu: „W filmie włoskim „Dzień dobry słoniu” widzimy — dosłownie — słonia, którego wprowadza się na IV piętro rzymskiej kamienicy, potem do klasztoru... Słoń ten „załatwia” wiele spraw, których by lepiej nie pokazał film najbardziej „wszystkolistyczny”. Jeśli potrafimy wsadzić do każdego filmu, slonia, osiągniemy sukces! Apeluję by i u nas był słoń!”

Przemówienie Bohdziewicza, oklaskiwane gorąco, jako manifestacja przeciwko metodom CUK, było

jednak krytykowane w kuluarach: „Bohdziewicz nie brał odrzucenia scenariuszy od strony merytorycznej. Ponieważ ich nie znamy, możemy podejrzewać, że nie miał racji”.

Argument ten podjął przedstawiciel CUK, Karpowski, polemizując z Bohdziewiczem:

„Jeśli komuś odrzucono tak wiele scenariuszy, być może sedno sprawy leży w bardzo istotnej ideowej różnicy poglądów”.

Karpowski jako „programowiec”, tak określił zadania CUKistów:

1) Jeśli połączenie właściwego re-

podobnie i my jesteśmy dumni, że nam dane jest reprezentować to zamówienie, — dlatego też nie możemy pozostawać bierni”.

„W interesie sprawy, o którą wszyscy walczymy, nie możemy wyrzec się tego, co nazwałbym inspiracją”.

Komentarze: „Czyż artysta nie reprezentuje również zamówienia społecznego?”



„Pod frygijską gwiazdą”, II część filmu „Celuloza”, wg powieści Newerlego, reż. Kawalerowicza

alizatora ze scenarzystą możemy nazwać małżeństwem, to programowcy, w tej metaforze rodzinnej, odgrywają rolę biura matrymonialnego.

2) Programowcy z CUK reprezentują zamówienie społeczne. „Tak jak towarzysze realizatorzy mają prawo być dumni ze swej pracy,

Karpowski polemizował też ze Ścioborem-Rylskim. Ściobor atakował wysuniętą przez CUK zasadę, że „nie wszystko, co uchodzi w literaturze, można pokazać na filmie”. (Szło o scenariusz Ściobora „Sprawa Szymka Bielasa”, wydany drukiem, lecz odrzucony przez CUK jako zbyt pesymistyczny):

ny mówca, który odważył się z ramienia CUK bronić instytucji.

2. SPÓR NA TEMAT „SZKOŁY WŁOSKIEJ”

Sprawa szkoły włoskiej była jedną z najciekawszych na zjeździe, ze względu na wiążące się z nią credo artystyczne naszych filmowców. Przed „obsesją włoską” ostrzegali:

Jerzy Toeplitz (historyk kina, kierownik Sekcji Filmu PIS): „Ostatnio mówi się wiele i z entuzjazmem o filmie włoskim. Ale szkoła ta nie jest alfa i omega całej twórczości filmowej, nie stanowi jedynego kryterium doskonałości. W zachwytach tych, często snobistycznych, przejawia się i brak kultury filmowej, i wąskość spojrzenia na sztukę filmową”.

Aleksander Ford („Ulica Graniczna”, „Młodość Chopina”, „Piątka z ul. Barskiej”):

„Wiele niedobrego przyniosła sprawa neorealizmu włoskiego. Koncepcja „maturczyków” (aktorów niezawodowych, branych „z ulicy i warsztatu”), nieuzasadniona szarżyna zdjęć, brak własnego punktu widzenia...”

„Kolegom naszym neorealizm włoski przesłania horyzonty...”

„Przejrzałem naszą reprezentacyjną prasę literacką z paru miesięcy i skonstatowałem, że zbyt wiele tam jest o neorealizmie włoskim, a bardzo mało o polskiej twórczości filmowej”.

„Naszego stylu narodowego nie znajdziemy w neorealizmie wło-

skim. Trzeba szukać go w literaturze narodowej, w naszym malarstwie, muzyce”.

Ford przytoczył Reymonta, jako pisarza dającego wiele do myślenia na temat filmowego stylu narodowego. Nie określił jednak, na czym ten styl mógłby polegać. Ford odniósł się krytycznie do filmów, które poddały się wpływowi szkoły włoskiej:

„Celuloza... widzę luki w akcji, brak konsekwencji w przeprowadzeniu linii emocjonalnej. Sylwetka bohatera rwie się, i widzę źle odbiera ten film. Mało ludzi chodzi na „Celulozę”...”

„Gdyby w „Gromadzie” mniej było neorealizmu, a więcej z „Chłopów” Reymonta!”

(O filmie „Gwiazdy muszą płonąć” Munka i Lesiewicza — o którym będzie mowa dalej): „Chciałbym widzieć ujęcia bardziej nam potrzebne. Mamy prawo do bocznych dróg, ale twórca powinien uderzać w główny temat od najważniejszej strony. „Gwiazdy” są filmem na boczny torze — stare kopalnie węgla, przedstawione w tym filmie, nie są sprawą najważniejszą dla Polski Ludowej”.

Ford zarzuca więc wpływowi włoskiemu „rozdrobnienie ideologiczne” naszego filmu. O zjawisku tym mówił też Jerzy Płażewski, krytyk filmowy „Życia literackiego” i redaktor filmowy „Przeglądu kulturalnego”. Płażewski polemizował z Krzysztofem T. Toeplitzem, („W kinie i gdzie indziej” — „Nowa Kultura”), głównym przedstawicielem „postulatu włoskiego”:

„Krzysztof Toeplitz lansuje absolutyzację szczegółów, dając przykład Włochów”. Przypisuje zbyt wielką wagę obserwacji szczegółów życia codziennego. W ten sposób próbuje narzucić naszemu filmowi pewien określony styl. Wybór jednego obowiązującego stylu nie jest wskazany. „Nie może Ford robić pod Kawalerowicza”.

Dyskretną obronę niektórych cech stylistycznych, używanych przez film włoski (i nasz), zawierało przemówienie Munka (współtwórca, wraz z Lesiewiczem, filmu „Gwiazdy muszą płonąć”, o którym niżej):

Film dokumentalny posługuje się zazwyczaj impresyjną dramaturgią „rzeki płynącej” (notacja faktów jeden po drugim). My próbowaliśmy mu nadać dramaturgię klasyczną, przysługującą widowiskom zorganizowanym, — ale tak, by nie zamykały surowości, męskości dokumentalnego obrazu filmowego.

(Wniosek: obserwacja życia, której uczy film włoski, musi być zorganizowana, nie naturalistycznie chaotyczna, jak sugerują przeciwnicy).

„Aktor z ulicy — „maturczyk” musi mieć zaplecze — pejzaż za sobą, dźwięk, efekt, które stworzą atmosferę, — wtedy jego skupiona twarz będzie coś znaczyła, nabierze koloru, ujawni się ładunek dramatyczny...”

(Podstawowy postulat „szkoły włoskiej”: człowiek, to nie samo ciało, ale tło, klimat, sytuacja w jakiej się znajduje).

Komentarze w kuluarach:

1) Sprzeciwienie się wpływowi szkoły włoskiej oznacza ambicję naszych filmowców, w szczególności Forda, by stworzyć własny styl sztuki filmowej, pochodzący z tradycji polskiej,

2) Niebezpieczeństwo tej dyskusji: ułatwia ona podniesienie głowy naszym domorosłym szmirusom, melo-

dramaciarzom i innym „stylizatorom” spod ciemnej gwiazdy. Nie każdy potrafi uprawiać stylizację tak wysokiej klasy jak Ford. Szkoła włoska zobowiązuje przynajmniej do dobrego gustu i poprawnej obserwacji życia. Nie zezwala ona na daremne sztuczki montażowe, niezasadne jazdy aparatem itd. Ruch kamery musi wynikać z ruchu psychologicznego lub dramaturgicznego. De Santis się przechwala, że jego widzowie w ogóle nie dostrzegają w pierwszej chwili, że kamera jego się porusza — tak są zaabsorbowani „ruchem wewnętrznym dramatu”. U Forda mamy tymczasem błyskotliwe „jazdy” — np. po zruinowanych schodach w „Piątce z ul. Barskiej”, czy w „Młodości Chopina”, które stanowią stylizacyjną wirtuozerię, bynajmniej nie wynikającą z konieczności wewnętrznych scenariusza. W rękach nieudolnych imitatorów Forda, prestidigitatorstwo to przekształcać się może w jałową maniery.

3. NIEDOSTATKI TECHNICZNE NASZEGO FILMU

Temat poruszany przez wszystkich niemal mówców, łącznie z wiceprezesem CUK, Borkowiczem:

„Nagrania dźwiękowe są w tej chwili gorsze niż przed laty. Na niektóre filmy ludzie chodzą tylko dlatego, że najpierw kupuje się bilet, a potem ogląda film, a nie na odwrot”.

Jerzy Toeplitz:

„Polska jest jedynym krajem demokracji ludowej, który nie ma centralnego atelier w stolicy”.

Kazimierz Rudzki (ironiczny...):

„Jeden z moich znajomych który był za granicą i wrócił, opowiadał, że tam są takie duże sale, ludzie wykupują bilety, siadają w krzesłach, oglądają film i słyszą co mówią aktorzy... To podobno jest od przeszło 30 lat, może to co proponuję nie jest takie nowe, ale może by taką rzecz u nas wprowadzić? To jest szalenie praktyczne...”

St. Skrowaczewski (kompozytor): „Z ekranu dociera do nas karykatura, bełkot dźwiękowy, w którym sam twórca i dyrygent nie mogą się polapać”.

A. Forbert (operator): Nasza technika filmowa jest zenująca. W Czechosłowacji wywołujemy uśmiech polutowania...

4. FAWORYCI I OFIARA ZJAZDU

Uczestnikom zjazdu pokazano nowe filmy polskie, przygotowane na następny sezon.

Główny przedmiot kpini: film „Niedaleko Warszawy”. Gruby Amerykanin wysłał sabotażystę do Polski. „Jak się nazywa ta wasza stolica, no... zapomniałem”. Sabotażysta (usłużny): „Warszawa”. „A tak, Warszawa”. Sabotażysta usiłuje wysadzić hutę za pomocą plastiku dostarczonego mu przez wytworną limuzynę dyplomatyczną. UB arestuje go w ostatniej chwili. Porucznik piękny jak młody bóg (fryzowane włosy blond) karci podwładnych, że nie czytają dosyć poezji. Nic dziwnego, że tryumfuje.

J. Pomianowski (literat, krytyk teatralny): „Film ten poczęty jest z ducha lekceważenia prostego człowieka. Zaznaczam, że był to jedyny scenariusz przyjęty przez najwyższe organy CUK bez żadnego

ARNOLD SŁUCKI

Pięćdziesięciolecie Mikołaja Ostrowskiego

Kto czytał tetralogię Teodora Dreisera, ten dobrze zapamiętał postać Franka Alligtona Copperwooda, owego odartego z szat romantycznych Juliana Sorela, przeniesionego na chicagowski grunt — pozytywnego bohatera amerykańskiego kapitalizmu.

Czytelnikowi tego cyklu powieściowego utkwiał może w pamięci z dużą plastyką kreślony epizod z dzieciństwa Franka Alligtona, kiedy to syn drobnego urzędnika bankowego przypatruje się brutalnej walce toczącej między homarem a mątwą.

Obsesją dziecka rozwija się na kartach powieści w machiawelistyczną filozofię kapitalistycznego awansu. Obsesja ta towarzyszyć będzie bohaterowi przez całe jego życie, określi jego postępowanie na giełdzie, w miłości i polityce, w więzieniu oraz w eleganckim gabinecie finansisty.

I oto inna epopeja o innym awansie, który nie miał dotychczas precedensu zarówno w społeczeństwie, jak i w literaturze. Dzieło to przedstawia się wszystkim epopejom o ludzkim awansie jakie zostały dotychczas stworzone, choć nie jest ono pozbawione uroku „Czerwonego i czarnego”, „Sagi rodu Forsytów” oraz „Lalki” Prusa. Oto opowieść o awansie dziecka z ludu, pomywacza talerzy, pomocnika kotlarza i palacza — Juliana Sorela proletariackiej rewolucji. Autorem tej opowieści jest człowiek, który sam był od dziecka najemnikiem-pomywaczem talerzy, pomocnikiem kotlarza, palaczem.

Któż nie zna postaci człowieka w „budionówce”, postaci Mikołaja Ostrowskiego, pisarza, którego nazwisko związało się nierozdzielnie z nazwiskiem bohatera jego dzieła — Pawła Korczagina.

Na czym polega przełom dokonany w literaturze przez steranego w bojach weterana Czerwonej Armii, dwudziestoparoletniego komсомolca?

Byli tacy, którzy dzieło Mikołaja Ostrowskiego usiłowali sprowadzić do „osobliwości” pisarskiego charakteru autora powieści „Jak hartowała się stal”. Niepowtarzalność literackiego awansu przysłoniła niektórym daleko szerszy problem społecznego awansu. Usiłowaniami niefortunnym krytyków zaprzeczyły miliony czytelników, którzy w Pawle Korczaginie odnaleźli siebie samych.

„Jeśli przyjrzymy się literaturze światowej — czytamy w „Raporcie pisarza” — będziemy mogli stwierdzić, że arcydzieła jej poświęcone są historii młodzińca, reprezentującego klasy rządzące. Z jaką wyrazistością i siłą geniusze burżuazyjnej literatury potrafili pokazać młodzińca swej klasy, jego życie, kształtowanie się dążeń i namiętności. Z jaką siłą potrafili pokazać drogę, którą szedł ku sławie i jego samego, korzystającego z bogactw ojców i pomnażającego je przez udoskonalenie techniki wysysania krwi z klasy robotniczej!”

Stworzyć w literaturze obraz młodego rewolucjonisty naszej epoki jest sprawą honoru radzieckich pisarzy”.

Obraz ten stworzył Mikołaj Ostrowski.

Czy zamierzenie pisarskie udało się autorowi w całej pełni? Kiedy pojawiło się dzieło Ostrowskiego, niezwykłość jego odczuli natychmiast najwybitniejsi pisarze tej rangi, co Gorki, Serafimowicz i Wsiewłod Wisniewski. A jednak nie zabrakło krytyków, którzy dziełu Ostrowskiego usiłowali zadawać ciosy bądź to z pozycji formalistycznych, bądź z „lewa”.

Epigoni artystowskiej krytyki po dziś dzień skłonni są traktować dzieło Ostrowskiego wyłącznie jako autentyk, wytykając mu niedostatki kompozycyjne, nie dostrzegając, że osia kompozycyjną powieści jest problem kształtowania charakteru bohatera. Sprawia to, że każdy najmniejszy bodaj fakt czy epizod, który przy innym założeniu powieści i mniejszym talencie nosiłby cechy przypadkowości — u Ostrowskiego podporządkowany jest zasadzie artystycznej typizacji oraz naczelnej, koordynującej dzieło, ideowo-artystycznej dyscyplinie.

Nie brakło także krytyków, którzy pisarstwo Ostrowskiego atakowali z pozycji lewackich. Tych gorliwców, których spotykamy po dzień dzisiejszy, raziło właśnie to, co różni dzieło pisarza od wulgaryzatorów i schematyków — respektowanie przezeń praw ludzkiej psychiki, którym podlegają także... rewolucjoniści.

Dzieło o awansie człowieka wyniesionego na powierzchnię dzieł przez rewolucję, to nie ilustracja historycznego procesu, chociaż wierność faktów cechowała autora. Awans Pawła Korczagina, to nie wynik mechanicznego działania historii, lecz wewnętrzna walka bohatera o dorastanie do historycznych zadań swojej klasy. Partyjność książek Ostrowskiego łączy się integralnie z realizmem metody pisarskiej; zniesiona została antynomia, z którą po dziś dzień waleczą pisarze i teoretycy.

Powieść Mikołaja Ostrowskiego „Jak hartowała się stal” stała się ulubioną książką milionów czytelników w Związku Radzieckim i weszła do skarbnicy światowej literatury; cieszy się niezwykłą popularnością w naszym kraju. W Pawce Korczaginie przeżywamy postacie Mieriesiewych i „Zoi”, odnajdujemy w niej rodowód Szczęsnego z „Pamiętki z Celulozy”.

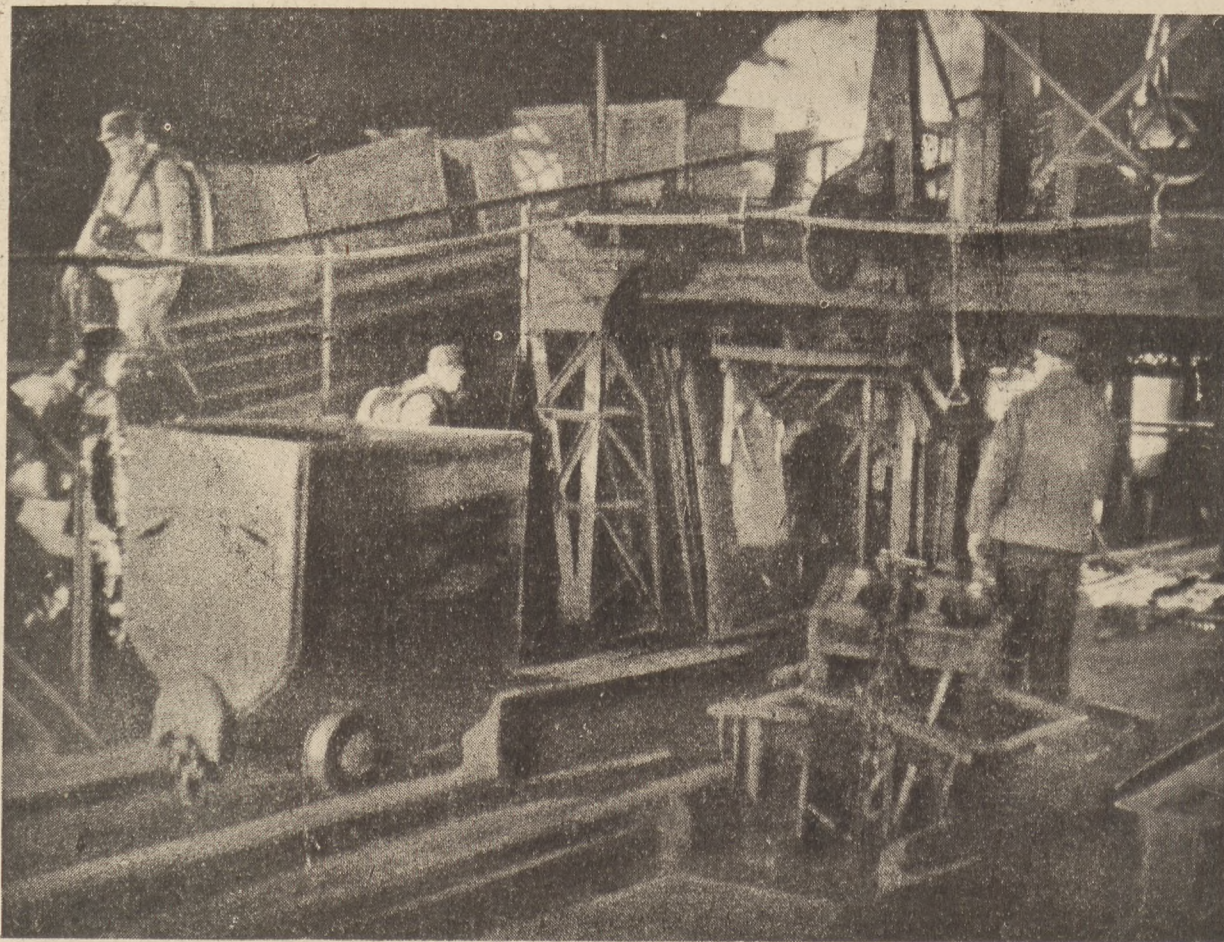
Zbyt mało może zrobiliśmy, by spekularyzować w Polsce powieść „Zrodzeni w burzy”, książkę radzieckiego komunisty, w której do rewolucyjnych wniosków doprowadzona została społeczna pasja Zeromskiego. Winni jesteśmy wdzięczność pisarzowi radzieckiemu za postacie Rajewskich, Przygodzkich i Czobotów, postacie polskich proletariuszów, których nie ominął ożywczy powiew Rewolucji Październikowej. „Zrodzeni w burzy”, dzieło radzieckiej klasyki przyswojone naszej literaturze, mieści się w jej nurcie, należy do nas.

Obchodzimy w tym roku pięćdziesięciolecie pisarza, który zmarł mając zaledwie lat 32. Pozostawił nam dojrzałe swoje dzieło, zrodzone z wielkiego talentu, rzetelnej myśli i szlachetnej pasji — dzieło pisane własnym życiem.

Pewien pisarz burżuazyjny powiedział, że człowieka tego pokroju, co Ostrowski, w jego kraju zaliczono by do świętych.

My widzimy w nim — komunista.

Arnold Słucki



Z filmu Munka i Lesiewicza „Gwiazdy muszą płonąć”

K. Nast.

Optymistyczne przedstawienie we Wrocławiu

Hamlet patetyczny



Mam zamiar napisać kilka uwag w związku z nowym, z różnych względów interesującym przedstawieniem teatru wrocławskiego, ale nie będzie to recenzja w popularnym przyjętym znaczeniu tego słowa. Wyznaje, że czuję przymus, gdy wypada mi pisać recenzję. Według dobrych manier panujących na tym odcinku publicystycznym wypada tam obdzielić każdego odpowiednio doczowaną uwagą, temu zapalić świeczkę, tamtemu ogarek i rzecz przekształca się zbyt często w jakiś dyplomatyczny, towarzyski rebus — a za to traci wartości krytyczne. Recenzja w tym rodzaju spełnia najwyżej rolę sprawozdawczą, a to niewiele. Natomiast człowiek jest głęboko zadowolony, gdy obejrzane widowisko czy przeczytany tom wywołują nieprzypartą ochotę rozgadania się, rozpisania na jego marginesach. Tak jest, zapisywałem marginesy dzieła to wielką satysfakcją i istotny dowód uznania dla dzieła.

Ta nowa sztuka we Wrocławiu nazywa się „Klucz od arsenu”. Jest to, głosi afisz, „wodevil staromiejski” pisma Ewy Szumańskiej i Stefana Łosia. Inscenizacja i reżyseria: Jakub Rotbaum. Dekoracje (bardzo piękne) — Aleksander Jedrzejewski, kostiumy — Jadwiga Przeradzka. Muzykę skomponował (stylizując według form „muzycznych XVIII stulecia”) Ryszard Bukowski. Układ choreograficzny — Sylwia Sfen. By wyczerpać te krótkie części informacyjną, dodajmy, że fabuła wodevilu rozgrywa się na rynku i przedmieściach starej Warszawy, w przeddzień insurekcji Kiłińskiego. Autorzy pokazują treści rewolucyjne tego momentu, nie rezygnując z wesołości, barwy i tempa właściwych wodevilowi.

Czego się zwykle spodziewamy po określeniu „wodevil”? Błażej akcji, która w pewnych miejscach staje się pretekstem do dowcipnej piosenki. Na ogół wodevil znajduje się na drodze między lekką komedią a operetką, czasami zbliża się — w zależności od sily czy słabości scenariusza — do jednego z tych rodzajów. Wodevil jest niełatwym, a pożytecznym gatunkiem scenicznym, ale zasięg jego działania nie jest zbyt wielki. Nie mobilizujemy rezerw swej wrażliwości siedząc na przedstawieniu wodevilowym, nie nadwierżamy intelektu — przyszliśmy tu w zasadzie po to, aby odpocząć.

Nie wiem, czy tak być powinno, ale tak jest, jeżeli mówimy o wodevilu w współczesnym i potocznym znaczeniu.

Przedstawienie „Klucza” rozpiera to szczepie znaczenie i widz czuje się jakby oszukany, zresztą pozytywnie, przez określenie widniejące na afiszu (jeżeli w ogóle można być pozytywnie oszukanym). Jest to wodevil przerastający o głowę swoich imienników, wielostronnie nasycony substancją sceniczną, jakiś męzurninowski okaz w swoim gatunku. Czy takim być powinien wodevil, gdyby wrócił do pierwotnych założeń tego typu sceny, czy też takim wodevil będzie w rezultacie stałego rozszerzania przez teatr zakresu swych środków wyrazowych — to zagadnienia, które ponotowałem sobie „na marginesach dzieła” (w tym wypadku na marginesach programu).

W każdym razie widowisko wrocławskie budzi w widzu nie tylko zainteresowanie, ale i coś w rodzaju nadziei. Jest to widowisko optymistyczne, wydaje się, że przytłaczamy istotę teatru in flagranti — w momencie stawiania kragami ku przodowi.

To ostatnie wrażenie jest chyba najważniejsze. Teraz kolej wytłumaczyć się z niego.

Powiedzmy sobie szczerze: w zamierzaniu autorów tekstu nie było, jak się wydaje, rewolucjoniz-

wanie rodzaju, który sobie obrali. Miał to być wodevil tout court. Autorzy tekstu przyznają się nawet, że pierwotnie utworzył dwie równoległe akcje, współczesną i historyczną, co już było skazaniem go na „wodevilowość” bez większych perspektyw. (W zeszłym roku, w związku z odbudową Starówki, czytałem dwa, czy trzy wodevile nadesłane na pewien konkurs, które miały taką właśnie dublowaną akcję; można podejrzewać, że pomysł ten leży w jakimś praszablonie wodevilu „staromiejskiego”).

Nie mam zamiaru umniejszać zasług literackich autorów przedstawienia. Popelnili oni parę błędów i naiwności historycznych, które w wielkim darcim szat wytknął im pewien recenzent w prasie lokalnej, a których rzeczywiście można było uniknąć. Ale utwór ma miły, lekki profil, wagę wydarzeń historycznych i treść socjalną ukazano bez stosowania łopaty, którego to narzędzia używa się u nas nie tylko na niezliczonych, rozkopanych terenach budów, ale także — z mniejszym sensem — przy biurkach literatów. Mimo te zalety, część literacka utworu mogła liczyć jedynie na ograniczoną strefę oddziaływania, miał to być wodevil — jeden z wielu. Wszystkie wskazuje na to, że strefa ta została rozszerzona w trakcie inscenizacji. Oto dlaczego pasuje mi do tego widowiska określenie „optymistyczne”. Przyjemnie widzieć, jak tekst literacki wchodzi do teatru zaczyna rysować, bogacić się o nowe cechy, wysnóbada się z reliefu czcionki drukarskiej, ze swej jednowymiarowej postaci i staje się tym, co nazywamy widowiskiem teatralnym. W wyniku tego procesu różnica między scenariuszem sztuki a sztuką inscenizowaną może być tak znacząca, jak między poczwarką motyla, a motylem.

Proponuję w tym miejscu rozważyć pewną zasadniczą kwestię: jaka winna być rola tekstu w widowisku teatralnym? Czy może być mowa o stopniowym umniejszeniu tej roli w miarę, jak teatr będzie rozszerzał swoje środki wyrazowe — merytoryczne i plastyczne? Nie, teatr zawsze będzie działał na intelekt i byłoby absurdem, gdyby miał się np. zamienić w kalejdoskop ruchomych obrazów. Podobny absurd obserwowaliśmy w rozwoju malarstwa europejskiego, które w pierwszych dziesięcioleciach tego wieku wzbijało się wszystkich treści intelektualnych, aby się przemieniać coraz oczywiście w jakąś wizualną, abstrakcyjną szaradę.

Ale i w tym zagadnieniu jest tzw. druga strona: część literacka przedstawienia nie powinna zazdrośnie ograniczać ekspresji tych możliwości widowiskowych, które tkwią w naturze teatru. Można zagrać Hamleta w kotarach — i będzie to miało pewien smaczek, zwłaszcza dla snobistycznego podniebienia. Ale będzie to również odarcie teatru z jego cielesnej urody, będzie to jakby anatomiczny eksperyment kazuzy życia teatrowi w postaci szkieletu. Bo przecież można otoczyć scenariusz Hamleta średniowieczną architekturą zamku królewskiego, wprowadzić go nawet w plener — tak, jak to zrobił w swoim filmie (szkoda, że tylko czarno-białym) Olivier. Kto nas zapewni, że dotychczasowe inscenizacje Hamleta były właściwą i optymalną formą tej tragedii? Może Hamlet wystawiony w jakiejś trudnej dziś do wyobrażenia, stworzonej dekoracji — (wówczas słowo „dekoracja” straci swój nieznoszony, pasywny sens) pokazany w zespoleniu z kongenialną muzyką — może dopiero taki Hamlet byłby właściwą postacią dramatu, który urodził się w wyobraźni Szekspira. Byłoby zarozumiałstwem sądzić, że już zrealizowaliśmy wizję tego poety. Tak jak on sam nie mógł tego sądzić o współczesnym mu teatrze. Być może, że w następnym okresie rozwoju teatru widowisko będzie tak się różnić od dzisiejszego, jak np.

współczesna inscenizacja Schillera różni się od greckich masek.

Postawmy tezę: nie trzeba się ludzi, że teatr wypracował już ostatecznie gramatykę i syntaksę swej porównawczej mowy. Byłoby to zresztą niedorzecznością, sztuka podlega wraz z człowiekiem prawu nieustającego rozwoju.

✱

Pewnym jest, że wśród reżyserów i teatrologów istnieje — na ogół biorąc — dwie, niechętnie wzajemnie, koncepcje teatru. Jedną z nich, to teatr psychologiczno-literacki, teatr wielkich, często przytłaczających kreacji aktorskich. Druga —

to teatr grający na wszystkich klawiszach, teatr widowiskowy, gdzie aktor jest jednym z elementów rozległej kompozycji. Wyspiański marzył o teatrze działającym harmonijnie wszystkimi środkami: tekstem, ruchem, obrazem i muzyką. Człowiekiem, który w Polsce realizował tę myśl był Leon Schiller. Słyszałem, rzecz charakterystyczna, że Schiller nie był lubiany przez aktorów. Jeden z aktorów mówił: Schiller rzucił ludzi, jak stadem. Aktor czuje się statystą. Ta pretensja, acz zrozumiała z punktu widzenia aktora zazdrośnego o swoją indywidualność, jest nieproporcjonalnie mała, ciasna w stosunku do wielkiej idei schillerowskiej.

Twórczość Rotbauma, plasująca się niewątpliwie gdzieś na linii schillerowskiej, spotyka się również z niepełnym zrozumieniem w środowisku aktorów. „Reżyser ten widocznie nie uznaje sztuk w których występuje aktorów mniej niż kilkudziesięciu” — dąsa się wrocławski recenzent. Recenzent złośliwie upraszcza sprawę do zagadnienia liczby aktorów — ale chcąc nie chcąc daje tym dowód, że wyczuwa odrębny styl pracy Rotbauma, choć go z góry nie akceptuje.

Na czym ten styl polega? Rotbaum, osobiście zajmujący się malarstwem, dąży do tego, żeby w każdym, prawie momentalnym stadium scena wyglądała, jak świadoma kompozycja malarska. Dodajmy, że ten twórca (określenie „reżyser” jest zubożające. Francuzi nazywają to dużo precyzyjniej: metteur en scene) nie ma na celu dekoracyjności. Dekoracyjność — to byłoby tylko dodatkiem do literackiej części przedstawienia, a Rotbaumowi chodzi o organiczne powiązanie

części intelektualnej widowiska z plastyczną. Zasadą tych obrazów na scenie jest malarski realizm, który łączy się integralnie z realizmem psychologicznym i politycznym przedstawienia. Może najpełniej wyraziły się te tendencje w inscenizacji „Biegu do Fragała” (przedstawienie to powinno być, moim zdaniem, „eksportowane” do Warszawy i innych miast). W „Kluczu” są trzy zasadnicze obrazy, wśród nich najefektowniejszy, najbardziej malarski — nadwiślański rybak (można by się sprzeczać, czy właściwy tu jest ten holenderski koloryt, zwłaszcza w partiach nieba).

Czy inne czyny widowiska Rotbauma są równie mocne, co strona plastyczna? Mam wrażenie, że nie. Wydaje się, że rozwijanie choreograficzne nie jest już tak interesujące. Ale w każdym widowisku Rotbauma jest pewien zorganizowany kształt ruchu zbiorowego i indywidualnego. Tak samo jak w każdym swoim spektaklu Rotbaum daje wyraz potrzebie dopełnienia tekstu i obrazu muzyką. W „Kluczu”, który jest wodevilem, muzyka wchodzi oficjalnie w kompozycję widowiska. W „Biegu do Fragała” dano wstawki pieśni włoskich już na marginesie akcji. Nasuwa się myśl, że jeżeli się pójdzie konsekwentnie po tej drodze, muzyka powinna stać się tą trzecią, niezbędną częścią widowiska, obok słowa niosącego treść intelektualną i obrazu plastycznego.

We Wrocławiu teatr szuka ambitniejszego stylu. Nie można zaprzeczyć, że poszukiwania te mają się przyczynić do rozszerzenia pojęć o sztuce teatralnej, do rozwinięcia wszystkich sił sceny.

Zbigniew Florczak

Z MIEJSC STOJĄCYCH

Co z tą architekturą?

Do rubryki „Z miejsc stojących” nadchodzą często listy. Poniżej publikujemy jedną z ciekawszych korespondencji.

B odząc do napisania tego listu był felieton Tadeusza Konwickiego pt.: „Wychodząc ze stadionu”, zamieszczony w nr. 39 (235) „Nowej Kultury”. List ten jest „otwartym” podwojnie — ze względu na formę przyjętą dla tego rodzaju enuncjacji, jak też w znaczeniu dosłownym; dla otwartej szczerości rozważań w nim zawartych.

Po licznych nawoływaniach i zachętach do szczerej, odważnej dyskusji o węzłowych problemach naszej kultury, toczyły się żarliwe polemiki o literaturę, muzykę, malarstwo itd. Wyjaśnili one i skonfrontowały z rzeczywistością wiele sądów i nawyków dotychczas nie tykanych lancetem rozsądku. Dziwnym zbiegiem okoliczności ożywczy prąd otwartej dyskusji omija sprawy architektury, a więc sztuki, której odbiorcami są już nie dziesiątki tysięcy lecz dziesiątki milionów obywateli naszego kraju.

Zakrawa trochę na ironię fakt, że próby podważenia poglądów i opinii, powiedziałabym nie utwierdzenia lecz zaśniedziały w naszej architekturze, wychodzą właśnie od konsumentów i to m. in. na kolumnach przeznaczonych dla felietonów sportowych — a więc marginesowo.

Wyjaśniam, że nie jestem architektem, lecz podobnie jak T. Konwicki człowiekiem z wyższym wykształceniem, o zainteresowaniach nie tylko plastycznych, mającym zielone pojęcie o sprawach architektury.

Zacznę z miejsca ostro, gdyż inaczej trudno będzie kruszyć cały arsenał powiedzeń o twórczym czerpaniu z przeszłości, o dostosowaniu starej formy do nowej treści i szeregu innych, samych w sobie słusznych, lecz jakże źle w praktyce realizowanych.

Otóż Warszawa — miasto budowane w drugiej połowie XX w. będzie jednym w swoim rodzaju cirusium (sic), którego architektura będzie miała bardzo mało cech budownictwa nowoczesnego, znamionującego epokę, w której żyjemy. Tak niewątpliwie będzie, o ile nasi architekci projektując nowe dzelnice, nie porzucą szablonu kompilacji stylów minionych epok i nie stworzą oryginalnego, właściwego naszym dniom wyrazu w architekturze.

Nowe style nie rodzą się na zamówienie, można odpowiedzieć, ale przecież już same materiały budowlane wywierają wpływ na kształtowanie się nowych linii, nowych pojęć estetycznych w architekturze. A trudno chyba twierdzić, że beton, stal, prefabrykaty, nie wywierają swego piętna na dzisiejszym budownictwie. Jednakże dla upartych nie ma rzeczy niemożliwych. Ozdobne, pożyczane od renesansu, baroku czy klasycyzmu elewacje, z powodzeniem mogą zamaskować czas budowy gmachu i gdyby nie umieszczona data, można by spierać się — wiek XIX czy jeszcze inny.

Głosi się teorię, że najbardziej postępową, odpowiadającą naszym czasom, jest architektura czerpiąca z bogatych tradycji przeszłości. Słuszne to pod warunkiem, że nie będzie brane zbyt dosłownie.

Niewątpliwie gotyk zawiera w sobie doświadczenia architektury romańskiej, renesans przejął twórczo również spuściznę gotyku obok idei starożytnej Grecji i Rzymu, ale każdy z tych stylów, mimo że wyraża chronologicznie jeden z drugiego, poprzez barok, rokoko, klasycyzm, jest przecież sztuką samodzielną, o cechach właściwych tylko tej epoce.

Można więc powiedzieć, że każdy styl w stosunku do poprzednika jest nowy, inny, chociaż wyrastający z tradycji poprzednich epok.

Jak więc rozumieć słowa o twórczym nawiązywaniu do tradycji? Niewątpliwie będzie to przyjęcie wielu propozycji, głównych założeń, niektórych detali. Ale nie może to być sztuka odpowiedniego doboru i ze-

stawiania rekwizytów zastawionych nam w spadku przez przodków. A tak niestety jeszcze się dzieje. Zadanie architekta sprowadza się do umiejętności odpowiedniego manewrowania detalami i kompozycjami według ustalonej recepty. Wszystko ulegało od wieków, wielokrotnie sprawdzone i ocenione — gotowe do przejęcia. Powstaje w ten sposób nowa secesja, bardziej okazała, monumentalna, ze względu na większe środki i możliwości, jakimi dzisiaj dysponujemy.

Problemem stają się tylko takie zagadnienia jak: bardziej czy mniej zdobne elewacje, kolumny czy bez kolumn. Gdy na jednej z publicznych dyskusji o architekturze, jeden z obecnych zakwestionował celowość budowania osiedli robotniczych w stylu kompilacji renesansu i klasycyzmu, prowadzący dyskusję architekt odpowiedział, że zgłoszona uwaga stoi poza dyskusją. A dyskutowano o tym czy mają być balkony czy nie i jakie odstępy winny być między kandelabrami. Chyba jednak nie są to węzłowe zagadnienia naszej architektury.

Architekci wiodą tasemcowe polemiki na temat czy robotnikom przyjemniej będzie mieszkać w osiedlach renesansowych czy też neoklasycystycznych. Uważają, że monumentalizm, tworzony według recepty: 50 proc. renesansu, po 10 proc. innych epok, jedynie może oddać wielkość naszych czasów.

Pozwolę sobie podważyć to twierdzenie. Czas socjalizmu, czas jak najbardziej humanistycznego podejścia do człowieka, to jednocześnie prostota uczuć wielkich i śmiałości. Tylko starcom podaje się papkę przeżutą przez innych. My ludzie socjalizmu, mamy wystarczająco mocne zęby i odwagę wgrzyzania się w rzeczy nowe.

Przenoszenie jednakże dawnych wzorów w nasze czasy jest anachronizmem takim — jak np. byłoby społeczeństwo o nowoczesnych środkach i stosunkach produkcji z feudalnym systemem politycznym.

O ile piękna architektura Corazziego zachwyca nas, to dlatego ponieważ: 1) jest oryginalna, wyrosła z epoki, w której powstała, 2) odnosi się do ograniczonego kompleksu.

Wyobraźmy sobie teraz 2-kilometrową ulicę zabudowaną budynkami o elewacjach pożyczonych od starych mistrzów. Jaki będzie wówczas efekt? Arteria będzie przeładowana akcesoriami, które nie rażą na jednym akencie architektonicznym, lecz są nie do zniesienia w skomasowaniu dłuższego ciągu, muszą stwarzać uczucie przesyty.

Masowe, na gigantycznej zakrojone skale budownictwo, winno już siłą rzeczy być bardziej ostrożne w stosowaniu zdobnictwa elewacji.

Obecne środki i materiały budowlane jak też skala budownictwa, dyktują prostotę i jasność kompozycji architektonicznej. Styl taki w różnych odmianach przyjmuje się na całym świecie, wszędzie tam gdzie beton, stal i nowoczesne maszyny budowlane urzeczywistniają projekty architektów. Są to domy o prostych spokojnych liniach, dużych oknach, estetycznej i nie przeładowanej, raczej płaskiej elewacji, gdzie duża rolę spełnia barwa tynków, dająca możliwość uniknięcia monotonii płaszczyzn przez odpowiednie zestawienia pionowe lub poziome.

Osieć Kole, Pradze I koło ZOO, realizują w pewnej mierze te założenia, dają możliwość szukania dalszych, twórczych rozwiązań.

Mówiąc o prostocie nie mam na myśli ubóstwa form lecz jasność i czytelność kompozycji. Bijąc w „ściąganie” z minionych stylów, jednocześnie jestem pełen uznania dla budowniczych Starego i Nowego Miasta w Warszawie, Starówek w Gdańsku i Lublinie.

Ale budując nowe dzelnice — należy im nadać wykład odpowiadający drugiej połowie XX w. Jak to urzeczywistnić, aby dzelnice te były proste i piękne zarazem?

Nad tym niech się głowią architekci.

Zbigniew Byczkowski
Warszawa

Ktoś zauważył, że jedną z najpożyteczniejszych cech naszej polityki kulturalnej jest zmuszanie ludzi do korzystania z dobrej sztuki. Mechanika owej dyktatury jest niezwykle prosta: nie wydaje się Mniszkówny ani Marja Branda, przez co czytelnik zmuszony jest czytać Balzaka i Tolstoję, nawet gdyby w pierwszej chwili niewielką zdradzał ku temu ochotę; nie ma bulwarowych teatrzyków, a więc chcąc nie chcąc, trzeba oglądać na scenie Fredrę i Molierę; wreszcie brak na ekranach „Znaku Zorzy” i „Czarnej ręki”, więc trzeba zadowolić się filmowanym „Hamletem”.

Trafność tego żartu sprawdzić można dokładnie obserwując długą kolejkę przed kinem „Atlantyk”, gdzie wyświetlany jest, wznowiony i cieszący się równym powodzeniem jak przed kilku laty, film Laurence’a Oliviera, przyglądając się reakcji sali podczas seansu kinowego lub podśmiewając rozmowy po wyjściu z kina. Większość widzów tego filmu z pewnością nie czytała „Hamleta”, nawet w tym najnowszym i najlepszym chyba przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza. Dla większości, szczególnie młodych, widzów tego filmu, historia duńskiego królewicza jest rzeczą zupełnie nową, co do której nie wiadomo, „jak się skończy”, imiona bohaterów dramatu upadają im w ucho po raz pierwszy i opatrzone są nie raz dowcipnymi komentarzami. A już mowy nawet nie ma o tym wielowarstwowym poobstrastym tekście w znaczeniu i interpretacji, o tym gąszczu problemów krytycznych, jakie historia literatury nazwała na kanwie szekspirowskiego dramatu.

Oglądając niedawno po raz drugi tam z rzędu oliwierskiego filmowego „Hamleta” przytłaczano się na tym, że mój odbiór tego filmu polegał w dużej mierze na sprawdzaniu krytycznych tradycji: a więc czy Olivier widzi w charakterze Hamleta problem patologiczny czy też traktuje go realistycznie? Czy w stosunku bohatera do matki akcentuje, podkreśla przez niektórych szekspirologów, kompleks Edypa? Jak sobie radzi z duchem? itd. itp.

Oglądając z takim nastawieniem sfilmowany dramat Szekspira wydaje mi się, że wpaść można na trop przyczyn spontanicznego i niezwykle serdecznego spotkania jednego z najtrudniejszych przecież dramatów repertuaru światowego z nieprzygotowaną od strony teoretycznej na to spotkanie widownią. Sprawa jest zresztą dosyć prosta. Olivier odrzucił balast psychologizmu nagromadzonego dookoła „Hamleta”. Potraktował swego widza trochę jak widza teatru „Globe”, zdecydował się dostarczyć mu silnych emocji, lecz jednocześnie emocji budujących, konstruktywnych. Z jednej więc strony zrobił co mógł, aby wydobyć gdzieś się da silny dreszcz przejęcia, postrząsnąć trochę widownię postacią ducha i ponurymi murami Elsynoru — to działa, ile nie ustydzimy się, po-ka go widza. Z drugiej jednak strony poszedł całą parą w kierunku realistycznego rysunku bohatera. Jego „Hamlet” (jakże uspaniale grany przez najwybitniejszego współczesnego spadkobiercę Burbidge’a i Garricka) to żadną miarą nie osłabły i zneurastenizowany dekadent, patron „hamletyzujących” stabeusz. Dla Oliviera jest on bohaterem pełnym patosu płynącego z potęgi myśli i uczucia, przacości charakteru i głęboko przeżytej tragedii. Nie tylko osoba odtwórcy tej roli akcentuje pewne pokrewieństwo postaci Hamleta ze szlachetnym i silnym władcą — szekspirowskim Henrykiem V, wiemy również słowem Fortynbrasa, które w filmie wypowiada zresztą nie on, lecz Horacio: „Gdyby wzniesiono go tak jako króla, stałby się wielkim władcą”. Sądzę, że właśnie owa koncepcja dostojnego, patetycznego Hamleta, będąc zgodna z realistycznym nurtem interpretacji szekspirowskich, stanowi również pomost do Hamleta ludowego, porównującego dla masowej i niezmanierowanej widowni.

Jest rzeczą wiadomą, że bohater filmowy nierzadko bywa wzorem do naśladowania dla widza. Wielu młodym odbiorcom kina Gary Cooper rozwiązał dręczący i doniosły problem „co robić z rękami w towarzystwie”, Gérard Philipe zasugerował rozwiązanie niejednej sceny lirycznej w życiu jego młodych widzów. Wydaje mi się, że Hamlet Oliviera jest takim bohaterem, który widzów swoich nie pozostawia zniewolonych stygmyntnym dylematem, ale zaszczepia im poczucie dostojnego patosu myśli. Przez co staje się dla nich bliski i drogi i w końcu, bardzo współczesny.

Krzysztof T. Toeplitz