



NOWA KULTURA

TYGODNIK ZWIĄZKU LITERATÓW POLSKICH

Cena 1.20 zł – 8 stron

Warszawa, 21 listopada 1954 r.

Nr 47 (243) Rok V

LEON KRUCZKOWSKI

O „BIOGRAFII WEWNĘTRZNEJ” PISARZA

„Pisarze nasi nie znają życia, lub znają je powierzchownie”. Takie zdanie słyszy się u nas bardzo często, jest ono stałym motywem większości na-
szych dyskusji literackich. Oczywiście, w zdaniu tym nie chodzi o jakieś życie „w ogóle”, ani o tę znajomość życia, jakiej nabywa w mniejszym lub większym stopniu każdy człowiek w miarę przeżywania lat. Chodzi o głęboką i wielostronną znajomość procesów, zjawisk i węzłowych faktów współczesnej rzeczywistości, naszego socjalistycznego budownictwa i socjalistycznej przebudowy wsi — o taką znajomość, która przenika nie tylko to, co jest, ale i to, co dopiero się rodzi, rozwija, kiełkuje.
Tak rozumianą „znajomość życia” uważamy — chyba wszyscy — za podstawowy warunek owocnej twórczej pracy współczesnego pisar-
skiego — realisty. Różnice zdań zaczynają się dopiero wówczas, gdy od bezspornej zasady przechodzimy do codziennej praktyki warsztatów pi-
sarskich. I nie tylko różnice zdań — również niebezpieczeństwa.

Świadczenia, ale w ogóle poza granicami ich własnego, mieszczańsko-inteligentnego przecież środowiska! Po prostu mówiąc, wobec konieczności bliższego przyjrzenia się własnemu narodowi. Jeśli bowiem — do wczoraj! — niewielka tylko część tych pisarzy знаła mniej lub więcej wieś i chłop (wieś i chłop w warunkach państwa burżazyjnego!) — to cóż dopiero mówić o znajomości klasy robotniczej, tej „zagadkowej” siły, która od dziesięciu lat nie tylko gwałtownie wzrosła liczebnie ale zarazem stała się siłą produkującą w narodzie, decydującą o rozwoju naszego nowego życia!

Oto, dlaczego zjawilo się u nas nieznanne dawniej pisarstwo „terenu”, czyli czegoś obcego, leżącego poza „własnym”, „normalnym” życiem codziennym. Górnik, kolejarz, inżynier, nauczyciel, urzędnik — każdy z nich żyje w określonym własnym środowisku, którego państwowiejsza więź jest więc wykonywanej pracy. Ale dla ogromnej większości naszych pisarzy współczesnych podstawy ich

Pracy — jej tworzywo, jej surowiec — znalazły się nagle **poza** ich środowiskiem (nie w zawodowym tylko, ale nawet w szerokim, społecznym znaczeniu).

Prus nie szukał swoich Wokulskich, Rzeckich czy Szumańców, miał ich „pod ręką”, wśród znajomych i sąsiadów, w „swojej” kawiarni, na „swoim” Kukulowskim Przedmieściu. Czasem, przez okno mieszkania, mógł obserwować również studentów — glodomorów lub na podwórku biedaka z katarynka... Ale biada Prusowi, gdyby żył dzisiaj i chciał „poznać życie” w kawiarni Domu Literatów lub jakiegokolwiek innej na tymże Krakowskim Przedmieściu...

skiego zdają się przypominać, że w porównaniu nie tylko z czasami Prusa i Orzeszkowej, ale i z tą Polską, która przestała istnieć zaledwie 15 lat temu — jesteśmy zupełnie innym, mianowicie rewolucyjnym społeczeństwem. Do roku 1939 życie podstawowych mas narodu polskiego znajdowało swoje odbicie w naszej literaturze w sposób odwrótnie proporcjonalny do siły liczebnej tych mas i do wielkości wykonywanej przez nie pracy. Od dziesięciu lat chcemy w zwierciadle literatury nie tylko osiągnąć inne, właściwe proporcje zjawisk, ale odbijać w nim również ich zupełnie nową treść, ich zasadniczą **inność**.

Dla większości naszych pisarzy oznacza to konieczność wyjścia poza swoje społeczne środowisko, a zatem znalezienia nowych, innych niż dotychczasowe, dróg i metod „poznawania życia”. To nie jest, jak niektórzy gotowi sądzić, tylko sprawa wygodnej lub niewygodnej podróży. Pisarze stanęli wobec o wiele trudniejszych zadań niż np. inteligencja techniczna. Ostatecznie i w ustroju kapitalistycznym inżynier pracował razem z robotnikami, oni i on na jednym, wspólnym warsztacie. Również procesy technologiczne — w hutnictwie czy garbarstwie — są w zasadzie jednakowo niezależne od ustroju. Od pisa-

ryz jednak rewolucja społeczna za-
żądała rewolucji w ich warstwach,
w ich „technologi” — w zakresie
w celach i w metodach ich pracy.
To znaczy — w nich samych.

Tak bowiem jest rzeczywistość —
o czym się u nas często jakby nie
pamięta — że już same czynności
poznawcze pisarza wiążą się nieroz-
dzielnie i najsilniej z jego najbar-
dziej intymnym życiem osobistym.
Różnią się one nader istotnie od
czynności i metod poznawczych ba-
dacza naukowego, socjologa, czy psy-

Poruszyłem tę sprawę na jednej z niedawnych dyskusji w Domu Literatów, wysuwając pojęcie „**biografii wewnętrznej**” pisarza jako czynnika decydującego o twórczości. Wywołało to wtedy trochę zamieszania, Jerzy Putrament dostrzegł w moich uwagach niebezpieczeństwo podejrzanego „subiektywizmu”. A przecież sprawa nie nadaje się do skwitowania za po-

moją łatwych epitetów. To, co mówię wówczas, nie było zresztą żadnym odkryciem. W niewiele dni po wspomnianej dyskusji znalazłem w wydany u nas świeżo zbiorze esejów pisarzy radzieckich pt. „W pracowni pisarza” interesujące uwagi Konstantego Paustowskiego o „życiorysie wewnętrznym” twórcy, stanowiącym jego podstawowy „złoty zapas”. Sądzę, że wielu z nas często krąży myślami dokoła tego zagadnienia, ale jakoś gubiło się

ono w naszych dyskusjach, wypierane właśnie przez epitety i slogany.

Cóż to znaczy „biografia wewnętrzna” pisarza? I czym różni się ona od życia wewnętrznego obywatela? Większości ludzi nie będących pisarzami? Oczywiście, większa niż przeciętna wrażliwością na bodźce i wzmocnioną intensywnością ich „zapisu”, dalej, aktywną wyobraźnią, czyli zdolnością organizowania odrębnej, artystycznej rzeczywistości — można by wyliczyć jeszcze parę innych elementów, wszystkie one składają się na to, co nazywamy potocznie **talentem** pisarskim. Ale talent to jeszcze nie cały pisarz. Tym, co w „życiorysie wewnętrznym” tworzy uwarunek za najistotniejsze, jest **szczerzólna** **potencja** **bardzo** **osobiste** **przeżywania** **spraw** **niesobistych**: problemów społecznych, narodowych, moralnych, filozoficznych. Stopień tej potencji, na równi ze stopniem talentu, decydują o prawdziwej wielkości pisarza.

Nic dziwnego że i samo „poznanie życia” odbywa się u pisarza w sposób istotnie różny od metod poznawczych w nauce czy w praktycznej działalności społecznej lub zbliżonym do niej dziennikarstwie. Systematyczność nie odgrywa w nim prawie żadnej roli. Jedno dążenie — badanie może mieć więcej wagi dla aktu twórczego niż obfita, wyczerpująca faktografia. A wreszcie, może być badacz naukowy czy działacz społeczny — w swoim zakresie zainteresowań — musi zbierać i uzwzględniać pełną „dokumentację” badanego zjawiska czy przedmiotu,

to pisarz bywa wrażliwy na pewne tylko impulsy płynące z otaczającej rzeczywistości — ale za to z całego jej obszaru: z przyrody, z życia społecznego i indywidualnego. Na jakie mianowicie impulsy? Właśnie zależy to od rodzaju jego „biografii wewnętrznej”, inaczej mówiąc: od rodzaju turbiujących go problemów, „składam bowiem, że pisarz — niezależnie od tego, czy i o czym aktualnie pisze! — musi żyć „swoimi” problemami: swoimi problemami „nieosobistymi”! Innymi słowy: pisarz może poszukiwać koniecznych mu w danej pracy „reaktiów”, źle jest jednak jeżeli szuka „tematów”. Gdyż, jak słusznie powiedział Erenburg, „duży powieści” nie przywozi się w walizce podróźnej.

W tym, co tu piszę, nie ma żadnej chęci subiektywizowania zjawisk twórczości ponad rzeczywistość, tzn. naprawdę wysoką miarę ich podmiotowego charakteru. Myślę, że w ogóle nie grozi nam już dzisiaj niebezpieczeństwo przesady w tym kierunku. Raczej przeciwnie, strzec się musimy zbyt uproszczonego pojmowania natury tych zjawisk. Literatura przecież niełatwo zna wypadków, świadczących o tym, że ze sprawą „znajomości życia” u pisarzy nie zawsze bywa tak, jak to sobie wyobrażają niektórzy zwolennicy formulej i łatwych schematów w każdej, a więc i w tej dziedzinie.

Dam przykład z własnej praktyki twórczej.

Jednym z problemów, które mnie głęboko nurtowały w latach ostatniej wojny, okupacji i mojego po-

bytu w niewoli hitlerowskiej był problem tzw. „porządnego Niemca” — ot, tego, którego z roku na rok widziałem, uprawiającego pole za drutami mojego obozu — tego Niemca, który nie mordował, nie kałował, nie rabował i nie palił w ogóle przez całą wojnę nie opuszczał granic swego kraju — to znaczy ogromnej większości niemieckiego społeczeństwa, która jednak, czuliśmy wszyscy, ponosiła odpowiedzialność za hitleryzm, za wojnę, za okupację, za Oświęcim i za zburzenie Warszawy. Zagadnienie to, problem *winy* „porządnego Niemca”, niepokoiło mnie przez parę lat — bez określonych zamierzeń pisarskich, przy czym moja osobista znajomość społeczeństwa i życia niemieckiego była wówczas prawie żadna, a znajomość literatury niemieckiej, zwłaszcza dotyczącej okresu hitlerizmu, raczej zupełnie przeciętna, jak u normalnego cywelnika w Polsce. I otóż napisałem w końcu utwór, o którym jeden z czołowych niemieckich krytyków, Erpenbeck, powiedział, że jest „jak dotąd najbliższą prawdy sztuką o niemieckiej rzeczywistości”. Nie było w tym żadnej magii. Ważny problem polityczno - moralny, który w roku 1948 skonkretyzował mi się jako problem „sonnenbrichizmu”, żył we mnie przez szereg poprzednich lat, karmił się okrucami zjawisk, jakie niekiedy przenikały przez druty obozu, i dojrzewał wewnętrznie na długo przed tym, zanim stał się tworem w moim określonym zamyśle pisarskiego.

Co więcej, nie przestał żyć we
mnie i po napisaniu „Niemców“,
gdyż w gruncie rzeczy **nie**

był problemem wyłącznie niemieckim. Zacząłem myśleć o pozytywnej, tzn. heroicznej replike na zjawisko „sonnenbruchizmu”. Życie przyniosło ją samo — w ogromniejszej nad wszelki wymysł literacki sprawie Rosenbergow. **Musiłem** napisać tragedię o Juliuszu i Ethel, choć — znowu — moja znajomość życia amerykańskiego (i amerykańskiej literatury) była jeszcze bardziej nikła, bardziej ułamkowa niż w wypadku „Niemców”.

Oczywiście, nie jest bez znaczenia fakt, że w obu tych wypadkach chodzi o utwory dramatyczne. Istnieją dobrze znane i zrozumiałe różnice między dramaturgią a powieściopisarstwem — właśnie jeżeli chodzi o rodzaj i sumę niezbędnej dla pisarza wiedzy o przedstawianej rzeczywistości, znajomości jej realiów itd. Ale przecież i powieść, godna wielkiej tradycji tego gatunku wypływa z powieści realistycznej nie może być tylko opisywaniem czy opisywaniem. Powieściarz Aleksy Tolstoj, ze „szukła dla swoich uogólnień nie „poszukuje wielkiej ilości doświadczeń”. Oczywiście, szuka to nie statystyka. Poszukuje ona faktu charakterystycznego, z którego „przeswiadczenie artysty, „Zuchwałstwo” artysty, wydobyla na jaw ogólne cechy epoki”. Według autora „Drogi przez mękę”, proces pisania to proces „przewycięzania materiału” — a twórczość to „doświadczenie osobistego życia, pretendujące do tego by stać się uogólnieniem”.

Ta „doniosłość” „życiorysu wewnętrznego” twórcy przebiega się w wypowiedziach wielu pisarzy-realistów. Jeszcze dobitniej mówi o niej — ich twórczość. U Czechowa czy Gorkiego, u Żeromskiego — w całym twórczym życiu każdego z nich **widać jak młody człowiek**, **zaczyna się rozwijać**. W zetknięciu z tym żywym i intensywnie **żyjącym bogactwem** jakikolwiek, drobną nawet **ułamek czujności** — **przywodzi fakt, przypadek** człowieka — mógł się stać **impulsem i treścią twórczego zdarzenia.**

Wydaję mi się rzeczą pożyteczną przypomnieć te bynajmniej nie nowe prawdy, ponieważ bez ciągłego pamiętania o nich sam postulat „poznawania życia” przez pisarzy niewiele w gruncie rzeczy zbliży nas do głębszych treści naszej rzeczywistości, a za to wypacza nieraz samo pojmowanie naszego „zawodu” literackiego, często redukowanego po prostu do technicznej sprawności rzemiosła. Zdarza się u nas słyszeć głosy zdradzające jakiegoś więcej tok rozumowania: Ty, pisarzu, posiadasz umiejętność władania piórem”, tak jak inni władają innymi narzędziami pracy; trzeba więc tylko żebyś „zbliżył się do życia”, przyjrzał się fabryce, wsi spółdzielczej czy pracy naszych kolejarzy, a będziesz w stanie stworzyć powieść, opowiadanie, dramat, scenariusz filmowy... Tak oto spłaszczają się — robią to nieraz i sami pisarze — wielkie i trudne, odpowiedzialne zadania, stojące przed literaturą narodu budującego socjalizm. Tak oto w imię walki o realizm socjalistyczny w literaturze rodzi się płaska, bezkrwista ilustracyjność.

Prowadzi to również do lekceważenia i tej doniosłej prawdy, że pisarz powinien o życiu i o człowieku wiedzieć znacznie więcej niż tekstualnie o tym mówi w swoim dziele. Tymczasem w wielu współczesnych powieściach, opowiadaniach i dramatach autor mówi o zdarzeniu, zjawisku czy postaci — **wszystko, co o nich wie**, tzn. wszystko, co zdołał zapisać w notesie, co odcito się na kłisyj jego mózgu, poruszającej się w „terenie”. Autor taki, być może, przechodził nawet obok porywających rzeczy i wspaniałych ludzi — cóż, kiedy niczego z nich nie zdołał nam przekazać, chociaż przekazał wszystko, co wiedział, bez reszty. Dlaczego? Właśnie dlatego, że wszystko bez reszty.

Slusne haslo: „Pisarze, bliżej życia!”, powinno zawsze w naszej świadomości kojarzyć się z drugim, bardziej szczerzym wezwaniem: „Pisarze, **życie intensywniej!**”. Jedno warunkuje drugie. Nie można prawdziwie i dobrze poznać życia wokół nas — bez własnego bogatego życia wewnętrznego. I nie sposób mieć intensywną „biografię wewnętrzną” — w zasklepionym „ja”, bez głębokich wiewód z otaczającą rzeczywistością, bez mocnego osobistego przeżywania spraw „nieosobistych”.

Leon Kruczowski



W dniu 4 listopada umarł Henri Matisse w wieku lat 85. Krytyka francuska uważa go za jednego z czterech „wielkich reformatorów” malarstwa współczesnego, zaliczanych dziś już do klasyków. Są to Bonnard, Picasso, Braque i Matisse, którzy na początku naszego stulecia postanowili „nauczyć ludzi patrzeć na nowo”. Działalność ich jest reakcją zarówno na nie mający nic wspólnego z prawdą, teatralny, szary i smutny pseudo-realizm mieszczański, jak na optyczny iluzjonizm szkoły impresjonistycznej. Mistrzami ich są Van Gogh i Cézanne, poszukiwacze światła, koloru ruchu. Ale Van Gogh jest mistykiem, porażonym słońcem w oczy, oglądającym świat w paroksyzmie — Cézanne zaś intelektualistą, cerebralnie konstruującym obrazy.

Matisse ma inną ambicję: chce stworzyć plastyczny odpowiednik radości życia, spontaniczny i zmysłowy. Porzuca Jafawą dla niego wiedz perspektywę, grę „walorów” i „sosów”. Maluje kolorami wprost wyciśniętymi z tuby. Jeździ do Maroka, na wyspy Oceanu, na Korsykę, by podpatrzeć jaskrawą soczystość nieba, wody i światła tropikalnego, o jakich pojęcia nie mają dubucze z atelier paryskich, zamiecionych sfalszowanymi rekwizytami: „Marzę o sztuce czystej, jasnej, prostej, która jak muzyka klasyczna, przynosiłaby widzowi spokój ducha i pogodę...” Przeciwnicy zarzucali mu brak głębi myślowej, koncepcję ornamentalną, imitację arabesków perskich i krzykliwej barwności wschodniej. Mieli może rację, może nie ustrzegł się też Matisse tendencji deformatorskich, charakterystycznych dla sztuki mieszczańskiej owego okresu rozsydny ideologicznej.

Stworzył przecież malarstwo pełne radości, jak zamierzył i rzeczywiście udało mu się odwieńczyć wrażliwość oczu jego współczesnych. W swej aprobacie życia, ruchu, barwy, sztuka jego — mimo rafinady właściwej gustowi paryskiemu — zdaje się sięgać do źródeł odczuwania ludowego. Gdy w r. 1949 otwarto w Paryżu wystawę polskiej sztuki ludowej, krytyk „Lettres Françaises” pytał zaskoczony: „Kto nauczył chłopkę podhalańską o ręce stwardniałej od pracy sekretu kolorów, które zna tylko Matise?” Analogia między barwnymi paprociami, zdobionymi obraz na szkle Matki Boskiej, oraz dziwnymi wycinankami, bliznyściami na obrazach Matisse’a, wydawała się uderzająca. Nie bez powodu. W okresie zniechęcenia, desperacji, zwyrodnienia sztuki na Zachodzie, Matisse stał się piewcą piękności życia i dlatego zbliżył się do tonu nadziei, jaki ożywia twórczość ludową; jest to walor jego malarstwa, który decyduje, że nazwisko Matisse’a, jako „odnowiciela oka”, pozostanie w rocznikach sztuki światowej.

zk

R o z m o w y o p o l s k i e

I
Były ostatnie dni października, ciepłe i pogodne. Pięknie jest o tej porze w Opolu. Zwłaszcza po drugiej stronie odnogi Odry — Młynówki, na tak zwanym Ostrówku, w dzielnicy willowej, gdzie pełno drzew o zrudziałych, czerwonych i złotych liściach jesieni. Idziesz ulicami, a liście zsypują ci się pod stopy, padają na głowę, lecąc wirują w powietrzu w blaskach łagodnego słońca. Ale w tym roku mój dobry znajomy z Opola nie pozwolił mi zachwycić się urokiem jesieni. Gdyśmy stali na moście nad Młynówką, powiedział nagle z przekąsem:

— Ech, wy, turyści.
— Czy ci się to nie podoba? — spytałem.
— Żeby tak prawdę powiedzieć, to nie.
— Dlaczego?
— Ano bo tak: przyjedzie taki jeden z drugim na kilka dni do Opola, popatrzy na Odrę, na Młynówkę, potem wróci do swojej tam Warszawy czy Łodzi i pisze, jak to tu ładnie u nas. Prawda, ładnie tu jest, ale nie można wciąć tylko o tym. Zresztą wam to w ogóle łatwiej pisać o nas, niż nam samym.

— Nie rozumiem.
— To bardzo proste. Temu, który mniej wie, zawsze jest łatwiej. Nie ma on wtedy żadnych skrupułów. Ot, dasz tam trochę w tym swoim reportażu barw pejzazowych, trochę rozmyślań, opis miasta czy wsi, jakąś przypadkowo odbyłą rozmowę i już. I wszystko to takie gładkie, takie ładne, tylko, że my, mieszkający tutaj, czytać tego nie możemy. A nam, widzisz, pisać jest trudniej. Bo my tak ogromnie dużo wiemy o tych ziemiach, że powierzczone pisze się boimy, a z drugiej strony żeby tak gruntu nie coś poruszyć — nie dajemy jeszcze rady.

Ot, widzisz, był tu u nas niedawno taki jeden literat. Młody i nawet sympatyczny. Jeździł, rozmawiał z nami, a potem to wszystko opisał. Nie był to reportaż, lecz opowiadanie, a więc niby utwór, w którym tak zwane autentyczne realia nie odgrywają zasadniczej roli. Ale w opowiadaniu napisano wyraźnie, że rzecz dzieje się w Opolu. Człowiek czyta i stopniowo budzi się w nim sprzeciw. Bo autor wiemy, że nie mógł być z Opola, że nie jeździł. Powiesz: drobiazg, rzecz nieważna. Ale człowieka tu-tejszego to denerwuje i, co gorsza, usposabia nieprzychylnie do innych słuszných prawd w opowiadaniu tym zawartych. A dalej autor opisuje, jak to stary Ślązak wola do znajomego chłopaka: „A przyjdź tam dziś wieczorem do mnie na kolację!“. Widzisz, rzecz jest w tym, że tego rodzaju zwyczaje panują w środkowej Polsce, a tu na Śląsku Opolskim po prostu tak się nie dzieje. Tu by się to nie mogło wydarzyć. I tak dalej. A cała rzeczywistość naszego życia nie znajduje w tym opowiadaniu odbicia.

— Więc jakież są twoje propozycje?

— Chcę, abyście pisało na prawdę. A prawda nasza jest naprawdę piękna bez cudzysłowu, ale i trudna. Nawet bardzo trudna. Co jest piękne? Miasto, życie w nim. W tym roku otworzono u nas pierwszą wyższą uczelnię. Jest nią Wyższa Szkoła Pedagogiczna. Na pewno stanie się ona początkiem powstawania szkolnictwa wyższego w Opolu, które jest jakby stworzone na siedzibę uniwersytecką. Miasto się odbudowuje. Cały rynek został odrestaurowany, remontuje się zburzone podczas wojny domy, stawia nowe. Ale obok tych spraw są inne — trudne, często bolesne.

Ot, na przykład, kiedyś na stacji w Strzelcach Opolskich młodzień napadła na strażnika kolejowego za to tylko, że wyciągnął z wagonu chłopca jadącego bez biletu. Wszyscy wylegli na peron, rzucili się na strażnika i byłoby go zakatrupili, gdyby kolejarze przy użyciu sikawki nie rozprezili atakującej młodzieży. Pociąg opóźnił swoje wyjście ze stacji o blisko trzydzieści minut. Przecież ten fakt na coś wskazuje. Że tu działa wróg, że podszywa on nienawiścią do funkcjonariuszy państwowych.

A w Gogolinie? Znasz Gogolin, był tam nieraz. Na ścianach Domu Kultury jakaś ręka napisała niedojadniętą kretdą „Precz z Polską!“. I faktów takich jest więcej. I nie trzeba przed nimi chować głowy w piasek i udawać, że się ich nie widzi. A wy często tak właśnie czynicie.

— Czemu ty sam o tym nie napiszesz?

— Tutaj to my wszyscy o tym wiemy bez pisania. Ale chodzi o to, byście wy tam dobrze te fakty znali i zdawali sobie z nich sprawę.

Po powrocie z Opola przejrzałem to wszystko, cośmy w ostatnich latach o tamtejszej ziemi pisali. Mój znajomy ma rację. W tym, co mówił, nie ma żadnej przesady. Nie pisaliśmy prawdy. Nie chcę przez to powiedzieć, żeśmy pisząc kla-

mali. Nie. Ale ślizgaliśmy się po wierzbach i z tych powierzchownych obserwacji wyciągali wnioski uogólniające. I, to było niesłuszne. I musimy to jakoś naprawić. Ale sami tego zrobić nie zdołamy. Muszą nam w tym pomóc ludzie mieszkający stale w Opolu.

II

Od chwili, gdy Opole stało się miastem wojewódzkim, podniosło się w nim znacznie życie kulturalne. W tej chwili mieszka w Opolu kilku zdolnych dziennikarzy i początkujących literatów, skupionych wokół cotygodniowego dodatku „Trybuny Opolskiej“ — „Głosów znad Odry“. Niedawno w „Przeglądzie Kulturalnym“ wyróżniono ten dodatek spośród innych dodatków gazet wojewódzkich. Wyróżniono słusznie. Wiąże się on bowiem ze swym terenem, że swoją ziemią, ukazuje jej przeszłość i teraźniejszość, czy ludzi miłości swej „małej ojczyzny“.

Wśród początkujących literatów opolskich znajduje się Ryszard Hajduk, autor broszur o Ziemi Opolskiej, a ostatnio redaktor „Pamiętników Opola“, które ukazały się niebawem w Wydawnictwie Lite-

rackim w Krakowie i które będą na pewno nie mniejszą rewelacją, niż w swoim czasie „Pamiętniki chłopów“. Jest tam Jerzy Ballaban, autor „Świutu nad Opolszczyzną“, książki nie pozbawionej błędów, ale przecież posiadającej i niejakie walory. Mieszka w Opolu Adolf Lekki, który napisał „Przełom“, rzecz o życiu spółdzielni produkcyjnej. Jest kilku satyryków: Wyszomirski, Chmielnicki, Baranowski. Są starzy zasłużeni pisarze opolscy Jakub Kania i Rafał Urban.

Ludzie ci pragną się zrzucić w jakiś związek. Przed kilkoma miesiącami założyli tzw. „Zespół Pisarzy Opolskich“ i zwrócili się do Zarządu Głównego ZLP z prośbą o zatwierdzenie tego zrzeszenia. Nie wiem, czy jest to forma najlepsza, ale jedno wiem na pewno: istnieje w Opolu i okolicy kilkunastu ludzi, z których możemy mieć pociechę i ludziom tym należy pomóc. Idealnym wyjściem z sytuacji byłoby utworzenie w Opolu oddziału Związku Literatów. W tej chwili na to za wcześnie, ale, wydaje mi się, że trzeba do tego dążyć w przyszłości. Dlaczego do tej pory Zarząd Główny ZLP nie wciągnął do swoich szeregów Jakuba Kania i Rafała Urbana? Są oni nie mniej zasłuży-

ni od pisarzy mazurskich, którzy już od kilku lat są rzeczywistymi członkami ZLP.

Znalezienie jakiegoś modelu organizacyjnego dla początkujących pisarzy opolskich przyczyniłoby się do zdynamizowania ich działalności i aktywniejszego, niż dotychczas, współdziałania w dziele podnoszenia świadomości narodowej tych ziem.

Kilka tygodni temu „Trybuna Opolska“ rozpisala konkurs na utwory literackie. Konkurs przyniósł parę ciekawych utworów, potwierdzających rozwój opolskiego środowiska. Jeden z laureatów tego konkursu, absolwent uniwersytetu wrocławskiego, obecnie stały mieszkaniec Opola, Kazimierz Kowalski, rzekł do mnie:

— Opowiedzcie tam w Warszawie, że my tu pracujemy, że robimy wszystko, na co nas stać, by włączyć się w ogólny nurt naszego życia kulturalnego. Ale oczekujemy pomocy.

III

Jedna z moich opolskich rozmów toczyła się wokół tamtejszego teatru. Ambitny i ciekawy jest ten Teatr Ziemi Opolskiej. Mój znajo-

my i tym razem wiele miał do powiedzenia.

— Widzisz, nasz teatr w ostatnim roku bardzo podniósł swój poziom, oglądaliśmy w nim wiele dobrych sztuk w interesującej inscenizacji i reżyserii. Niemala to zasługa kierownika artystycznego tego teatru, Krystyny Skuszanki, laureata państwowej nagrody artystycznej za śmiałe wystawienie sztuki Bill-Bialockiego „Sztorm“.

Widziałem „Sztorm“ na scenie w Opolu. Świetne przedstawienie. Wiadomo mi również, że Teatr Ziemi Opolskiej prowadzi stałą akcję objazdową. Wyposażony w bogaty tabor, jeden z najlepszych w Polsce, może nieść bez przeszkód kulturę teatralną w teren.

— Tak, ale jest tu pewien skomplik — wpada w moje rozmyślenia znajomy — i chciałbym o tym z tobą pogadać. Widzisz, mnie się zdaje, że repertuar naszego teatru posiada pewne podstawowe braki.

— O ile wiem — przerwałem memu rozmówcy — gracie tutaj rzeczy dobre. Wspomniany „Sztorm“, Szekspira „Miarka za miarkę“, Kruczkowskiego „Niemcy“, Warmińskiego „Zwycięstwo“, Ostrowskiego „Niewinni winowajcy“, Fiediejewa „Młoda Gwardia“, Lutow-

skiego „Sprawa rodzinna“, Fredry „Małż i żona“, w tej chwili zaś „Wesele Figara“ Beaumarchais i „Legendę o miłości“ Nazima Hikmeta. Przecież to wszystko sztuki piękne i bez wątplenia wartościowe.

— Nie przeczę. Każda sztuka rozpatrywana z osobna, jak się to mówi, sama w sobie — nie budzi zastrzeżeń. Ale w ogólnym repertuarze chciałoby się widzieć więcej polskich sztuk klasycznych. Tutejszym ludziom trzeba przyswajać konsekwentnie nasz dorobek narodowy w tej dziedzinie. To jest pilne zadanie polityczne. Ludzie mieszkający tu od lat, odczuwani od polskiego dziedzictwa, winni poznać poprzez teatr utwory Kochanowskiego, Niemcewicza, Zabłockiego, Bogusławskiego, a nade wszystko nasz repertuar romantyczny. Dlaczego nie gra się Słowackiego? Nie mam nic przeciwko „Legendzie o miłości“, to sztuka w swoim rodzaju piękna, ale u nas nie chwyciła, bo jest niezrozumiała i, prawdę mówiąc, dosyć nudna. Teatr opolski ma głębsze cele i zadania niż teatry w innych miastach kraju. Zadać sobie nieraz pytanie, czy kierownictwo teatru jest tego świadome.

— Przysnążę ci słusność tylko częściowo. Być może za mały w tutejszym teatrze nacisk kładzie się na dziedzictwo klasyczne, ale musisz przysnąć, że sztuki Kruczkowskiego, Warmińskiego, Lutowskiego, przygotowywana obecnie Maliszewskiego „Droga do Czarnolasu“ coś znaczą i wskazują, że kierownictwo wie, co należy robić. Obraz przez ciebie namalowany jest zbyt czarny i, jak widzisz, niezupełnie pokrywa się z rzeczywistością. A zresztą, jeśli jesteś przekonany o swej słuszności, napisz o tym w „Trybunie Opolskiej“, zróbcie dyskusję z ludźmi teatru i pogadajcie szeroko na ten temat.

— Sęk w tym, że nie wytworzyło się u nas jeszcze środowisko artystyczne, nie kontaktujemy się ze sobą, żyjemy w odosobnieniu, nie dyskutujemy, każdy sobie rzepkę skrobie. Do ożywienia życia potrzeba zorganizowanej działalności jakiegos środowiska twórczego. Myślę, że wiele zależy tu od dziennikarzy i literatów i od nich trzeba by zacząć.

Po rozmowie udałem się do teatru. W tym dniu grano parę jednoaktówek Czechowa, poprzedzonych odczytem prof. Kolbuszewskiego o życiu i twórczości pisarza z racji obchodzonej w tym roku pięćdziesiątej rocznicy jego śmierci. Po przedstawieniu rozmawiałem ze Skuszanką i innymi ludźmi teatru. I coś się okazało? Teatr Ziemi Opolskiej nie posiada w tej chwili kierownika literackiego, a nie trzeba chyba dodawać, jakie to ważne dla tej placówki. Wszystko więc właściwie spada na barki jednego człowieka: kierownika artystycznego.

Zespół aktorski jest niejednorodny i niezwykle płynny. Ludzie zmieniają się nieledwie z tygodnia na tydzień, trudno w takich warunkach o pełne wykorzystanie możliwości repertuarowych. Taka jest w tej chwili sytuacja i trzeba tę sytuację widzieć. Zaradzić jej może dopiero świeży, dobrych sił aktorów i faktycznie, nie mało wane kierownictwo literackie.

A trzeba powiedzieć, że Opole kościła swój teatr. Dowodem tej miłości może być wspaniały Dom Aktora — dar społeczeństwa opolskiego — wystawiony w 1953 roku. Po mieszczeniu więc dla ludzi nie brak. A i samo miasto kusi swoim pięknem i człowiek może odnaleźć w nim dużo radości i wiele podnieść do pracy twórczej.

Wybacz mi, mój przyjacielu, że artykuł o naszych rozmowach zakończył pochwałą pejzażu waszego miasta. Ma ono nieprzeparty urok, zwłaszcza teraz, jesienią i każdy, kto do was przyjeżdża, nie jest w stanie oprzeć się tym urokom.

Jan Koprowski

JERZY FICOWSKI
BALLADA O KOZICH KOPYTKACH

Opowieść dziewczynki ze wsi nad Bałatonem

Ni światło je zgładzi, ani ciemność zaćmi...
— Mów, królowno, czy dla dziecka możesz mleka dać mi?

Mnie wystarczy jeno mała odrobinka,
jednej kozie nie ubędzie, a uzdrowi synka. —

U królowny piersi krągłe niby tykwy —
nie zaznały niemowlęcia, nie dotykał nikt ich.

Obie piersi drobne, nie znające westchnień;
w jednej kryła serce twarde, jak w moreli pestkę

Nie puściła słowa ze swych ustek małych,
ręką trzcinom nakazała, by się gęściej chwylały.

I pognały kozy, jakby wiatr się zerwał,
a na szyi jej zaśliznęła nie lza, jeno perla.

Zapłakała matka, jakby synek umarł.
Zahuczało w Bałatonie, niby od pioruna,

i stanęła woda zielonego dęba.
I królowną z jej kozami zatopila w głębiach.
Woda o imię z Bałatonem,
odkąd słowa z jej ust dumnych człek nie słyszał żaden.

Ale kiedy fala w piach swe skarby składa,
wszyscy wiedzą: to kopytka zgłodzonego stada.

Dla chłopskiego dziecka już nie zbraknie mleka,
i królowna mu odpowie dziś, po takich wiekach!

Tylko wspiąć się trzeba na półwysep Tihany
i wykrzyknąć od wybrzeża ponad wodę cicha.

Słowo w mig powraca, witasz je z uciechą.
Jedni mówią: to królowna! — inni, że to echo.

III

Biała jak mleko chalupina,
podcieni lukowaty murek.
Po czystej bieli pnie się w górę
róża, a jej pasowym kwiatom
wstrętuje zapach wina w dzbanie;
dalej — plot, osiół z wózkami. Za nim
w zieleni lato i Bałaton.
U progu stara matka stoi,
a przy niej mała Zsuzsa. W ręce
trzyma kopytka bałatońskie,
szuka uśmiechu w oczach moich.
Zanim węgierską jej opowieść
przelumaczono mi do końca,
odeszła, niosąc kosz na głowie, —
czarna, malutka, śpiewająca.
Dziś to spisałem: patrz, jak dużo!
Dziękuję ci, malutka Zsuzso.

6.VI. — 11.VII. 1954 r.

Tihany — Budapest — Warszawa

W oddalone lata, w takie jak dziś lato,
kiedy jak winorośl dojrzewał Bałaton,

Pluskotały ryby, świerzczy w oliwkach ćwierkał,
i pasala kozy królowna-pasterka.

Tyle tych kóz miała, ile w lesie liści:
choćbyś sto lat liczył — nie doliczyłyś się.

Od brzegu jeziora, aż po kraniec świata,
spojrzeć: cała łąka kosmata, rogała.

Capy z gór schodziły, spragnione ochłody,
żeby w Bałatonie moczyć srebrne brody.

Poganiała stado sama trzcina smukła,
a u każdej kozy wymię, niby buklak.

Każda niebo — rogiem, ziemię bodła — nóżką.
Z sierści jej — niejeden kaftan. Masz, królowno, włóż go!

Kopytkiem spieczęta, a różkiem pokretna.
A królowna była majetna i piękna.

Platan nadjeziorny wraz z oliwką położył,
słońce w Bałatonie kładło się jak w morzu.

W taką dojrzewania złotą, mleczną porę
prydyreptała matka — dziecko miała chore.

Na jej czole — zmarszczek, jak na wietrznej wodzie,
ale takich, co nie znikną nawet przy pogodzie.

O SPRAWACH POEZJI

Formalizm a nowatorstwo

W toczonej na łamach pisma „Literaturna Gazieta“ dyskusji przed II Zjazdem Pisarzy Radzieckich zabral ostatnio głos Konstanty Simonow („Czelowiek w poezji“ — „Lit. Gaz.“ Nr 132). W artykule swym zajął się Simonow dwoma zagadnieniami stojącymi ostatnio w centrum uwagi radzieckiej krytyki poetyckiej.

Pierwsze, to sprawa istoty i granic nowatorstwa w poezji. Drugie — sprawa wszechstronnego wyrażania w poezji przeżyć i wzruszeń ludzkich. Do zagadnienia nowatorstwa podchodzi Simonow od strony analizowania potocznych pojęć formy poetyckiej, ponieważ zbyt często wyrażanie formalne przyjmowane jest jako wyłączna oznaka „nowości“ poetyckiej. A przecież nie ma nowatorstwa poezji poza jej rozwojem w słusznym ideowym kierunku. Literatura realizmu socjalistycznego, a więc i poezja ma za swój przedmiot obiektywne przedstawienie rzeczywistości. „O jakim obiektywnym przedstawianiu

rzeczywistości lub też osobistej wypowiedzi lirycznej poety może być mowa, jeżeli poeta nie wnosi do poezji uczucia zwycięstwa nowego nad starym, tego co męzne nad tchórzliwym, światłego nad ciemnym, rewolucyjnego nad reakcyjnym?“ — zapytuje Simonow i przypomina twierdzenie Maksyma Gorkiego wypowiedziane na I Zjeździe Pisarzy, że realizm socjalistyczny cechuje afirmacja socjalistycznej rzeczywistości. Tędy właśnie przebiega granica dzieląca poezję realizmu socjalistycznego od wszelkich kierunków obcych rewolucyjnej istocie rozwoju poezji. Dlatego też problemu tak zasadniczego nie należy sprowadzać jedynie do sporu o formę. Tak bowiem czynią m. in. ci, którzy chcieliby przez wprowadzenie jakichś pośrednich kategorii ustawić przy poezji realizmu socjalistycznego postać poety Borysa Pasternaka.

„Sprawy nie należy więc sprowadzać do sporu o formę — powtarza Simonow. Formą poezji Bo-

rysa Pasternaka jest niezwykle złożona i skomplikowana, nie łatwa w przyjęciu. Niekiedy złożoność ta dochodziła do takich granic, że wiersze jego znajdowały się na granicy, gdzie ginie sztuka poetycka. Jednocześnie, jak można zauważyć na podstawie ostatnich wierszy Pasternaka, drukowanych w kwietniowym numerze pisma „Znamja“, forma ta nie jest dla poety czymś zastępnym. Pasternak zbliżał się do bardziej prostej, dostępnej i dojrzałej formy w niektórych swych starych poematach, takich jak np. „Rok 1905“ i „Porucznik Szmidt“. Również w ostatnim cyklu wierszy zbliżył się on do tej klasycznej prostoty formy. Ale istota sprawy nie leży w samej formie. Jeśli w wymienionych poematach a także w powojennym tomiku wierszy Pasternaka — „Na rannich porożach“ można by odnaleźć — „kakoje, miły, u nas tysiąceletie na dworcie“, to w nowych wierszach tego się nie znajduje, chociaż forma niestety tutaj jest najbardziej prosta i najbardziej komunikatywna. Poeta niestety nie dokonał żadnego postępu w swoim rozumieniu ludzi oraz epoki i nie dał wyrazu ani swej wierze w tych ludzi, ani też wierze w swój czas. Raczej przeciwnie, w

„Roku 1905“ powstałym kilkadziesiąt lat wstecz, Pasternak okazał się człowiekiem o bardziej szerokiej poglądach społecznych niż w wierszach opublikowanych w 1954 roku.“

Abstrakcyjne lubowanie się prostotą formy wiersza jest także zwykłym formalizmem — stwierdza autor artykułu. Niekiedy w ogóle przecenia się znaczenie formy, to znaczy nie wychodzi się od istoty wierszy ku ich formie, przy pomocy której istota ta została wyrażona, lecz najzupełniej mechanicznie wiąże się pojęcie komunikatywności formy z demokratycznością treści a nawet prawdą ideową. I odwrotnie złożoność formy niektórzy skłonni są natychmiast oceniać jako oznakę ideowego oddalenia, a w każdym razie nie demokratyczności. Sądzę, że we wszystkich przypadkach nie należy zapominać o tym kamieniu węgielnym naszej estetyki — mówi Simonow — jakim jest prymat treści nad formą. Prostota i komunikatywność formy nie mogą w naszych oczach umniejszać ani też zamazywać ideowych braków treści, jeśli takie się znajdują. I odwrotnie, złożoność, nawet najbardziej skomplikowane formy nie może prowadzić nas do przekreśla-

nia wartości ideowych, jeżeli oczywiście znajdują się one w wierszach, o których traktujemy.

I dalej mówi Simonow: „Zbyt często, szczególnie wówczas, kiedy rzecz dotyczy poezji, miesza się u nas pojęcie formy i formalizmu. Często wola się u nas o prostotę podkreślać ją jako warunek nieodzowny. W końcu jednak i prostota jest niczym innym, jak rezultatem poszukiwań nowych form. Nie jest ona czymś raz i na zawsze zastalym. Prostota jest również pojęciem, które się rozwija — może więc być różna prostota. Prostota „Wasyla Tiorkina“ jest wynikiem głębokiej pracy poety nad formą, wynikiem różnorodnych jej poszukiwań. Ślady tych poszukiwań nie trudno jest odnaleźć, jeśli się przeczyta wszystko, co wyszło spod pióra Twardowskiego w okresie przeszłym. Prostota poematu „Pełnym głosem“ jest także wynikiem wieloletnich poszukiwań formy nowej, o męskim, mocnym brzmieniu. Jest rzeczą oczywistą, że w poszukiwaniach owej najdoskonalszej prostoty Włodzimierz Majakowski przeszedł również przez tak skomplikowaną formę, jaką widzieliśmy w lirycz-

(Dokończenie na str. 7)

MIECZYSLAW JASTRUN

Z dziennika podróży po NRD^(II)

Postacie fundatorów katedry w Naumburgu, zwiedzanej podczas jednej z wycieczek z Weimaru, utkwiły na zawsze w mojej pamięci i w mojej walizce podróży, albowiem kupiłem sobie pięknie wydane ich reprodukcje. Postacie te, wspaniale wyrzeźbione, są dziełem nieznanego mistrza z XIII wieku. W wyrazie nie ustępują nieomal Stwoszowi. Taka na przykład postać, zwana Utą, pełna wdzięku kobiecego, gdy ruchem na wpół trwożnym podtrzymuje płaszcz, drżącą od utajonego życia, skonstruowana z potężnym o szerokiej i beznamiętnej twarzy Ekkehardem, co z ręką na mieczu i z tarczą u boku, stoi przy niej, jest zjawiskiem w całej rzeźbie średniowiecznej wyjątkowym. Również postać wnuczki Bolesława Chrobrego Regelindis, tak zwana „lachende Polin“, ma tyle w swej kamiennej, a przecież ciepłej, śmiejącej się twarzy, indywidualnego wyrazu, tyle prawdy życia, że mogłaby zejść z kamiennej wysokości, na której od wieków przebywa i zacząć z nami rozmowę. Czyni to jednak nie ona, lecz profesor Kula, którego niespodzianie w tej świątyni spotykamy.

Kim był ów wielki artysta, anonim, który przywędrował do lesistej Turynii, by w kamiennym jej sercu postawić te żywe, z kamienia wyrwane się zjawiska. Promienie słoneczne, wpadające przez ostrołuki okien oświetlają płaszcz Uty koloru jutrzenki, rozkładając jej koronę, wydobywają spłowiałą zielen z fałdzystej szaty Regelindis, ukazując naburmuszone oblicze figury, zwanej Timo i świetną w pochyleniu głowy twarz Wilhelma von Camburg, podobnego nieco do Wilhelma Macha.

Wyobrażam sobie, że gdyby nagle zagrały organy, wszystkie te figury chyba ruszyłyby z miejsca — ach!... jakże łatwo wyobrazić je sobie w tańcu, także przy stole, także pod baldachimami łóżek książęcych.

Po powrocie do Weimaru ustawiam kolorowe reprodukcje na biurku w hotelu i przypatruję się pilnie tym żywym kamieniom. Przesłaniają mi nawet pamiętki Weimaru, z którym mam wkrótce się pożegnać.

Na pożegnanie Weimaru poszliśmy z Sowińskim na wieczorną przechadzkę. Przeszliśmy obok placu teatralnego, gdzie w posągowej przyjaźni stoją, nienazbyt wysoko nad ziemią, tak że można dokładnie widzieć ich twarze, dając najwięksi poeci Niemiec. Przeszliśmy przez jakieś ciche uliczki i stanęliśmy znów na Frauenplan przed domem Goethego przy zielonej studni. Był zmierzch pogodny, który z zachodzącą gwiazdą nieba rozlewał perłowe światło po atykach i gzymsach spokojnych, dobrze zamieszkałych domów. W pobliżu domu Goethego jaśniał w tym ostatnim blasku dziennego nieba hotel „Pod białym Łabędziem“, w którym niegdyś zatrzymywali się odwiedzający znakomitość weimarską przyjeżdżni goście. Wkrótce błękit nad dachami zmierzchnął i teraz światło latarni zaczęło kłócić się z blaskiem pierwszych gwiazd. Plac w tym oświetleniu wyglądał nie-realnie, kamienie, poczuwszy ciche stąpienie nocy zdawały się głośno marzyć o przeszłości zakłętej w tę przestrzeń. Zielona studnia wydawała się okryta mchem starości. Patrzyliśmy trzymając się za ręce w okna domu poety, przysłonięte białymi zasłonami, uszytymi na wzór autentycznych, które dawno już zmarły śmiercią naturalną.

Nagle usłyszeliśmy głosy i ujrzelśmy jakieś dziewczęta, coś tam do siebie mówiące, śmiejące się z czegoś. Jedna z nich wbiegła na kamień czy słupkę przed domem poety i nie szanując ciszy tego domu wybuchnęła głośnym śmiechem. Druga, zawołana przez jakiś głos męski, pobięła zostawiając koleżankę, której, gdy balansowała na słupku, spadł pantofelek ze stopy. Oparty o studnię patrzyłem, jak mój przyjaciel podbiegł i podniósłszy czarny trzewiczek ze złotą klamką podał go dziewczynie.

Po chwili usłyszałem strzępy rozmowy. Dziewczyna mówiła:

Bin weder Fräulein, weder schön, kann unbegleitet nach Hause gehn.

Mówiła nieprawdę, bo była ładna i wcale nie była niezdolna na te jej wieczorne przygody. Przyjaciel mój dając mi jakieś niejasne znaki zniknął z nią po chwili w bocznej uliczce. Zostałem na placu przy studni sam, jak to nieraz mi się w życiu zdarzało, i nie wiedziałem, czy to wszystko stało się naprawdę, czy tylko mi się przyśniło, zwłaszcza, że owa rzekoma Małgorzata nazbyt wydawała mi się podobna do Uty z Naumburga, której podobiznę jeszcze przed wyjazdem do Niemiec widywałem na biurku mojego przyjaciela.

Drezno jest jednym z najbardziej zburzonych miast niemieckich. W ciągu jednego dnia zostało prawie do połowy zniszczone, wgniecione w ziemię, spalone przez amerykańskie bombowce.

Z daleka wygląda jak miasto ogrodów, ale w istocie jest to miasto nie istniejących placów i ulic, z których usunięto gruz. Teżeliście nie były zamierzone, ta przestrzeń niezabudowana powstała po

bombardowaniu dywanowym. Oczw moje są już oswojone z ruinami. Nasza epoka przyzwyczaiła nas do takich widoków, do spektaklu ruin wszelkiego rodzaju, świeżych i zarośniętych już zielenią i trawą, krzących jeszcze spalonymi kikutami, oberwanymi piętrami, czarnych od grozy, co wtedy przeszła, i niemych, pogodzonych już ze śmiercią. Widziałem ruiny Warszawy, Wrocławia, Gdańska i mniejszych grodów, gdzie tylko czarne kominy niby maszty żałobne świadczyły o życiu, które tu niegdyś („niegdys“, choćby to stało się przed paru dniami) napiełniało gwarem całe i zdrowe domy mieszkalne. Inaczej wygląda ruina wkrótce po naloście, inaczej po miesiacu, inaczej po roku... Inna jest ruina pięknego gmachu, inna czynsowej kamienicy. Można by napisać wstrząsające studium o naturze, fizjognomice i charakterze ruin. Byłaby to książka bardzo współczesna, jedna z tych, które powinny powstać, aby dać świadectwo o ostatnich latach ery przedatomowej. Dreznu trzeba by poświęcić jeden z rozdziałów tej książki. Mimo pięknego krajobrazu, mimo zielonych pól rozciągniętych nad Elbą, mimo postępującej wolno odbudowy poszczególnych budowli, wydaje się martwe. W każdym razie nie może być porównane z Warszawą nawet sprzed kilku lat, pełną już wtedy wrącego życia.

Niemcy odczuwają zburzenie Drezna, miasta pamiętek, jako akt bezmyślnego zemsty. W poczuciu wielkiej straty nie pamiętają przy tym o większych zbrodniach, dokonanych w tyłu krajach przez Hitlera. Tymczasem zaczynają odbudowywać zabytki, podobnie jak to było z Warszawą. A więc sławny Zwinger pełen jest stuku młotków i błyszczą świeżą bielą. Na podwórzu widać odlewy posągów, przeznaczonych dla uniwersytetu imienia Humboldta w Berlinie. Kierownik robót, uczony profesor, oprowadza mnie sam po budowie wykładając mi i objaśniając metodę pracy przy rekonstrukcji i odbudowie pałacu stosowaną. Jest poinformowany dobrze o pracach warszawskich architektów, mówi z wielkim szacunkiem o tej nie bywałej w dziejach rekonstrukcji, której dokonali z takim pietyzmem, umiejętnością i ogromnym wysiłkiem nasi architekci i nasi murarze. Jeśli rzeczywiście „piękno jest kształtem miłości“, to wielka była miłość odtwórców starej Warszawy do rodzinnego miasta. Zdaje się, że i Zwinger, choć jest to zaledwie jeden z obiektów zabytkowych Drezna, i trudno porównywać jego skalę z skalą całej dawnej Warszawy, zmartwychwstaje dzięki miłości do zburzonego miasta, ożywiającej pracujących tu ludzi, od kierownika robót po zwykłego murarza.

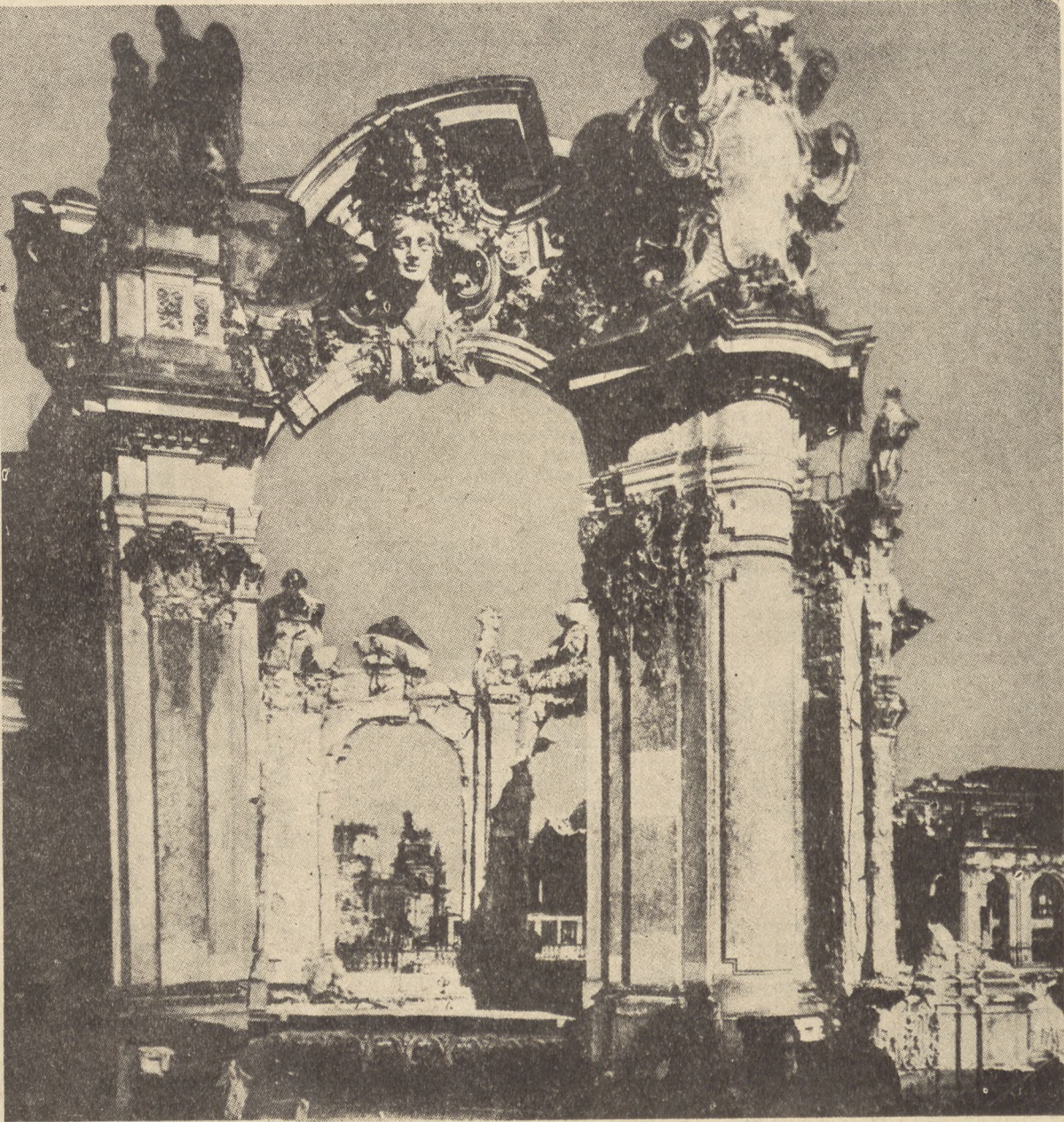
Odwiedzam pracownię rzeźbiarzy, oglądam kopie rzeźb, niektóre bardzo piękne, słucham wyjaśnień profesora, że kopia rzeźby nie może być mechanicznie zdjęta, że musi ożywiać ją osobowość odtwórcy, bo tylko ta daje życie kamieniom. Mówię, że podobnie rzecz się ma z pracą tłumacza, którego indywidualność tak jest znacząca dla wartości odlewu w innym materiale języ-

nie pamiętam milczeń, które były wymowniejsze od krzyku? Czy mogę zapomnieć o straszliwej ciszy miast, zaraz po wkroczeniu wroga? Gdybym mógł i umiał wypowiedzieć to wszystko, co w życiu przemilczałem, zajęłoby się ogniem kartka, na której piszę. Nie, to byłoby nie do zniesienia. Muszę odejść nie-

dont w tubkach? Nigdy jeszcze czas nie wyprowadził, tak gwałtownie, żyjących w nim artystów. Czy nie wiecie jeszcze, czy nie dostrzegacie, że połowa wieku naszego rozpoczyna nową, o niewiadomych perspektywach erę wynalazków, wyprowadzonych z wnętrza atomu, erę antybiotyków, zmieniających do tego

tło przedranne, i zdaje się, że nie wiele później spadł na mnie wreszcie upragniony sen. Tak w Dreźnie, w mieście, w którym Mickiewicz pisał III część „Dziadów“, ukarany zostałem za chwilę słabości.

I była taka przepaść bez dna i bez granic? Nie wiedziałem — a była...



Ruiny Zwinger w Dreźnie

dopowiedziany. Ale nie mogę się obronić przed myślą, że to, co miałem w życiu do powiedzenia, nie zostało nawet w części powiedziane, że obowiązkiem moim jest wypowiedzieć się w całej, nie złagodzonej sztuka, prawdzie. Jesliby sztuka miała ten cel, by prawdę uczynić znośniejszą do przyjęcia, nie chcę takiej sztuki.

Dlatego o tych sprawach musiałem myśleć podczas nocy bezsennej w hotelu w Dreźnie, dlaczego tu właśnie wypadło mi robić rachunek sumienia, nie umiem na to odpowiedzieć. Dość, że tu właśnie

stopnia metody leczenia, że cała dotychczasowa medycyna wydawała się będzie zaledwie guślarstwo znachorskim szukaniem w ciemności? Z jednego wzoru, z dedukcji, z abstrakcji wyniknęło to, co może świat zniszczyć albo stworzyć nowe słońce. Cicho o tym, jakby sprawy te dokonywały się na innych planetach. A to jest przecież prawda naszego wieku, pełnego nadludzkich sprzeczności.

Tu oto w tym mieście zburzonym do gruntu przez „lagodną“ w stosunku do atomowej, „legalną“ broń, której zakazu nie żądają dotąd żadne kongresy humanitarystów, dwieście tysięcy ludzi zginęło od nalotu amerykańskiego w przeddzień końca wojny. Podczas tej nocy bezsennej otaczają mnie widma zamordowanych w Buchenwaldzie i upiory poległych tu w czasie nalotu. Mordercy i ofiary ich zrównani oto potęgą nicości! Pamiętam o jednych i drugich.

Ani bałwochwalstwo siły, tak rozpowszechnione w czasach, w których żyłem, ani kult słabości, nie mniej podejrzany, nie zdołały mną nigdy zaważać na długo. Z bałwochwalstwa siły i z pogardy dla słabości, co zazwyczaj idzie w parze, wynika w istocie pogarda dla nie przetrwałych na stal, żelazo i cement spraw ludzkich. Kult zaś słabości nie tylko prowadzi do kwietyzmu i tolerowania zła, ale nawet może mimo woli przyczynić się do jego rozplenienia. Myślę znów o tych sprawach podczas bezsennej nocy z 12 na 13 września w świątyni czystości apartamentu hotelu „Astoria“, który stanowi jak gdyby wyspę cywilizacji i komfortu wśród zrównanego z ziemią miasta. I oto, jak to nieraz w życiu bywa, zaszło śmieszne zdarzenie, które oderwało mnie od tych myśli. Otóż nie mogąc długo zasnąć postanowiłem zapalić lampę przy stoliku nocnym. Kto doświadczył bezsenności, ten wie, że trzeba aż postanowienia, by taką rzecz wykonać. Ale w ciemności, zamiast nacisnąć guzik z napisem Licht, nacisnąłem guzik z napisem Klingel. Po chwili rozległo się stukanie do drzwi. Portier, który domyślił się zaraz (częściej to zapewne) pomyłki, pociągnął mnie przez drzwi, że należy nacisnąć den untersten Knopf an der Tür, aby dzwonek, zbudzony przeze mnie z metalowego snu, przestał dzwonić. Ale nie zrozumiałem go, bo mówił szybko przez drzwi, a ja byłem mało przytomny, albowiem zbyt długo oddawałem się myślom, które płynęły ze słabości, a nie z siły. Dopiero po chwili przez telefon wyjaśnił mi o co chodzi, cierpliwie tłumacząc kilka razy, że w końcu, na dobre już rozbudzony, zrozumiałem i nacisnąwszy ostatni guzik przy drzwiach przerwałem alarm upiornego dzwonka.

Zapaliłem papierosa, jednego, drugiego, w nadziei, że mnie uspi jak dawita nikotyna, ale i to nie pomogło. Przez zasłony w oknach zaczęło się sączyć powoli blade światło przedranne, i zdaje się, że nie wiele później spadł na mnie wreszcie upragniony sen. Tak w Dreźnie, w mieście, w którym Mickiewicz pisał III część „Dziadów“, ukarany zostałem za chwilę słabości.

Przeglądałem pismo amerykańskie „Life“. Fotografie zamieszczone w tym piśmie nasuwają mnóstwo wspomnień i refleksji. — Oto idą szeregi za szeregi, w hełmach stalowych, pod hełmami zacięte usta, w sztywnym kroku nogi wypreżone. Znow to samo. O, historii! Mechaniczny żołnierz z kości, mięsa i stali nie myśli, słabość nie ma do niego dostępu. To ci sami mordowali starców i dzieci za to, że słabość jednym i drugim jest właściwa. To ci sami poczuli z dymem krematoriów narody słabe, o które nikt się nie upomni. Żołnierz mechaniczny zrośnięty jest ze swoim paradnym krokiem, albo z motocyklem, albo z czołgiem, w którym siedzi i w którym da się posłużyć nie spalić. Żołnierz mechaniczny, ten stwór podobny do centaury, nie myśli. Mózg jest potrzebny tylko do wykonywania mechanicznych, najprostszych czynności, które służą mordowi. Lotnik, który zrzuca swój straszliwy ładunek na miasto, nie widzi tego, co się za chwilę stanie, nie widzi tego, co się po chwili stało — z ludźmi. A gdyby zobaczył? Ten stwór w kombinie, ten stwór w skafandrze zrzucający bomby na miasta, polujący na ludzi, strzelający z karabinu maszynowego do pierzających i ukrywających się przed nim. Jak ptactwo domowe przed jastrzębiem, czyż to nie jest nowa, w żadnych dawnych rachubach nie przewidziana formacja człowieka, wynaturzona okaz rodzaju ludzkiego? Oto tak spełniły się marzenia Dedala i Leonarda da Vinci! Ten stwór lecący z szybkością światła — jest jednym z żołnierzy powietrznego państwa, które niesie śmierć i zniszczenie państwu ziemskiemu.

Oto jest niebo, opiewane przez poetów, malowane lazurem przez malarzy, omłodzone przez modlitwy wiernych i szukających pocieszenia. Już słychać łoskot nowych motorów w powietrzu, już świecą w słońcu hełmy wskrzeszonego Wehrmachtu. Zdjęcia w „Life“ jasno mówią, jakie będzie przeznaczenie tych armii ziemskich i powietrznych. Na jednym ze zdjęć widać znanych nam dobrze żołnierzy niemieckich odbywających szczególnego rodzaju manewry: trzymają gotowe do strzału karabiny, wymierzone w gronadkę ludzi cywilnych odwróconych twarzą do muru, z rękami podniesionymi w górę. Na innym zdjęciu twarz żołnierza w hełmie stalowym, twarz jakby wykuta z kamienia, bez żadnego wyrazu, niby ślepe uosobienie siły, która gardzi słabością.

12 i 13.IX

W galerii malarstwa w Pillnitz pod Dreznem, gdzie przeniesione zostały mocno zdekompletowane słynne niegdyś zbiory, zwraca najpierw moją uwagę Cranach. Jego „Adam

i Ewa“ już zapowiada secesję, jeśli go „Rzeź niewiniątek“ również zapowiada... zapowiada rzeź dzieci w naszej barbarzyńskiej epoce. Wszystko się spełnia, co przysięgło się posępnym wizjonerom. W Buchenwaldzie widziałem fotografię dziecka zabitego obok matki. Widzę tamto zdjęcie poprzez obraz Cranacha. Wszędzie widzę rysy mojej epoki, całą przeszłość, którą oglądam, jest już przewidującą przypowieścią o niej, nie jest bowiem zamknięta na siedem pieczęci, lecz wciąż jeszcze otwarta: dopełnia ją i komentuje moja współczesność, która także stanie się kiedyś przeszłością i będzie sądzona na równi ze swoją poprzedniczką przez przyszłość, w którą ustawicznie zmienia się każda nasza chwila.

Wtedy fotografia tych dwojga zabitych, matki i dziecka, starczy za wielkie obrazy, dzieła sztuki, których epoka wojen i najazdów nie wydała.

Jak pogodny dzień jesienny pełen brązów, złocistości, bieli i błękitu, przyciąga oczy Veronese. „Wesele w Kanie“, które tyle razy oglądałem na reprodukcjach, zachwyca mnie swoimi kolorami, których żadna reprodukcja powtórzyć nie umie. Ten przepych barw stłumionych nie pozwala nawet myśleć o tym, co się na obrazie dzieje. Patrząc na grupę ludzi po lewej stronie obrazu myślę, jak wiele zawdzięczał Veronesowi Matejko — w układzie ubiorów, w nieco teatralnej kompozycji, niestety nie miał tych cudownie zharmonizowanych barw. I tu i tam wzrok po pierwszym olśnieniu zatrzymuje się na poszczególnych głowach, postaciach, wyrwa ten czy ów szczegół z obrazu, ale u Veronesa zawsze można objąć całość. Długo nie mogę oderwać oczu ani od tego obrazu, ani od „Hołdu trzech królów“. Nie wiele więcej uniosłem w oczach z resztek galerii drezdeńskiej.

Wieczorem tego dnia widziałem film „Herz der Welt“. Dzieło wykonane zostało w zachodnich Niemczech przez grupę filmowców „przejętych idea humanitarna“. Tak w słowie wprowadzającym określa ten film Edward von Winterstein, znany mi z jubileuszu Solskiego. Dzieło to opowiada o życiu baronowej Suttner, autorki powieści „Przez z orężem!“ („Die Waffen nieder!“).

I oto tu, w czasie mojej późnej wizyty w Dreźnie, dźwięk tego nazwiska i tego tytułu wywołuje z pamięci mojej obraz dawno zamarzły. Niegdyś, w dzieciństwie, matka moja wspominała to nazwisko i tytuł książki w brzmieniu polskim. „Przez z orężem!“ działała wówczas na mnie samym zestrojem dźwięków. Matka moja, której tak wiele zawdzięczałem, z której ust słyszałem wiersze Mickiewicza, w czasach, gdy jeszcze nie umiałem czytać, pamiętałem, chwiliła tę książkę. Było to przed pierwszą wojną światową. Nie rozumiałem wtedy nic z tych rzeczy. Kiedy już zacząłem chodzić do szkoły, rozczytywałem się w opisach kampanii napoleońskiej, wpatrywałem się całymi godzinami w obrazy batalistyczne, dowodziłem oddziałami ołowianych żołnierzy. Byłem wtedy zdecydowanym militarystą. Ojciec mój, lekarz, marzył już wtedy, że zostanie również lekarzem. Godziłem się na to, ale pod jednym warunkiem: że będę lekarzem wojskowym. Gwarantowało mi to bowiem mundur z purpurowymi naszywkami.

„Baronowa Suttner — mówiła matka moja — jakaż to mądra, jaka szlachetna kobieta!“. A mnie czarował jedynie zestrój dźwięków: „Przez z orężem!“, którego treści nie rozumiałem.

I oto teraz po dziesiątkach lat, gdy z tamtego świata cień nawet nie pozostał, gdy dom mój rodzicielski stał się dla mnie omal legendą, równie nieprawdopodobną jak legendy o dzieciństwie dawno zmarłych ludzi, tutaj w tym obcym mieście, powraca echo dźwięków niezrozumiałych wówczas. Patrząc na dzieje Berty Kinsky (późniejszej baronowej Suttner), na jej niezmordowaną działalność antywojenną w latach, gdy idea pacyfistyczna nie była ani rozpowszechniona, ani popularna. Rzecz zaczyna się w roku 1864 wybuchem wojny Austrii z Prusami, kończy się w roku 1914. Konsekwentna, ofiarna, bezustanna walka Berty z wojną, gdziekolwiek się jej widmo pojawi, wypelna ten film, którego wartość wychowawcza jest ogromna, przede wszystkim dzięki wspaniałej grze głównych aktorów i blaskowi uczucia, promieniającego każdą scenę. Mimo że film nie nazywa bezpośrednio sprawców wojen imperialistycznych, mimo że na plan pierwszy wysuwa się tragedia osobista baronowej Suttner, wymowa jego w Niemczech jest jednoznaczna. Jest to dzieło współczesne i aktualne także dlatego, że po raz pierwszy bodaj z takim artystycznym przedstawianiem ekranie tragedii nauki, odkrywającej nie znane dotąd własności materii, nauki, która w zamierzeniu jej twórców miała służyć ludzkości a fatalnym obrotem dzieł zwraca się przeciw człowiekowi. Jest w tym ironia historii, że Berta Kinsky bierze udział w pracach wynalazcy dynamitu — Nobla. Dynamit Nobla! Czymże był ten wynalazek wobec energii atomowej, wodorowej i tylu innych środków wszechziemskiej zagłady! Nobel w

(Dokończenie na str. 7)

Przelomową rolę w badaniach romantyzmu polskiego odegrała książka Stefana Żółkiewskiego *Spór o Mickiewicza*. Żółkiewski wyka-zał swoistość romantyzmu polskiego, ustalił, że twórczość emigracyjną należy odnosić do kraju i wiązać przede wszystkim z życiem kraju, jak również z literaturą krajo-wą, wykazał też jak wielkie zna-czenie w rozwoju Mickiewicza miał jego pobyt w Rosji, jego związki z dekabrystami. Cały proces rozwo-juowy świadomości społecznej Mie-ckiewicza przedstawiony przez Żół-kiiewskiego wydaje mi się na ogół przekonujący, chociaż można się oczywiście spierać o analizę niektó-rych utworów.

Od tego czasu inni badacze, stojąc na gruncie marksistowskim, wnie-śli spory wkład do badań ro-mantyzmu. Poważne zasługi, zwa-ższa dotyczące literatury krajowej tego czasu, ma Kazimierz Wyka, autor podręcznika literatury polskiej na klasę X — o romantyzmie. Fakt, że podręcznik odgrodził się od burżuazyjnej polonistyki, od ideali-stycznych i eklektycznych teorii li-teratury, że oparł się na zasadach marksistowskich, jest oczywisty, wielokrotnie w dyskusjach stwierd-żony. Fakt, że oparte na tych za-sadach nasze podręczniki szkolne wpadają nieraz pod ostrzał rozpe-żanego w prasie literackiej eklektyz-mu, nie może im stwarzać immuni-tetu, zwalniać ich od troski o po-łębienie zasad marksistowskich i przystosowanie wykładu literatury do potrzeb szkolnych.

Staje się chyba rzeczą oczywistą, że koncepcja naszych podręczników powinna być zmieniona tak, aby upodobniły się do normalnych pod-ręczników szkolnych. Pisał o tym zresztą sam autor podręcznika na klasę X. Normalny podręcznik szeroko omawia niektóre — nie wszy-ście — utwory najwybitniejszych pisarzy i pokrótce zaznajamia uczniów z pomniejszych pisarzami. Wszystko inne porusza w takim za-kresie, w jakim jest to niezbędne dla zrozumienia literatury. Normal-ny podręcznik literatury nie rywa-liczuje z podręcznikami historii, ani z podręcznikami uniwersyteckim. Dobrym przykładem takich normal-nych podręczników są podręczniki radzieckie, a trudno chyba wątpić, że marksistowska historia literatury w ZSRR ma bez porównania więk-sze doświadczenia niż u nas. Takie podręczniki przywiązują uczniów do literatury ojczystej i dają bezspór-ne korzyści pedagogiczne.

Widzę więc oczami wyobraźni, jak znikają z podręcznika o roma-tyzmie ogólne wywody teoretyczne o rozwoju społecznym, które należą do podręcznika historii, jak znika ciężkie rusztowanie teoretyczne z podziałem na cztery okresy roma-tyzmu i charakterystyką tych okre-sów coraz bardziej bezprzemyślo-wą, jak topnieje przeniesiona żywcem z prac IBŁowskich ambicja ukazywania rozwoju poetów od utworu do utworu, krok po kroku (ach, jakże te kroczki są czasem złudne), jak znikają „problemy” i „zagadnienia”, jak zwięźsza zasada: więcej konkretności, mniej abstrak-cji.

Widzę, jak znikają — proszę mi wybaczyć — dysertacje teoretyczne: Romantyzm polski a walka narodo-wo-wyzwolencza, Romantyzm a przemiany narodu polskiego (?? — A. W.), Romantyzm a walka klaso-wa okresu. Podręcznik ma nie ty-lko prawo, ale i obowiązek omówić w uogólnieniach wkład Mickiewicza i wkład Słowackiego do kultury polskiej, ich trwały wkład ideowy i artystyczny. System rozdziałczy przyjęty w Podręczniku (Romantyzm a proces społeczny X, Y, Z), takiego zadania nie spełnia. Dość będzie za-uważać, że przy tym systemie wy-parował kapitalny wkład Słowac-kiego, jego antyklerykalizm i pasja antywatykańska, że wyparowała nie-nawistń romantyków do despotyzmu.

Dalej widzę, jak z rozdziałów o romantyzmie znikają gęsto rozsiane rzeczowniki „ideologia” i przymiot-niki „ideologiczny”. Podręczniki ra-dzieckie pisane są tak, że ideologia utworów literackich dociera do czy-telnika bez tych omówień. Ujęcie utworu jest konkretniejsze.

Snując dalej te marzenia, widzę, jak znikają ze szczytów rozmaite „problemy” i „zagadnienia” spietro-żone w rozdziałach o Mickiewiczu i Słowackim. Niepotrzebny „problem” zjawia się w podręczniku nawet przy omawianiu *Słubów* p. n. i *Świętych* Fredry. „Skut-kiem tego mógł poeta skupić całą uwagę na głównym problemie psy-chologicznym utworu. Problemem tym jest budzenie się miłości”. W tym wypadku „problem” to osta-tecznie tylko sprawa zbyt ciężkiego obejścia. Z romantykami sprawa bardziej złożona. Podręcznik traktuje nie niektóre utwory romantyczne ja-ko łańcuchy „problemów” wyraża-nych „specjalnymi środkami”, co jest zjawiskiem niepojętym.

Porównałem nowe wydanie pod-ręcznika ze starym. Dążąc do szer-szego uwzględnienia strony arty-stycznej, podręcznik wprowadził uwagi dotyczące języka i stylu. Pod tym względem osiągnął wiele. Uwa-gi o stylu *Dziada* w *dreźnie* (str. 193—194) wydają mi się bardzo dobre, wręcz znakomite. Czy jednak na tym ma głównie polegać doskonałość się naszych pod-ręczników? Myślę, że pierwszym głów-nym zadaniem jest uwzględnić stronę artystyczną nie tyle szerzej,

ile lepiej. To znaczy — przede wszystkim wzmocnić kryteria reali-styczne. Pod tym względem w roz-działach o romantykach nie zasły istotne zmiany. Dlatego wydaje mi się, że publiczna dyskusja może się przychylnie do wyjaśnienia tych nie-pokojących zjawisk.

Nie trzeba chyba dodawać, że te-go rodzaju błędność, niedowiad kry-teriów realistycznych, wykracza da-leko poza podjętą na klasę X, że pochodzi z rozpowszechnionych, chronicznych niedomagań naszej myśli literackiej.

O NARODZIE BURŻUAZJNYM

W rozdziałach o Mickiewiczu spo-tykamy wzmianki o „nowym naro-dzie” w XIX wieku. Czytelnik, któ-ry nie zna poprzedniego wydania, mógłby sądzić, że to lapsus, że „no-wy” należy czytać „nowoczesny”. Ale czytamy wyraźnie o *P. a n u T a d e u s z u*. „Wykonanie prze-rosło zamiar, albowiem zamiast sie-lanki szlacheckiej powstał wielki re-alistyczny poemat o życiu narodu polskiego pod koniec Polski szla-ckeckiej i przemianach, z których wyłonił się nowy naród”.

Pod koniec Polski szlacheckiej, to znaczy wraz z rozwojem kapitaliz-mu narodowość polska formowała się w naród, w tak zwany naród „nowoczesny”, w naród burżuazy-ny. Innego narodu przed nim nie było. Formujący się naród burżu-azyjny nie mógł się w nic przemie-niać, bo dopiero w naszej epoce na-rody burżuazyjne mogą się prze-kształcać w socjalistyczne. Proces formowania się narodu to łączenie ekonomiczne „dzielnic”, wytwarza-nie się jednego rynku wewnętrze-go, koncentracja kulturalna, jak również „koncentracja” języka, umacnianie i opracowanie języka narodowego.

O jakich przemianach pisze pod-ręcznik? Znajdujemy cały ustęp pt.: „Pan Tadeusz” jako obraz przemian narodu polskiego”. Na szczęście, treść ustępu nie uzasadnia tego ty-tułu. Ale ten dziwny tytuł figuruje również poza podręcznikiem w programie nauczania.

Rzecz wyjaśnia się w innym roz-dziale, gdzie mowa o (wcale naro-dowo-wyzwolenczej. Str. 213). „Pre-miana Jacka Soplicy, psychologicz-na i moralnie całkowicie przez po-otę uprawdopodobniona, nie stano-wi etycznego jedynie przetworzenia. Jest w niej głęboki sens polityczny, złączony z przemianą narodu pol-skiego z istniejącego w XVIII wie-ku narodu na naród innego typu”. To drugie zdanie jest bezprzedmio-towe.

W poprzednim wydaniu błąkała się fikcyjna teoria o przemianie szlachty w naród polski. Nie warto było wracać do tego nieporozu-mienia, ale niestety, podręcznik, wyrzekł się jej tylko pozornie, w istocie ją przeformował. Czując ten słaby punkt, autor dorzuca cały ustęp, aby to uzasadnić. Z błędnego założenia nie może wyjść nie do-brego. Czytamy więc o „nowocze-snym Polaku”, który rodzi się z ty-powego szlachcica i który nie jest ani ziemianinem ani chłopem, ani burżuazją, ani robotnikiem, ani oficja-listą, ani rzemieślnikiem (Str. 215). Ow „nowoczesny Polak” to nic in-nego jak synonim patriotyzmu. Cała legenda o abstrakcyjnym „no-woczesnym Polaku” tyle sprawiła, że przemiana duchowa Jacka Soplicy pod wpływem walki narodowo-wyzwolenczej, przeobrażenie, które przemawia emocjonalnie do czytel-ników, została przedziwnie zaga-miowana. Na str. 216 i 217 Tadeusz i Zosia ulegli również takim „za-sadniczym przemianom” narodu.

Warto się zastanowić, w imię cze-go i po co utrudnia się uczniom do-sięp do realizmu *P. a n a T a d e u s z a*?

We wstępnych rozdziałach pod-ręcznika znalazł się długi wywód teoretyczny o formowaniu się na-rodu burżuazyjnego. Czytałem dwu-krotnie, mogę szerzej powiedzieć, że nie zrozumiałem i jestem prze-konany, że taki sam los spotka in-nych przeciętnych czytelników. W ogóle od dłuższego czasu czytujemy w publikacjach literackich rozmaite twierdzenia w tej materii, których zwykły rozum nie ogarnie, ale co innego studia literackie, a co innego podręcznik szkolny w 100 000 egzem-plarzy. Czy nie byłoby słuszne, aby wejrzeć w to historycy i filozofowie marksistowskie i wyjaśnili, jak to należy rozumieć?

Nie czuję się kompetentnym do zabierania głosu w tak trudnych sprawach teoretycznych. Wyjaśnić należałoby przede wszystkim głów-ne twierdzenie podręcznika, że na-ród polski formował się „w ścisłym związku” z walką narodowo-wyzwo-lenczą. Wszelkie rzeczywiste zmia-ny w bazie, które przyspieszają for-mowanie się rynku wewnętrznego, przyspieszają tym samym formowa-nie się narodu, ale czy można uza-leżnić proces formowania się na-rodu od ruchów politycznych?

Walka narodowo-wyzwolencza w XIX wieku stanowiła dla nas cen-ną tradycję. Odbicie tej walki w twó-rzości literackiej wyrobiło trwałe rysy w kulturze polskiej. Czy pod-ręcznik wypukła to istotne zna-czenie walki narodowo-wyzwolen-czej? Przeciwnie, podręcznik wika-ła istotne znaczenie i rzeczywistość w mglistych rozważaniach na temat narodu burżuazyjnego.

Bez względu na to, czy w tych wywodach teoretycznych jest racjo-

nalne jądro, czy go nie ma, można przytoczyć ustepy dezorientujące. Np. (str. 16).

„Dla jakobinów polskich naród nowoczesny to nie naród posiadac-zy. W imię hasła rewolucyjnych wciągają oni do walki o nowy na-ród polski szerokie masy ludowe. Reprezentują oni przeto pod koniec XVIII wieku najbardziej ludową li-nię powstającego narodu burżuazyj-nego. Podobnie wygląda stanowisko postępowych romantyków”.

Jakobini polscy nie wykluczali posiadaczy z kategorii narodu. Gdy-by tak rozumowali, nie byłiby ja-kobinami. Jakobini polscy twierdzi-li, że „pospólstwo” — to znaczy drobniemieszczanstwo i plebs miejski — powinno odgrywać główną rolę w narodzie. Co do romantyków, przynajmniej co do Mickiewicza i Słowackiego, to ich świadomość społeczna ulegała zmianie, od szla-ckeckiego rewolucjonizmu aż do przyjęcia postulatów rewolucyjno-demokratycznych. Uogólnienia pod-ręcznika nie mają więc dostateczne-go pokrycia. Ale rzecz najważniejsza — nie można mieszać historycz-nej kategorii narodu z tym, co ro-zumieli przez naród poszczególńi lu-dzie lub poszczególne grupy spo-łeczne, nie można mieszać obiektyw-nego procesu formowania się naro-du burżuazyjnego z subiektywnymi sądami i hasłami poszczególnych kierunków społecznych. Z takiego pomieszania pojęć rodzą się owe ta-jemnicze „linie powstającego na-rodu burżuazyjnego”.

Ten przykład nie jest odosobnio-ny. Podobne rozważania znajdziemy w rozdziale o Słowackim. W wielu innych wypadkach „naród burżu-azyjny” figuruje po prostu jako syn-onim społeczeństwa kapitalistycz-nego. A przecież nie jest to syno-nim.

Nie można o to wlnić autora pod-ręcznika, który jest wybitnym hi-storykiem literatury, ale nie jest specjalistą w tych sprawach. Nar-zuca się jednak smutny wniosek, że w podręczniku szkolnym wybitny historyk literatury został w tych sprawach skazany na chałupnictwo.

BRAK WSPÓLPRACY

Podręcznik miał do opanowania ogromny, zawili, trudny materiał społeczno-polityczny. Autor pod-ręcznika pokonał trudności w ogólnych zarysach, korzystając z prac historyków marksistów. Do nowego wydania wprowadził wiele popra-wek (jaśniejsze odwołanie części rzeczywistej od części utopijnej po-szczególnych dażeń społecznych, cha-rakterystyka obozu Czartoryskiego itd.). Wszystko to jednak nosi ślady niewiedziecznych mozołów. Niektóre rozważania są jeszcze zamglone (np. o rewolucyjnym demokratyzmie na str. 231). Poza zakresem głównych kierunków społecznych widać, że autor pozbawiony konkretnej pomo-cy dokłada wszelkich starań, aby dać czytelnikowi odpowiednią defi-nicję polityczną. Czasem definicja jest trafna, ale dla czytelnika nie-wyjaśniona. Czasem jest nie do ro-zszyfrowania. Nieraz np. mowa o da-żeniach lub przekonaniach rewolu-cyjnych „według wzorów rewolucji francuskiej”, ale jak rozumieć te wzory w krajach gospodarki fo-lwarczno-pańszczyźnianej, podręcznik nie wyjaśnia. Faktycznie te nieja-śności przeważnie wynikają stąd, że kryterium sprawy agrarnej, chłop-skiej nie dopisuje. Mimo rozważań podręcznika o centralnym konflik-cie epoki, o węzłowym znaczeniu sprawy chłopskiej, właśnie o to roz-bijają się te niejasne definicje i nie tylko definicje. Wydaje mi się, że niepokojące zjawiska w rozdziałach o Mickiewiczu i Słowackim przejawiają się z tym, że podręcznik nie zawsze „myśli” sprawą chłopską”.

W rozdziale niefortunnie zatytuło-wanym „Stosunki społeczne i poli-tyczne na emigracji” nie dowiaduje-my się, na czym polegał „chwijny pod względem społecznym charak-ter idei Młodej Polski”, organizacji która działała wśród uchodźstwa w latach 1834—36, mimo że podręcznik pisze o niej dosyć obszernie. Nie do-wiadujemy się dokładnie jakie to były idee, jakie hasła, jakie zasady światopoglądowe. Pozostajemy pod myłąką sugestią (str. 169). „Młoda Europa była organizacją internacjo-nalistyczną, ale w duchu postępowo-burżuazyjnym, innych hasła klaso-wych nie wysuwała. Jej cel główny stanowiła powszechna, na wzór re-wolucji francuskiej demokratyczno-burżuazyjna rewolucja ludów euro-pejskich”. Ówczesna Młoda Europa żadnych hasła klasowych nie wy-suwała. Od tradycji rewolucji fran-cuskiej gorliwie się odgradzała. Nie wysuwała sprawy agrarnej, albo wysuwała ją jako nie najważniejszą, aby przedłożyć kompromis libe-rałnej szlachcie. Pomijam rzeczy mniej ważne dla podręcznika, jak spisanie na kolanie, mylące informa-cje o babuwizmie i węglarstwie na str. 196.

Wielu tych niejasnych lub mylą-cych określił podręcznik byłby uniknął, gdyby autor otrzymał bar-dziej skrupulatną pomoc. Wszystko to potwierdza wniosek o niedosta-tecznej współpracy między naszymi historykami a historykami literatu-ry.

MICKIEWICZIANA

Omawiając *Kartofle*, mło-dzieńczy poemat Mickiewicza z ro-ku 1819 podręcznik orzeka: „Pod względem politycznym utwór stano-

wi dobitny wyraz przekonania poety. Są one republikańskie i rewolucyjne według wzorów rewolucji fran-cuskiej”. Jak pogodzić to z wnio-skami (str. 87) dotyczącym „prze-lo-mu” romantycznego, który nastąpił później. „Przełom romantyczny po-lega więc u Mickiewicza na nastę-pujących zjawiskach ideowych. Po-eta traci zaufanie do istniejącego porządku społecznego. Wyrazem te-go jest zupełne odejście od hasła liberałów wileńskich. Poeta dostrze-ga także, że idee, jakich do walki z zacofaniem dostarczała mu tra-dycja oświeceniowa, są niewystar-czające do tego celu. Siega prze-to do ludu i jego widze-nia świata. Podnosi bunt w imię jednostki krzywdzonej przez ustrój”. Przedtem przekonania rewolucyjne, wzory rewolucji francuskiej, dobit-ny wyraz, a potem przełom — i po-eta traci zaufanie do istniejącego porządku feudalno-monarchicznego. Podręcznik przesolił młodą kartof-lem.

Zdaje się, że w tym młodzieńczym

poemacie pobrzmiewa dalekie echo powstań w hiszpańskich koloniach w Ameryce Łacińskiej. Do roku 1818 niezależniła się Argentyna, Peru, Chile i prawie wszystkie po-zostałe kolonie. Anioł Rafał oczeku-je, że stamtąd, z Nowego Świata, padnie iskra rewolucyjna na Euro-pę Świętego Przymierza, wypowiada myśli śmiałe z reminiscencjami Re-wolucji Francuskiej, ale po węglar-sku niedojrzałe, poza tym ogólniko-we, urywkowe. I treść i styl pseudo-klasyczny — a przecież i styl coś zna-czy — świadczą, że te młodziecze myśli nie wyrosły z doświadczenia społecznego. Nie można aniła Ra-fała lekceważyć, ale i nie trzeba przeceniać.

Omawiając *Ballady* i *romanse* podręcznik wyjaś-nia ich charakter fantastyczny. Wy-jasniwszy to w dostępnych na ogół słowach, podręcznik nie może się zdecydować co do przyczyny — czy to Mickiewicz nie widział w ma-sach chłopstwa pańszczyźnianego zdolności do walki, czy masy re-czywiście były bezsilne, raz mówi jedno, raz drugie (str. 89). Z tego niedokonywania wyrasta powikłana estetyka z „odbiłem dokonany za pomocą specjalnych środków arty-stycznych, z podwójnym odbiciem rzeczywistości”.

Szkoła średnia z pewnością nie ma w tym względzie żadnej potrze-by abstrakcyjno - estetycznej. To estetyka brzmi: „Fantastyka ballad Mickiewicza stanowi przeto doko-nane za pośrednictwem specjalnych środków artystycznych odbicie fak-tu, że masy chłopstwa pańszczy-żnianego nie dojrzały do buntu (? — A.W.) klasowego, odbicie istnieją-cego w tych masach poczucia krzy-wdy i równocześnie ich beznalności. Wątki wielu ballad pochodzą wprost z twórczości ludowej i tam już w świadomości ludu dokonano się to odbicie. Stanowisko takie nazywa-my ludową koncepcją rzeczywisto-ści. Wszystkie składniki rzeczywis-tości są wzięte z wyobrażeń ludo-wych. Zostały one wyróżnione przez wyobrażenia ściśleńione i ograniczo-ne, jeżeli chodzi o możliwości za-sadniczej przemiany stosunków spo-łecznych”.

Czy nie można prościej? Z bar-dziej ludową oceną życia i poezji?

Dalej kursywa: „Przełomowe no-watorstwo „Ballad i romansów” Mickiewicza polega na tym, że ich twórca z niezwykłą trafnością przy-stosował gatunek balladowy do wy-magań stawianych przez wyobraź-nia i doświadczenia ludu zamiesz-kującego jego ziemie rodzinne”.

Tu należałoby się zdecydować, czy Mickiewicz przystosował gatunek do wymagań ludu, czy przystosował go do wyobrażeń i doświadczeń ludu.

Właściwy sąd o literaturze prze-żości zdobywamy dopiero wów-czas, kiedy oceniamy jakie ma ona znaczenie dla nas, dla naszej kultu-ry socjalistycznej. Tylko taka ocena gwarantuje nam jedność kryteriów ideowo - artystycznych. I tylko ta-ka ocena ukazuje nam we właści-wym świetle procesy ideowo - ar-tystyczne w twórczości poetów. Ta zasada, niestety, jest obca naszym podręcznikom. Zatrzymałem się na Balladach Mickiewicza. Każdy na-ród przechowuje literacko opaco-wane motywy baśniowe jako „wspomnienie swojego dzieciństwa”. Podręcznik mówi o przełomowym nowatorstwie, ale w tym, co mówi, zwęża i zubaża znaczenie ballad.

Kto to jest Gustaw? Podręcznik nie objaśnia konkretnie, kto to jest Gustaw w ówczesnym społeczeń-stwie, w konkretnym okresie roz-kładu feudalizmu polskiego, nie u-przyślednia uczniom typowości kon-fliktów Gustawa, wychodzący z dro-bnej szlachty, któremu wykształce-nie otwarło awans, a życie awans zamknęło. Czytamy uogólnienie: „Krytyka feudalnej i wczesno - ka-

piłalistycznej rzeczywistości”, ale jak wątle przesłanki do tego uogól-nienia daje nam podręcznik.

To niestety, jedna z głównych chorób w naszych podręcznikach: szczudła uogólnień i zaniedbanie konkretnych przesłanek.

Z jednej strony przejawskrawie-nie: „Mamy zatem w losach Gusta-wa ukazany ich sens klasowy”. Z drugiej zabawna naiwność: „Różne bywają powołania. Gustawa powo-laniem jest miłość”. Po czym dłu-ższy cytat poetycki, który sprawi zawód uczennicom, bo nie mówi wcale o miłości, tylko o napoleoń-skiej karierze.

Na Sonety krymskie padł tajem-niczy wyrok. „Sonety krymskie pod względem ideologicznym nie posu-wają naprzód postępowych pier-wiastków liryki Mickiewicza”. Tego rodzaju formuły wywołują zroz-u-miale wzburzenie, niejednych od-straszają od marksistowskiej teorii literatury i pechają w objęcia eklek-tyzmu. Dlatego trzeba się nad tym

zastanowić. Widać wyraźnie, że „ideologia” w tym wyroku została oderwana od kryteriów realistycz-nych, a „pierwiastki liryczne” na-zwane postępowymi, które nie chcą posuwać się naprzód jak pionki na szachownicy, są wytworem ideali-stycznej spekulacji.

Jak do tego doszło? Podręcznik bezpodstawnie dopatruje się w So-netach krymskich jakiegoś „roman-tycznego rozczarowania do świata” i przynajmniej im niewiele ponad „język realistyczny”. Realistyczny mo-że być styl, a nie język. Ale jawne uznanie realistycznego stylu do cze-goś obowiązuje. Nie można stylu rozpatrywać w takim oderwaniu od obrazu artystycznego, jak „język”. Tymczasem oderwane spekulacje estetyczne, którymi po trosze o-piętano ballady i *Dziady* rozbi-ły się o granit Sonetów krym-skich. W tajemniczym wyroku o-gładamy ich smutne membra di-siecta. Po załatwieniu sprawy „ide-ologicznej” podręcznik ostadza Mie-kiewiczowi wyrok, dając pociesze-nie oczywiście abstrakcyjno-forma-listyczne.

„Ich nowatorstwo artystyczne, po-legające na połączeniu podniosłości z posagową zwięzłością oraz reali-zmem języka, stanowi jednak przy-gotowanie do głównych lirok po-ety, które zazwyczaj będą z sobą łą-czyć te cechy”.

Jak wiadomo, główne liryki Mie-kiewicz to liryki lozańskie, nieby-wale zwięzłe, ale czy „posagowe”? Nikt w to nie uwierzy.

Zawężone rozumienie ideologii utworów literackich — wbrew de-klaracji na stronie 10 — oderwanie ideologii od kryteriów realistycz-nych, pochopne uogólnienia, pęd do abstrakcji, te cechy oddzieliły pewnie piękno na całym rozdziale o Mickiewiczu. Wiąże się to również z tym, że podręcznik stale się za-stanawia, jakie znaczenie ma dany utwór w rozwoju poety. Czy to ro-zumiana „dynamika” potrzebna jest w podręczniku szkolnym? Wystar-czy ukazać węzłowe punkty rozwo-ju świadomości społecznej Mickie-wicza. Punkty węzłowe wiązą się ze sprawą chłopską. W takim punk-cie węzłowym powstał *P. a n T a d e u s z*.

Niezależnie od potrzeb szkolnych obraz rozwoju poetów, przynaj-mniej Mickiewicza i Słowackiego, przedstawiony w podręczniku — musi wywołać poważne zastrzeże-nia. Podręcznik założył, że roma-tyzm jest to prąd „obejmujący pod-stawowe zagadnienia epoki” i ka-że posuwać się po prostu krok po kroku w zakresie tych zagadnień. Po roku 1830 poeci mają przepro-wadzić krytykę powstania listopad-owego, krytykę na raty. Pierwszą ratę ma spłacić Konrad w *Dzia-d a c h dreźnie*. Z okazji Wielkiej Improwizacji czytamy na str. 188. „Bohaterska walka i tra-giczna klęska samotnego rewolucjo-nisty Konrada stanowi wyraźne stwierdzenie, że walka narodowo-wyzwolencza przygotowywana ty-mi ideami, co w powstaniu listopa-dowym, nie zdolała zmienić biegu historii na korzyść narodu”.

Jakimi to ideami przygotowywa-no powstanie listopadowe? W pod-ręczniku nauczyciel nie znajduje na to żadnej odpowiedzi. Znajdzie ją w innych źródłach i niewątpliwie poda jako główną ideę republika-nizm zwrócony przeciwko Święte-mu Przymierzu. Tymczasem nie ma w *D z i a d a c h* żadnych alu-zji do owego ograniczonego szla-ckeckiego republikanizmu, który w ciągu wielu miesięcy obradowania sejmu powstańczego w Niemczech nie zmienił sytuacji ludu, przede wszystkim chłopstwa. Fikcja „wy-raźnego stwierdzenia” nie da się utrzymać.

Czytamy dalej rozważania este-tyczne (str. 189) „Niemożność u-dzielenia realistycznej, czyli popro-

stu społecznej i politycznej odpo-wiedzi wiąże się także z bardzo wczesnym powstaniem „D z i a d ó w dreźnie”. Dalej nieco: „Z tych powodów walka Konrada o cel wysiłku narodowo - wyzwo-lenczego rozgrywa się w płaszczy-znie czysto romantycznej, dalekiej od realizmu”. Podręcznik dość ob-szernie argumentuje też wywód e-stetyczny, który wydaje mi się bar-dzo uproszczony. Potem, omawia-jąc *K o r d i a n a* powraca jeszcze raz do *D z i a d ó w* w — o dziwo — stwierdza (str. 230): „o-bydważ też (poeci) w sposób reali-styczny określają dlaczego walka ta podczas powstania listopadowego skończyła się klęską”.

Co o tym sądzić?

Konrad jest poetą - rewolucjoni-stą szlacheckim, który uważa się-bie za przewodnika narodu. W wy-buchu rozpacz Konrad szturmuję niebo. Osoba Konrada zawiera pew-ną część autobiografii duchowej samego Mickiewicza. Kłóć inny, je-

śli nie Mickiewicz był przed ro-kiem 1830 poetyckim inspiratorem szlacheckich rewolucjonistów? Po upadku powstania miał więc Mie-kiewicz wielokrotnie powód do wy-buchów rozpacz. Wzięta w całości scena Improwizacji zawiera równo-cześnie żywiołową krytykę posta-wy Konrada, krytykę przeprowadzo-ną w hipostazach religijnych. Ide-a-listycznie - romantyczne przekona-nie o samostniei, przemiennej sile politycznej poety — przewodnika narodu doszło do kryzysu i zostało uśmierzone. Ten proces stał się przesłanką do lepszego rozumienia rzeczywistych sił politycznych, ich podstaw materialnych i społecz-nych. Taka jest rola Improwizacji w rozwoju świadomości Mickiewi-cza i z tego względu Improwizacja rzuca światło na dalszą twórczość poety.

Rola poezji narodowo - wyzwo-lenczej Mickiewicza przed 1830 rokiem jest faktem społecznym, któ-rego nie można pomijać. Ten fakt, świadomości tego faktu — to re-czywiście źródło lirycznego nateże-nia Improwizacji. Podręcznik wprawdzie wspomina, że przez Konrada przemawia sam Mickiewicz, ale tego faktu nie uwzględ-nia, natomiast od razu przechodzi do uogólnień na temat poezji roma-tycznej, jak gdyby przed rokiem 1830 istniała poza autorem *O d y d o M ł o d o ś c i i W a l l e n r o d a* jakaś inna poezja naro-dowo - wyzwolencza z doniosłą funkcją społeczną. Lekceważenie konkretnego sensu Improwizacji prowadzi do dowolnych interpreta-cji ideowych i artystycznych.

RACHUNEK BEZ REALIZMU — BEZ CHŁOPSTWA

Na str. 250 czytamy: „*G o d z i n a m y ś l i* stanowi przegląd bezpodlanych i aspołecznych idei romantycznych rozwijających się na tym skrzydle romantyzmu europejskiego, które usiłowało uchylić się od problematyki społecznej”. Po kilku zdaniach: „Wszystkie te for-my „aspołecznego romantyzmu *G o d z i n a m y ś l i* po raz ostatni powołuje do istnienia w sposób pełen artystycznego czaru i romantycznego liryzmu, (A to filut ten Słowacki! — A.W.). Mimo to jednak formy te potępia i uwalnia od nich dojrzały już „dzieci z czar-nyimi oczyma”. *G o d z i n a m y ś l i* kończy się słowami:

Oto jest romans życia niesklamany
w niczym...
Zabite głodem wrażeń, jedno z dzieł
konca,
A drugie, z odwróconym na przecznicę obliczem,
Rzuć się w świat ciemny... powieść
nie skończona...”

Każdy normalny czytelnik rozu-mie, że młodzieniec, który rzucił się w „świat ciemny” z odwróco-nym na przecznicę obliczem, jest właśnie obarczony tym, co w pod-ręczniku nazwano, nie wiem dla-czego, formami aspołecznego ro-mantyzmu, a co należy nazwać przede wszystkim — lektem przed praktyką życia. Więc co tu Słowac-ki potępił i kogo uwolnił? Na czo-le poematu Słowacki położył dewi-żę:

Szczęśliwy, kto się w ciemnych marzeń
zamknął ciszę,
Kto ma sny i o chwilach przesłanych
pamięta.

Marksizm uczy odnosić utwory literackie przede wszystkim do re-czywistości, a podręcznik odnosi *G o d z i n e m y ś l i* przede wszystkim do literatury, widzi ja-kieś przeglądy idei romantycznych tam, gdzie jest obraz życia, dorabia sprzeczną z tekstem „interpretację” i, poddając się „nowym prądom ro-ku 1954”, złącza nam po filistersku czary i uroki owych bezpodlanych „form” romantyzmu.

ADAM
Romantycy

Nie wiercie! Nie dajcie się odwieść od normalnego odbioru dzieł literackich! Prawdziwe wartości G o d z i n y m y ś l i mieszczą się w jej realizmie. Mimo dewizy Słowackiego, mimo bezprzedmiotowej tajemniczości i fatalistycznego potraktowania młodzieńczej miłości, G o d z i n a m y ś l i powstała nie w stanie snu, ale w stanie ocknienia, dlatego daje przenikliwy podwójny portret młodości, mocno osadzony w swojej epoce na tle wyrazistego pejzażu miasta, ukazuje brutalne zderzenie młodzieńczych marzeń z realnymi warunkami życia i mistrzowskim skrótem dramatycznym kończy życiorys Szpitznagla. W G o d z i n i e m y ś l i toczy się walka między realizmem a irrealizmem. Prymitywne rozróżnianie romantyzmu społecznego i apolitecznego w podręczniku prowadzi do zatarcia tej walki.

Popłynęły chwilę z L a m b r e m. Podręcznik nie zajrzał nawet do kajuty, gdzie bądź co

WAŻYK

w podręczniku

bądź coś się tam dzieje, natomiast od razu wytoczył na pokład potężne lawety „zagadnień“.

„Opowieść o greckim korsarzu wiąże się pod każdym względem z sprawą przegranej powstania polskiego. To powiązanie dotyczy trzech zasadniczych spraw. Pierwsza z nich to analiza słowackiego rewolucjonisty dokonywana za pośrednictwem postaci Lambra. Druga — to rola poezji romantycznej w walce narodowo - wyzwolenczej. Trzecia — to ocena powodów, dla których powstanie poniosło klęskę“.

Na str. 252: „Postać rewolucjonisty słowackiego ukazuje zatem poła jako postać tragiczną i niezdolną do konsekwentnej walki. Jakże są tego powody, na to jeszcze nie odpowiada“. Ocena „powodów“ nie wyszła.

Złotwiry czytelnik mógłby zapytać, skąd podręcznik wie, że Lambro był szlachcicem, a niezołwiry — dlaczego podręcznik pomija milczeniem treść poematu, postępków Lambra. Ale mit o „analizie słowackiego rewolucjonisty“ dokonywanej przez Słowackiego dopiero się zaczyna.

„Któż to jest Kordian i jakie są jego losy?“ — pyta podręcznik. Kordian jest młodym oświeconym arystokratą polskim zrażonym do Europy Świętego Przymierza. Można jeszcze zauważyć, że ten młody arystokrata reprezentuje pewne elementy węglarskie sprzed 1830 roku. Podręcznik przedstawia go o gólnikowo jako „romantycznego rewolucjonistę“, nie interesuje się konkretnym odbiciem rzeczywistości, za to poświęca wiele uwagi fantazjom Imaginacji i strachu, scenie najbardziej beztęściowej, wybitnie sensualistycznej.

„Mimo użycia środków fantastycznych znaczenie tego dramatycznego węzła jest całkowicie realistyczne. Słowacki udziela tu odpowiedzi na pytanie, dlaczego walka narodowo - wyzwolenczą zakończyła się niepowodzeniem. Pokazuje mianowicie, że tacy przywódcy, jak Kordian, uznają wyprowadzić potrzebę patriotycznego przeciwstawienia się warstwowym rządom i wrogim ruchom zbrojnym, ale kiedy sami zostaną postawieni przed obowiązkiem walki — cofają się i zalamują“.

Trudno nie zgodzić się z tautologicznym wnioskiem, że skoro Kordian okazał się człowiekiem słabym, to tacy ludzie nie nadają się na przywódców. A że chwiejność, kunktatorstwo i zdrada wśród przywódców w 1830-31 miała swoje źródła w owym centralnym konflikcie epoki, o którym mowa w innych miejscach podręcznika, to inna sprawa, której Słowacki w 1833 nie dojrzał. Bądź co bądź Słowacki lepiej i konkretniej widział pewne strony rzeczywistości. U Słowackiego Kordian przeciwstawia się kierowi i kunktatorskim elementom wśród patriotycznej części szlachty.

Na jakiej podstawie podręcznik twierdzi, że Słowacki udziela tu odpowiedzi na pytanie, dlaczego walka — to znaczy powstanie listopadowe — zakończyła się niepowodzeniem. Czy dlatego, że Kordian zemsta w Belwederze? Podchorążowie w 1830 nie zemstli w Belwederze, a walka zakończyła się niepowodzeniem. Podręcznik na str. 189 wskazywał wyraźnie, że realizmowa odpowiedź musi być polityczna i społeczna. W ogóle krytyka polskiej rewolucji słowackiej jako zjawiska historycznego nie może być oderwana od sprawy chłopskiej. Tymczasem podręcznik zarówno pędzi po szczeblach uogólnienia:

„Słowacki zatem przeprowadza krytykę rewolucjonistów słowackich kierujących dotychczasową walką narodowo - wyzwolenczą,

Nie chodzi mu jedynie o postacie przywódców, winy Kordiana nie są jego winami osobistymi. Poeta przeprowadza krytykę całego ruchu, krytykę rewolucji słowackiej jako zjawiska. Jej uczestnikom nie odmawia patriotyzmu i zapalu — wszystkie te cechy Kordian posiada w wysokim stopniu, lecz nie wystarczają one, by wysiłek podobnych Kordianów przyniósł owoce“.

O co tu idzie? Historia wydała sprawiedliwy wyrok na polską rewolucję słowacką, więc i na ogół powstańców, którzy przez egoizm klasowy lub przez ograniczenia słowackie zaprzepaścili sprawę w korzystnych okolicznościach, jakie nie miały się powtórzyć w latach późniejszych po zniesieniu autonomii Królestwa. O ile mi wiadomo, nikt jednak nie zarzuca ogólnemu powstańców słowackich, żołnierzom, podoficerom i średniej kadry oficerskiej braku bojowego męstwa, podręcznik im także tego nie odmawia, więc co im zarzuca,

tego pocztu. Syn magnacki, który w 1794 nie chciał, czy nie mógł przystać do patriotycznego plebsu, awansował tu nawet na bohatera „przeznaczonego na ofiarę serca“. Nie mogło stać się inaczej, bo bez tego ognia, bez Szczęsnego Kossakowskiego cała koncepcja postępującej „krytyki słowackich rewolucjonistów“ okazałaby się dziurawym mostem. Te rozważania na str. 264 — 265 są bowiem najbardziej tajemniczym, hermetycznym ustępem w literackich rozdziałach podręcznika, może dlatego, że pobudził je A n h e l l i. Po krótkiej chwili, na tej samej stronie, Szczęsny Kossakowski awansuje już na „typowego“ samotnego bohatera walki narodowo - wyzwolenczej na równi z wygnanym Anhellem, o którym wiemy przecież tylko tyle, że był „żołnierzem“.

Wszystko dzieje się dlatego, że przestał obowiązywać realistyczne kryteria. Dochodzimy do następującej syntezy twórczości Słowackiego w latach 1833 — 37: „K o r d i a n,

chodząc z przeszłości szlacheckiej, obciąża współczesne pocie życie polskie. Nie oskarża jednak Słowacki w G r o b i e A g a m e m n o n a tego, co nazywa duszą anielską narodu. Przez metaforę tę określał poeta zapewne lud polski, do jego czasów pozostający w okowach feudalizmu i szlacheckich“.

Skończyło się tedy na wstydlwym „zapewne“. Wszystko było jasne, dobitne, dopóki za parawanem chińskich cieni nie pojawił się cień chłopstwa. Teraz się wszystko zamgliło. Str. 273. „Twórca G r o b u A g a m e m n o n a najlepiej czuł się jako artysta w wielkich polemikach ideologicznych. Roztaczał w nich niezwykle dar słowa i precyzji myślowej“. Wstydlwe słowo „zapewne“ to rozczulająca ilustracja owego precyzji myślowej, której podręcznik doszukiwał się w objawach spirytualizmu. Na kilkunastu stronach podręcznik zabiera w rozmaite sprzeczności.

Przy pomocy prostej dokumentacji można wykazać ponad wszelką wątpliwość, że A n h e l l i (1837) od początku do końca wyraża zupełnie określone stanowisko młodopolskie, młodoeuropejskie, mazzinistyczne. Wiara w siły plebejskie była oderwana od sprawy agrarnej, chłopskiej i dlatego w treści rzeczywistej nie wykraczała poza bruki miast. Brak sprzymierzenia w masach chłopskich rekompensował mistyczny sprzymierzenie — Bóg.

Sam podręcznik często nazywa walkę narodowo - wyzwolenczą i walkę z absolutyzmem — walką ludów o wolność. Słowacki postępował tak samo i nigdzie nie wprowadził mylącego obrazu artystycznego.

Przebieg Słowackiego po roku 1835 na pozycje młodoeuropejskie nie było przypadkowe, ale jak najbardziej typowe. Twórczość Słowackiego w latach 1831 — 1835 prezentuje go jako słowackiego rewolucjonistę tego samego typu, co tak zwani leleweliści tego czasu. Cechuje go nienawiść do Świętego Przymierza, namiętny republikanizm, pochwała wolności politycznej, antyklerykalizm, borykanie się z kwestią: magnateria a średnia szlachta, specyficznie okrojona tradycja insurekcji kościuszkowskiej uwzględniająca siły plebejskie a nie uwzględniająca chłopskich, przekonanie o rewolucyjnej praktyce plebejskiej i oderwanie rachub rewolucyjnych od mas chłopskich. To wszystko jest zrozumiałe historycznie, niezmienne typowe, tylko że nie odpowiada schematowi „głównych zagadnień“ przyjętym w podręczniku.

Chłopstwo jako postępową siłą społeczną zjawiało się na horyzoncie Słowackiego w roku 1841 w związku z ówczesną sytuacją w kraju. Od roku 1845 Słowacki solidaryzował się w lirykach z dążeniami biedy miejskiej i wiejskiej, wyrażał zgodę na przewrót rewolucyjny - demokratyczny. Ale nie było tak łatwo synowi oświeconej szlachty, związanemu ze szlachą folwarczną, przeobrazić się w rewolucyjnego demokratę, jak tu wymarzone sobie lekkomyślnie. Ponieważ na tych filarach z piasku wisi cały most owej postępującej „krytyki powstania“ o L a m b r a do H o r s z t y ŋ s k i e g o, wszystko osypuje się w piasek.

Ostatecznie nie byłoby nieszczerścią, gdyby w podręczniku pisanym we wczesnym okresie badań nad romantykami nie rozpoznano stanowiska politycznego w A n h e l l i m. Można było poprzestać na wskazaniu, że Słowacki wiązał nadzieje wyzwolenia kraju z międzynarodową burzą rewolucyjną, że ufał w międzynarodowe siły plebejskie i oszczędził sobie mistycznych wywodów o samotnych bohaterach.

Nieszczerście polega na tym, że podręcznik zaczął odrywać ideologię od kryteriów realistycznych, że zamiast obdźbia rzeczywistości zaczął widzieć w utworach Słowackiego „analizę podstawowych zagadnień“, że szczerście oderwał treść polityczną od treści społecznej. Nie można twierdzić, że fantasmagoria Imaginacji jest krytyką powstania listopadowego, bo nikt nie dojrzy tego w utworze. Podręcznik wprowadził spekulatywną, sztuczną „interpretację“ utworów romantycznych, estetykę „specjalnych środków wyrazu“, zmyślone, spekulatywne kategorie, jak „sens ideologiczny“, „akcja ideologiczna“, „znaczenie realistyczne“ itp. Wszystko to na nic. Prawa realizmu są nieublagane.

NA MARGINESIE

Starałem się pokazać na konkretnych przykładach do czego prowadzi zaniedbanie kryteriów realistycznych. A teraz zastanówmy się nad prostą rzeczą. O literaturze pięknej możemy mówić czy jest realistyczna, czy nie. Nikt nie będzie mówił o realizmie prac publicystycznych czy naukowych — byłoby to nonsensem. Na tym polega różnica między specyfiką literatury pięknej, a innymi rodzajami piśmiennictwa — uwzględniając oczywiście pewną sferę pograniczną, pewne możliwości przeplótów w poszczególnych rodzajach. Zaniedbanie kryteriów realistycznych pochodzi z zatarcia tej różnicy,

Pod tym względem podręcznik na klasę X jest zjawiskiem znajmiennym. Pokazuje, jak wybitny krytyk literacki, który z całym przekonaniem wszedł na tory metod marksistowskich, pada ofiarą opacznych tendencji. W podręczniku panuje założenie, niekiedy nawet wypowiedziane explicite, że literatura piękna jest to przedstawienie zagadnień przy pomocy środków artystycznych. W konsekwencji, usiłując nagiąć twórczość romantyków do schematu „zasadniczych zagadnień“ podręcznik zaczął gubić konkretną treść utworów. Czy nie to samo założenie spotykamy od lat na dnie licznych rozważań o literaturze współczesnej, o realizmie socjalistycznym? Czy to nie to samo podejście do literatury, które gmatwa i tłamsi naszą myśl literacką, skazując ją na niedowład kryteriów realistycznych?

GRANICE ROMANTYZMU

Nie mamy żadnego powodu uważać artykułów Mickiewicza w T r y b u n i e L u d ó w za „utwory romantyczne“. Mamy natomiast wiele powodów widzieć w utworze poetyckim pt. P a n T a d e u s z wyjęcie Mickiewicza z romantyzmu. Romantyzm można rozpatrywać w literaturze pięknej jak również w ówczesnych poglądach artystycznych. Zjawiska te splatają się, ale bynajmniej nie są identyczne. Romantyzm w literaturze pięknej czasami łączy się z tzw. „romantyczną szkołą historii“, ale to znówu nie to samo. Wszystko to nie uzasadnia generalnej koncepcji podręcznika. Według podręcznika romantyzm jest to prąd w literaturze, który obejmuje „podstawowe zagadnienia epoki“. Wyobrazione pojęcie romantyzmu, musiało doprowadzić do tego, że romantyzm stał się czymś nadrzędnym w stosunku do myśli i działalności społecznej. „Rewolucyjni demokraci reprezentowali najbardziej postępowy odłam romantyzmu“ — czytamy w konkluzjach na str. 389. Zastanówmy się kogo to może dotyczyć? Dotyczyć to może liryki Słowackiego od roku 1845, częściowo i poezji Berwińskiego. Dotyczyć to może działalności politycznej Mickiewicza w 1848 (Skład Zasad Legionu Włoskiego). Czy to również romantyzm? Czy mamy włączać do romantyzmu Gromady Ludu Polskiego, Krępowickiego w jego najlepszych latach, Worcella, Edwarda Dembowskiego, Sciegiennego? Czyż nie nadwrót, czyż nie żołnierze - chłopci z Gromad Ludu Polskiego, czyż nie Krępowieccy, Worcellowie, Kamiński, Dembowscy, Krotowscy, sprawili, że powstało U s p o k o j e n i e, Biada W a m, O d p o w i e d z n a P s a l m y, A n i o ł y n a r o d z i n n y c h p o l a c h, W y j d z i e s t u r o b o t n i k ó w?

Czy należy uważać Kraszewskiego za romantyka? Zależy się, że podręcznik zaliczył go do romantyków (str. 371). Na str. 11 wymienił wśród romantyków Fredrę, na str. 116 — wyliczył go z romantyków.

Jak widać sprawa jest bardzo trudna. Jedno jest pewne: w podręczniku koncepcja romantyzmu wniosła się ponad realizm. Ta konsekwencja wynika z samej definicji romantyzmu, który ma obejmować „podstawowe zagadnienia epoki“.

Marksistowsko - leninowska teoria literatury jest teorią realizmu poszczególnych epok, rozwoju realizmu w poszczególnych epokach, typów tego realizmu, walki realizmu z irrealizmem. Zastosowanie marksistowsko - leninowskiej teorii do naszej literatury w pierwszej połowie XIX wieku, w okresie narastającego kryzysu feudalizmu polskiego wymaga wielkiej elastyczności, uwzględnienia, że pewne treści postępowe nie mogły osiągnąć pełni realistycznej. Nie jest to rzecz łatwa dla podręcznika szkolnego, ale podręcznik nie znajduje jasnej drogi, dopóki w pracowniach badaczy rzecz nie będzie gruntownie przemysłana.

Idzie przede wszystkim o to, aby dawne różniczenie romantyzmu postępowego i wstępnego wnieść na wyższy szczebel teoretyczny i poznać w imię leninowskich wskazań, że klasy i siły postępowe są zainteresowane w realizmie, a klasy schyłkowe i siły wstępnie — w ucieczce od realizmu. Pozycja pisarza w przebiegu walki klasowej wyznacza granice i zakres jego realizmu, typ realizmu w obrębie jego epoki, pole jego widzenia, wyznacza ewentualnie jego dążności irrealistyczne. W łonie naszego romantyzmu walka między realizmem a irrealizmem przebiegała w sposób niezmierne skomplikowany, dlatego też romantyzm polski jest tak trudnym do zgryzienia orzechem. Na barki naszych badaczy spada ciężkie zadanie, zadanie nowatorskie. Co to jest romantyzm polski? Gdzie są jego granice? Stoi przed dylematem emocjonalno-naukowym. Idea walki narodowo-wyzwolenczej tak dalece zrosła się u nas z pojęciem romantyzmu, że gdziekolwiek idea ta występuje w literaturze pierwszej połowy XIX wieku, tam skłonni jesteśmy widzieć nieodzownie romantyzm. Czy taka identyfikacja jest słuszną? Nie potrafię na te pytania odpowiedzieć. Stawiając te pytania, chciałabym tylko nacisnąć dzwonek alarmowy.

Adam Ważyk

Nowe książki

Czytelnicy „Młodej Kobiety z roku 1914“ — tomu, który otwiera cykl „Wielka wojna białych i czerwonych“, musieli zbytnio dużo czasu i siły, aby „Wychowanie pod Verdun“ (Czytelnik, 1954, przekład Wandy Kragen) już od wielu dni przykuwa oczy obserwatorów w trytyńskich korytarzach. Wiele kolorystycznych, sugestywnych i zapadających w pamięć obrazów zjawia się w tym tomie (zjawia się w nim także i jaworski). Tom ten zawiera także dzieło pisarza Wernera Bertina, który zgłasza się jako ochotnik pod Verdun. Dotkliwie doświadczona wyminione z brutalnej szkoły, jaką przeszedł Bertin — zyd, Bertin — szeregowiec armii pruskiej i am — żołnierz frontowy, rozciąga — jego mieszczański idealizm. Jednak nie doprowadzają go jeszcze do ostatecznych wniosków, do zrozumienia praw społecznych, decydujących o jego losie jednostkowym i losach całego narodu niemieckiego. Jest to dopiero pierwszy etap na drodze poznawania prawdy. Nie uprzedzamy jednak taktów. Poczekajmy na „Spor o sierżanta Griszę“, uzbierzemy się oczywiście w odpowiednią porcję cierpliwości, bo trzeci tom tego cyklu ukazuje się dopiero w początku przyszłego roku.

Powieść Liona Feuchtwangera „Goya“ doczeka się już drugiego wydania (PiW, 1954, przekład Jacka Frunlinga i Janusza Grabowskiego). Biografia tego, dziś już siedemdziesięcioletniego pisarza jest na ogół znana. Pochodził z zamkowej mieszczańskiej rodziny, a większość swego życia spędził poza granicami kraju. Po roku 1939 osiedlił się w Stanach Zjednoczonych w Santa Monica w Kalifornii. W ubiegłym roku został odznaczony Nagrodą Pansową I stopnia, będącą najwyższym odznaczeniem Niemieckiej Republiki Demokratycznej.

A oto — jak widzi sedzimy pisarza swoje zadania artystyczne: „Odkąd piszę, staram się zawsze pisać powieści historyczne dla rozumu, a przeciw głupocie i przemocy, przeciw temu co marks nazywa tonieniem w ahistoryczności“.

Bardzo cenna rzeczą w ostatnim omawianym wydaniu „Goyi“ jest postawa Jana Białostockiego, które pomoże czytelnikom ocenić powieść Feuchtwangera. Znajdzie tu bowiem związki zarys legendy wytworzonej wokół postaci Goyi i próbę wykuskania prawdy z tych romansowych opowieści, niekiedy bardzo sprzecznych i wątpliwych.

Analizując tę powieść Białostocki stwierdza, że „przedstawiona przez Feuchtwangera sylwetka Goyi jest zgodna w ogólnym i najważniejszych zarysach z tym obrazem, jaki kształtuje się w najnowszych pracach naukowych o wieloletniej twórczości. Zarzuca jednak pisarzowi pewne uproszczenia interpretacyjne w kreśleniu rozwoju sztuki Goyi. Bardzo szkoda, że książka wyszła w tak małym nakładzie. Dzisiaj jest już trudno osiągnąć. Niemniej wytrwały szperacz oszczędzając ją przed zniszczeniem, pozostawia — mniej uczęszczanych szlakiem. Bardzo zachęcamy czytelników do zapoznania się z powieścią o Goyi uzupełnioną posiłkiem opartym na głębokiej znajomości sztuki i powiązaniu jej przejawów z procesami historycznymi. L. Feuchtwanger, który zresztą nie stworzył sobie pełną sylwetkę wielkiego malarza hiszpańskiego.“

Z bogatej spuścizny literackiej Feuchtwangera otrzymaliśmy ostatnio jeszcze jedną powieść „Sukces“ (Czytelnik 1954) w przekładzie Bronisławy Frunling. Powieść ta ukazała się drukiem po raz pierwszy w roku 1930. Jest to pierwsza część cyklu zakończonego przez pisarza na emigracji. Tytuły dalszych tomów brzmią: „Rodzenstwo Oppenheimow“ i „Wygnanie“ Akcja „Sukcesu“ toczy się w latach 1924 — 1924, w najbardziej cofanej prowincji niemieckiej — Bawarii. „Autor zebrał aktorów spektaklu po to, aby odzworzyć całość zjawisk społecznych stosunków niedużego, ale brzemienneego w następstwa okresu, i dociec jego historycznej głębi. W powieści Roman Karst — „Sukces“ jest bodajże pierwszą w Niemczech powieścią, która ukazała istotę, symptomy i następstwa hitlerizmu jeszcze w toku jego rozwoju, w niezakończonym procesie narastania katekizacji.“

Tę powieść interesująca z wielu względów. Ma dramatyczną fabułę, obiegającą od tradycyjnej konstrukcji kmpozycyjnej i urozmaiconą, świadczącą o wielkim bogactwie środków artystycznych — styl i język.

I jeszcze jedna powieść niemiecka — „Egzamin“ Willi Bredla w przekładzie Anny Linke. „Egzamin“ ukazał się po raz pierwszy w roku 1934 w Londynie. Jest to powieść dokumentalna, pokazująca oboz koncentracji w pierwszym roku reżimu hitlerowskiego. „Książka niniejsza, opisała, jak w rzeczywistości napisana w myśli podczas tygodni i miesięcy zamknięcia w obozie koncentracji, wydołała się ze mną na wolność jako kontrabanda duchowa“. W pierwszym wydaniu nawet nazwiska hitlerowców, Książka ta, opisała, jak w rzeczywistości napisana w myśli podczas tygodni i miesięcy zamknięcia w obozie koncentracji, wydołała się ze mną na wolność jako kontrabanda duchowa“. W pierwszym wydaniu nawet nazwiska hitlerowców, Książka ta, opisała, jak w rzeczywistości napisana w myśli podczas tygodni i miesięcy zamknięcia w obozie koncentracji, wydołała się ze mną na wolność jako kontrabanda duchowa“.

Tyle o powieściach z literatury niemieckiej. Przejdźmy do innych. Oto nowa książka Jacka Lindsaya „Pastorałka“ w przekładzie Bronisławy Zielińskiej. Wiersze w tekście tłumaczy Leopold Staff. „Pastorałka“ ukazała się także w wydaniu „Czytelnika“ w pięknej oprawie i z przedmową Otto Axera. Ostatnio nasze nowości nasuwają naprawdę optymistyczne wnioski. Książki są coraz staranniej, praktycznie i bardziej estetycznie wydawane. Przeważają sztywne półpółcienne oprawy, prawie każdy tom otrzymuje w rękę nocie redakcyjne — pastorałki, romanse z jedną stroną i nadawu angielskiego — z drugiej, stądnowi obryzmia wartość społeczną i powieści“.

Wśród ostatnich nowości PiW-owskich znajdujemy także powieść „Kaleb Williams“ Williama Godwina, polityka i pisarza angielskiego żyjącego w latach 1756 — 1836.

Paul Vaillant-Couturier, autor książki „Przychodzą z daleka“ (Czytelnik 1954, przekład Ireny Krzywickiej) to członek KC Francuskiej Partii Komunistycznej i długoletni redaktor naczelny „Humanité“ zmarły 10 października 1937 roku.

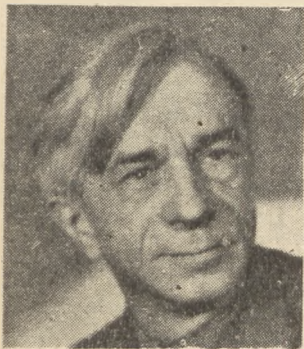
Vaillant-Couturier był człowiekiem wszechstronnie uzdolnionym, który wszystkie swe umiejętności i siły oddał w służbę rewolucji i walce o wolność i niemiecką popularność, a jego pogrzeb był wielką manifestacją miłości, jaką darył go lud francuski.

„Przychodzą z daleka“ to książka autobiograficzna, osnuta głównie na wspomnieniach z dzieciństwa i wczesnej młodości. Aragon — autor pięknej przedmowy — chwali swoje i swoje sławami: „Vaillant-Couturier... zostawił nam po sobie bezcenny dokument — księgę poczwarki, dziecka, które się przemienia w człowieka, człowieka takiego, jakim był on, w człowieka, jakiego wkrótce zwycięży na całym świecie“.

K. Nast.

ROMAN LOTH

Ręce i kamienie



Od debiutu literackiego Jana Brzozy w „Pamiętnikach bezrobotnych” (1933) dzieli nas dwadzieścia jeden lat. Plonem tego okresu stała się twórczość nieobfita, ale tematycznie zwarta, odzwierciedlająca w okresie przedwojennym głównie klęskę bezrobocia, po wojnie — przemiany społeczno-gospodarcze naszego kraju. Jak gdyby ilustracją i podsumowaniem drogi twórczej Brzozy jest wybór opowiadań, jaki ukazał się nakładem Krakowskiego Wydawnictwa Literackiego.*)

Tom „Ręce i kamienie” zawiera dziesięć opowiadań wybranych spomiędzy wielu, pisanych w latach 1933—1951. Dzieli go w połowie wyraźna cezurą, przebiegająca pomiędzy utworami przedwojennymi i powojennymi, różniącymi się wyraźnie pomiędzy sobą pod wieloma względami: ideologicznie, tematycznie i formalnie. Bohaterem pierwszych jest przede wszystkim bezrobotny; drugich — robotnik i chłop, gospodarz budowy, kopalni, ziemi. Pierwsze — związane są raczej z rodzinnymi stronami autora; drugie — wprowadzają folklor śląski, do którego zbliżył się Brzoza po r. 1945. Pierwsze nie ukazują całokształtu ścierających się sił społecznych i perspektyw wypływających stąd na przyszłość; zwraca wśród nich uwagę kilka wyróżniających się żywiołami narracji. Drugie, niekiedy od tamtych bledsze, za to niewątpliwie pełniejsze w obrazie.

„Podawałem wapno, odrzucałem śnieg z szyn tramwajowych, zrzucałem węgiel z wagonów, byłem stolarzem, pomocnikiem monter-skim, murarzem etc., etc.” — pisał w r. 1931 Brzoza, bezrobotny ciśla ze Lwowa. Takie życie bez zawodu i bez pracy stało się przedmiotem opisu Brzozy. Przedwojenna jego twórczość cechuje niespokojny krytycyzm, opierający się na głębokim poczuciu krzywdy społecznej. „Jak to, panie, jest? — woła w jednym z opowiadań do sędziwego bezrobotnego ciśla, oskarżonego o spalenie mostu. — Nie bałem się roboty. Lubili mnie za to wszyscy... I karbowi, i majstrowie, i gospodarze, i młynarze... Jak to jest na świecie? Nic za to ja nie miał. Groszy trochę, chleba kawał i mękę, której końca nie widać”. („Most”). „Jak to jest na świecie” wiedział autor dobrze, ale wraz ze swym bohaterem końca męki nie widział. Opowiadania jego kończyły się pesymistycznie: „Drwale”, „Most”, „Worek węgla”. We wszystkich trzech utworach bohaterem jest człowiek wyzyskiwany, sponiewierany, budzący współczucie autora. Nie — walczący. Mimo związku (od początku lat dwudziestych) z ruchem komunistycznym nie potrafił wówczas Brzoza przechrzcić swego piarstwa na stronę realizmu proletariackiego, świadomego swej siły i celu.

W pierwszych opowiadaniach Brzozy napór bezpośrednich obserwacji i faktów bierze górę nad umiejętnością widzenia ich powiązań i hierarchii, nad umiejętnością wyciągnięcia z nich ostatecznych wniosków.

Pisarz czerpie materiał z najbliższego otoczenia. Bohaterami „Drwali”, „Mostu”, „Siekier” są ciśnie; jedyni i obrazowy ich język dochodzi do głosu szczególnie w dwu ostatnich, znakomicie ożywając tok narracji. Że sam autor doceniał rolę indywidualizacji języka, świadczy fakt wykorzystania dużych fragmentów opowiadania ciśla Bazylego (z powieści „Budowali gmach”) w „Siekierze”. Dlatego też szkoda może, że autor tak troskliwie oczyścił „Most” z kolorytu lokalnego, wyraźnego w pierwodruku opowiadania.

Wczesne utwory Brzozy nie wykraczają poza ramy realizmu krytycznego; wprowadzenie do niektórych utworów partii komunistycznej, marginesowe zresztą i fragmentaryczne (jak np. w „Worku węgla”, czy powieści „Budowali gmach”), nie stanowi jeszcze o przewyższeniu bierności spojrzenia autora.

Inaczej zupełnie zarysowuje się obraz powojennej twórczości literackiej Brzozy. Dochodzi tu do głosu nowy człowiek, twórca nowego życia. Następuje odwołanie do problematyki, idące w parze z pogłębieniem, stosunku autora do przedstawianych zagadnień. „Arkuszy papieru” i „Zegarek” wprowadzają do twórczości Brzozy nową wieś: pierwszy — podminowaną śpiewaniem interesów klasowych wieś okresu reformy rolnej; drugi — elektryfikująca się, cywilizująca, współczesna. W opowiadaniach pozostałych („Blok nr 14”, „Szyba” i tytułowym, najobszerniejszym) bohaterem opowiadania staje się

murarz i górnik, robotnik-racjonalizator i robotnik-bohater pracy.

Opowiadania te w większości powstawały w okresie walki o nową problematykę w naszej literaturze — i z walki tej wyszedł Brzoza zwycięsko, chociaż nie uchronił się od schematyzmu. Widoczne to jest w konstruowaniu sytuacji wyrażonej w myśl powziętych z góry i wystających z całości materiału założeń (np. zakończenie opowiadania „Ręce i kamienie”), widoczne w przedstawieniu wroga klasowego jako „typowego czarnego charakteru, w tym, że co wróg — to szantysta i dywersant.

Wiele już pisano na ten temat. Dlatego jeszcze jedna tylko uwaga. Opowiadania Brzozy (szczególnie powojenne) charakteryzuje obecność pewnych motywów, które nazwać by można zbędnymi kropkami nad i. W pewnych wypadkach, jak się wydaje, dochodzi do głosu niecierpliwość autora, niepewność co do siły i wymowy kreślonego obrazu. Dlatego pisarz niekiedy nie zatrzymuje się na zaznaczeniu głównych rysów postaci, głównych momentów sytuacji — co w małej formie, jaką jest opowiadanie, wydawałoby się jak najbardziej wskazane — lecz obciąża je niepotrzebnym balastem dodatkowej charakterystyki, dodatkowym komentarzem.

Przedwojenne opowiadania Brzozy sprawiają wrażenie znacznie starszej opracowywanych w szczegółach, aniżeli nowsze. Te ostatnie są jednak świadectwem drogi ideowej pisarza i prawdy tej nie powinny przesłaniać niektóre z wypowiedzianych wyżej uwag, te, których zadaniem była nie generalna ocena, lecz propozycja do pewnych krytycznych przemysłów.

Roman Loth

LESZEK MECH

* * *

Po burzy rozmokłą drogą
powracał jeniec do domu
i nie pozdrowiał nikogo
i nie zlorzeczył nikomu.

Żył mu wyschły w żrenicach.
Sądono, że wraca niemy.
A on pochylony milczał,
bo szedł po ojczystej ziemi.

WIERSZ O MOJEJ MATCE

Co wieczór przed lustrem stoi,
na skroniach siwieją włosy
i w oczach cień niepokoju —
młodości wieczny niedosyt.

W niedzielę idzie na cmentarz
i ból do ziemi ją zgina.
Czy jeszcze dotąd pamięta...
Czy jeszcze wciąż zapomina?

Ze szkoły wraca zmęczona,
do lustra podchodzi smutna
i dotykając skroni
młodości — miłości szuka.

ANNA BUKOWSKA

Nad „Księgą urwisów“

Od razu przyznać muszę szczerze, że nie jestem specjalnie wprowadzona w sprawy literatury dziecięcej i młodzieżowej. O „Księżce urwisów“*) Niziurskiego piszę po prostu dlatego, że ją przeczytałam i stałam się jej wielką entuzjastką.

Księga Niziurskiego (450 str.) opiera się na dobrych tradycjach literatury dziecięcej, czego najlepszym sprawdzianem jest to, że dorosły człowiek może czytać ją z dużym zainteresowaniem i satysfakcją. Nie ma w niej prymitywizacji, uproszczeń i splotów, które niekiedy autorzy stosują z przymuszeniem oka, bo to przecież „dla dzieci”. Życie pokazane jest w pełnym wielopłaszczyznowym i wielobarwnym wymiarze i to pokazane „z pozycji” dziecka. Autor dobrze musi znać dziecięcy świat, skoro nie ograniczył się do ukazania tego co dorosły człowiek, pedagog uważa za stosowne i pedagogiczne, ale pisze o tym, co je rzeczywiście obchodzi, co jest im bliskie, co ich chłonne, garnące się do tajemnic świata umysły i serca zdolne są sobie przyswoić. „Księga urwisów” zawiera świat widziany oczyma zgrai szóstaków, przepaszam, oczyma uczniów VI kl. szkoły podstawowej w Wilczkowie. A więc ich klasa, ich szkoła, ich nauczyciele, ich domy, ich wieś, ich kopalnia — w całej obfitości konfliktów małych i dużych, obowiązków, zabaw i przy-

JÓZEF KELERA

Noce bez światła



Biorąc do ręki drugą z kolei powieść młodego pisarza, trzeba jej wartość określić w jakiejś proporcji do poprzedniej — tego, jak sądzić, wymaga nie tylko sprawiedliwość i lojalność, ale nadto prosta potrzeba zorientowania się w intensywności i kierunku twórczego rozwoju, jeśli ma on miejsce. I jeśli w sumie autor pisze znacznie lepiej niż pisał — choćby nawet owo „lepiej” nie zadowalało naszych wymagań — to nie ma powodu wycować na jego grzbiecie recenzyjnego dowcipu. Można go natomiast wedle zasługi pochwalić i trzeba pomóc, wskazując istotne niedostatki, omyłki i niebezpieczeństwa jego pisarskiej metody.

„Noce bez światła“*) wzbudza przychyłność recenzenta przede wszystkim rzetelnością obserwacji i opisu, ambicją nieschematycznego kształtowania losów ludzi, którzy rosną, przełamują swą słabość, bierność, strach czy nieświadomość, dorastają do poziomu wypróbowanych

*) Jan Pierzchała: Noce bez światła. Czytelnik, Warszawa, 1954, str. 259 i 1 nłb.

bojowników robotniczej antyfaszystowskiej organizacji, działającej gdzieś w Zagłębiu Dąbrowskim już w pierwszym okresie okupacji. Ten proces wzrostu stara się autor prześledzić głównie na przykładzie dwóch postaci: górnika Murdzi — przed wojną bezrobotnego, obarczono go liczną rodziną, sympatyka partii, jeszcze w ciągu dni wrześniejących za „pyskówek” aresztowanego i więzionego z rozkazu sanacyjnego porucznika, oraz Teresy — upadłej dziewczyny, która odradza się moralnie poprzez wejście w środowisko świadomych robotników i udział w walce z okupantem.

Ambicja pisarza obejmowała ponadto dokonanie analizy bohaterstwa programowo wypranego z patosu — szarego, niebłysłotliwego bohaterstwa ludzi prostych i najzwyczajszych, mocno przywiązanych do życia, pokonywających strach z największym wysiłkiem. Ta programowa ucieczka od patosu wyraża się niestety w ukształtowaniu psychiki i przeżyć bohaterów na poziomie szarej przeciętności. W zamierzeniu Pierzchały jego pozytywni bohaterowie mieli być wielcy swoją małością i nikłością. W rezultacie wyszli raczej mało ciekawi, a cała atmosfera książki — mimo urozmaiconej wieloma perypetiami akcji — wydaje się zanurzona w jakiejś niepokojącej szarżynie.

Tę aurę częściowo tylko rozpraszają opisy. Pierzchała jest czułym i ścisłym rejestratorem świata zewnętrznego — przyrody, widoków miejskich, pejzażu, atmosfery pór dnia i pór roku. Wszystko co się dzieje, ma u Pierzchały pełną „oprawę”, pełną „dokumentację” realności. Omawiana metoda prowadzi jednak niekiedy do przejawów — Pół biedy, gdy autor, zbyt mocno hamujący i opóźniając akcję, po raz dwudziesty zabiera się do opisywania jakiejś szczególnej odmiany barwy zmierzchu. Gorzej, gdy bez żadnej istotnej potrzeby, na prawach „tła”, częstuje czytelnika np. obrazkiem Murdzi, który zdjąłszy buty „...wycierał onucą rozmiękłą skórę między palcami” (str. 102).

Pierwotnym wszakże grzechem metody pisarskiej autora „Nocy bez światła” wydaje się być zupełny niemal brak dystansu między autorem a bohaterem. Ukształtowany psychiką czolowych postaci na poziomie szarej przeciętności, pisarz usiłuje nazbyt rygorystycznie patrzeć na świat przez pryzmat ich świadomości i doznań; stara się pozornie nie wiedzieć i nie rozumieć więcej, niż wiedzą i rozumieją bohaterowie. Takie postępowanie wybitnie ściśnia horyzonty poznawcze i myślowe powieści, paraliżuje rozmach, zwięża i rozbija tok narracji, wpływa niekorzystnie na przejrzystość tkanki stylistycznej. W rezultacie z książki nie wynika nic ponad to, co zostało napisane — opisane, stwierdzone.

Wnioski są aż nadto jasne: po przełamaniu obciążającego debiutu schematyzmu, Pierzchała zaczyna z kolei zagrażać niebezpieczeństwem naturalistycznym — przy czym ów termin, skompromitowany przez nadużycia, należy tu traktować nie jako straszk czy oskarżenie, ale jako życzliwą przestrożę, daną pod rozwagę.

Józef Kelera

O „Zaminowanych polach“



Złe było, kiedy dyskusje na łamach pism literackich i recenzje wymagały od autorów dzieł sztuki — tylko wąsko pojętej użyteczności w najbliższym momencie. Lecz to, że przypomina się obecnie krytyce literackiej o konieczności pogłębienia kryteriów i zdjęcia kłap z oczu, o konieczności rozpatrywania sztuki jako sztuki, a nie jako bieżącego numeru dziennika nie oznacza bynajmniej, aby powieść miała wyprzeć reportaż. Aby dla reportażu miało zabraknąć od dziś miejsca, czy też, aby go oceniać kryteriami powieści. Nie. Zmysł pisarza dla spraw aktualności i nawet jego chęć bezpośredniej ingerencji przez swoje pióro w pałac sprawy środowiskowe — pozostaje nadal zaletą cenną i poszukiwaną, jak pozostaje nadal potrzebą reportażu z współczesności, ciałe jeszcze u nas niestety niezbyt odkrywczy ani bogaty.

Reportaż Terlikowskiej o Nowych Tychach pt. „Zaminowane pola“*) podjął tak zwany „drażliwy” temat: okres kryzysu na wielkiej budowie, okres walki o wydobycie się z impasu. Czy autorka uczyniła z tego pokaz „antyschematyzmu”, naturalistycznego schematyzmu na wywrót, pokaz piętna wymyślnych trudności? Bynajmniej. Lecz podjęła w swoim reportażu prawdziwy i niełatwy do usunięcia konflikt: opór w ludziach, hamujące wyrabianie się socjalistycznego stosunku do pracy. Gdy bynajmniej nie wszyscy robotnicy, technicy, kierownicy i inżynierowie pracują według zasady: „Rób jak na swoim...” Autorka miała chyba słusznego widząc w tym sedno konfliktu zaobserwowanego w ubiegłym roku na budowie w Nowych Tychach, sedno tych różnorodnych braków i niepowodzeń, jakie trapiły budowę niedociągającą do planu i oddającą lokale do użytkowania w nienajlepszym stanie. Miała rację widząc w tym ludzkie sedno konfliktów, szerszych niż tylko wypadek Nowych Tych. Zbudzić uwagę społeczną, zmobilizować i zmusić do rewizji metod złej postawy ludzi, która nie służy naszym zadaniom społecznym. — taki cel widocznie przyświeca reportażowi.

Z tego wynikałoby, że to sucha publicystyka? Nie podobnego. Rzecz jest napisana plastycznie, widzimy tych ludzi, mówią i poruszają się jak w życiu, z całą naturalnością. Klóca się, narzekają, zrymają się i obrażają na siebie, są doprawdy i z pierza, i z mięsa, a nie z papieru. Tak jest w większości scen, z wyjątkiem „rozwiązujących konflikt”. Te słabsze miejsca są jeszcze dziedzictwem tak rozpowszechnionej do niedawna schematycznej „szkoły literackiej”, która pozwoliła pisarzom wierzyć, jakoby jedno lub drugie przemówienie na zebraniu istotnie mogło rozwiązać konflikty rzeczywistości. Nie te jednak resztki metody ułatwionej, jakie znajdujemy jeszcze w reportażu (trafił się i

*) Grażyna Woysznis-Terlikowska: Zaminowane pola. Opowieść o Nowych Tychach. Warszawa 1953 „Książka i Wiedza”, str. 133 i 3 nłb.

sztampowa para zakochanych ześtempowców, i działy wybaczenia — inżynierowie „jak trzy dęby czaki”) — nie te resztki schematu są charakterystyczne dla utworu Terlikowskiej. Charakterystyczne jest w nim to, co nowe: zaczątki ostrego, odważnego widzenia spraw, pasja naprawy zła. Walka o tę naprawę zabagnionej sytuacji — niełatwa walka na terenie charakterów ludzkich — przedstawiona została w opowieści Terlikowskiej z napięciem, które wciąga czytelnika. Z zainteresowaniem śledzimy akcję reportażu, ten dramatyczny wysiłek z czasem, z planem, kto zwycięży: czy jeszcze raz górą będzie bierność, chaos organizacyjny, nieuświadomienie robotnika i płynność kadr — czy też przyjdą te osiągnięcia, o które się tak walczą przeciw żywiołowości, przeciw obojętnemu „jakos to będzie”. Czy zwycięży rujnująca wszystko prywata, ambicji, interesy — czy socjalistyczny, gospodarski stosunek do pracy. To problem nie tylko tej czy innej budowy. Ten pasjonujący konflikt trzyma czytelnika w napięciu przez cały ciąg lektury. Znaczenie reportażu nie ogranicza się do zagadnień lokalnych. Porusza sprawy tyleż organizacyjne, co i psychologiczne.

Wiele dobrego można powiedzieć o tym interesującym reportażu, lecz trzeba ukazać również, co należy jeszcze do jego słabości. I w krytycznym spojrzeniu na braki architektury osiedla, i w spojrzeniu na byt ludzi nowotyskich — można było docierać głębiej, niż to zdołał reportaż Terlikowskiej. Za mało miejsca poświęcono „człowiekowi od łopaty i warsztatu”. Choć niewątpliwie zaletą reportażu Terlikowskiej jest dobra analiza oporów świadomości inteligencji technicznej, analiza potknięć organizatorów pracy: ludzi z kierownictwa technicznego, choć ta analiza była konieczna w reportażu szukającym powodów poważnego zaniedbania i niepowodzenia na wielkiej budowie socjalistycznej — to przecież reportaż miałby większą głębię, gdyby jego dramaturgia rozgrywała się na tle gruntowniej zarysowanego kolektywu robotniczego. Właśnie tu leży granica osiągnięć reportażystki.

Janina Preger

REDAKCJA „ŻYCIA LITERACKIEGO”
ORAZ WYDAWNICTWO LITERACKIE

ogłaszają
KONKURS
LITERACKI

na utwór prozatorski (opowiadanie lub reportaż) o tematyce współczesnej z życia klasy robotniczej.

I nagroda — 6 000 zł
II „ — 4 000 „
III „ — 3 000 „
dwie IV „ — 2 000 „
oraz cztery wyróżnienia po 1 000 „

Skład sądu konkursowego: Kazimierz Wyka — przewodniczący, członkowie: Władysław Machajek, Arnold Mostowicz, Henryk Vogler, Stefan Otwinowski, Andrzej Kijowski.

Udział w konkursie wziąć może każdy — zarówno członek ZLP, jak i amator.

Prace opatrzone godłem, należy wraz z zamkniętą kopertą z nazwiskiem i adresem autora przysłać na adres redakcji „Życia Literackiego”: Kraków 2, ul. J. Sarego 1.

Termin nadsyłania prac: do dnia 15 grudnia 1954 r.

Rozstrzygnięcie konkursu ogłoszone zostanie dn. 26 grudnia 1954 r.

Redakcja „Życia Literackiego” oraz Wydawnictwo Literackie zastrzegają sobie prawo druku i wydania nagrodzonych prac w całości lub fragmentach.

łożenia spółdzielni produkcyjnej we wsi i tropienia dywersanta. W tych wszystkich wydarzeniach dzieci zawsze pozostają dziećmi i nie przybierają pozory dorosłych, tych przedwcześnie dojrziałych „starych maleńkich”. Klasa szósta jest grupą wyjątkowo niezdolną, rozbrykaną, skorą do bijatyk i psot, niedyscyplinowaną. Są to w przeważnej mierze dzieci żywe, bystre, inteligentne, a więc trudne do prowadzenia. Szkoła nie pomaga im w zorganizowaniu zajęć, zabaw, nie zaspokaja ich — uzasadnionej wiekiem — tęsknoty do przygód i wrażeń. Dzieci marzą o drużynie harcerskiej i nawet same interweniują w tej sprawie w Komitecie Powiatowym. Tak, bo sam instruktor przyrzekł, że przysłał im przewodnika drużyny, a tu wszystko się wali. Zorganizowano Seminarium Wyższe, żeby uczęść się matematyki i zrobić niespodziankę choremu wychowawcy, wszyscy podpisali statut, zgodzili się, a teraz wylamują się i nie przygotowują lekcji, dwój jest dużo, z artykułami do gazetki też nie wychodzą i wiele jeszcze innych kłopotów. „Jak nie będzie drużyny to wszystko formalizm zebrze, jak mówi Pietrek” — postanowiono więc dzwonić do Komitetu Powiatowego, delegacja stoi przy telefonie, a reszta klasa czeka na wyniki rozmowy. Sam przebieg jest więc kapitalny. O powstaniu drużyny dowiadujemy się już na ostatniej stronie książki — marzenia szóstaków ziszczyły się. Sprawa spółdzielni interesują się dzieci ze względu na swoje własne życie: „Tam bracie, swobodnie... Starzy tylko na dniówkę ro-

bią, a ty wolny...” Dlatego też komitet redakcyjny gazetki ściennej postanowił wystąpić swego „korespondenta” na zebranie w sprawie założenia spółdzielni. Ponieważ oficjalnie nie dało się nic zrobić, loża dla przedstawicieli prasy znalazła się w szafie. Tam też siedział jeden z redaktorów aż do momentu, kiedy niebacznie wmiszał się w dyskusję okrzykiem — „Mamo, mamo, co ty robisz!” Cała klasa natomist zebrała się pod oknami i kiedy je otworzono zaczęła krzyczeć: „My chcemy spółdzielni!” Dla czego chcieli spółdzielni? — żeby nie paść krów, żeby swobodnie się uczyć, żeby była drużyna harcerska i traktory i spółdzielnia rzeczywiście dzieci w wielu epizodach pomogły. Inaczej było z tropieniem dywersanta, kiedy nieświadomie konkurowały z planową akcją UB i utrudniały pracę, a w końcu rzeczywiste natrąty na trop i wpadły się w tak niebezpieczną sytuację, że tylko szybkiej interwencji funkcjonariuszy bezpieczeństwa mogły zaważać ocalenie „młodego życia”, które tak odważnie, ofiarnie i nieroztropnie narażały. Jednak i z tej, pełnej dramatycznych momentów przygody, dzieci wyniosły dużo nowych doświadczeń, poznały lepiej ludzi i sprawy ich życia (np. bardzo ładna i wzruszająca jest historia z wożnym — panem Kropą). Cała szkoła, nauczyciele i dzieci są bardzo ściśle związani z wszystkimi wydarzeniami swego terenu, biorą czynny udział w jego sprawach i walczą w dostępny im sposób o nową Polskę, którą każdy wyobraża sobie bardzo kon-

kretnie i po swojemu. Nikt nie przemawia wielkimi słowami, o sprawach politycznych mówi się bardzo prosto i naturalnie — zresztą mówi się daleko mniej niż robi — a przecież widać jak są one bliskie. W książce tej widać jasno, w jakich warunkach i atmosferze rośnie młode pokolenie, jakie ma potrzeby i zainteresowania. Bohaterem jej jest cała grupa dzieci i ich nauczyciele. Autor stworzył ciekawe i plastyczne postacie zarówno małych jak i dużych bohaterów powieści. Nie ma tu ani „dobrych chłopców”, ani idealnych nauczycieli i rodziców, są ukształtowane i kształtujące się dopiero typy ludzi z ich wadami i zaletami, działaniami i śmiesznościami. Autor nie waha się ukazać dorosłych autorytetów w ich prawdziwej postaci, nie waha się pokazać wad, błędów w postępowaniu i wyobrażeniach. I to jest słuszne, bo wśród takich nauczycieli i rodziców dzieci żyją, sądzą ich po swojemu, mają swoje opinie, sympatie i antypatie. Śluszenie, że wśród sylwetek dziecięcych nie ma też idealnych postaci. Widać natomiast wyraźnie, że każdy z tych urwisów, pyszałków, mądrali, ważniaków, walkoni i in. jest cennym bardzo materiałem, który pod właściwą opieką ukształtuje się w wartościowego człowieka.

Jeszcze jedną zaletą książki jest bogaty, zindywidualizowany, zmieniający się różnymi barwami emocji język, styl prosty, dysponujący werwą i dowcipem. W „Księżce urwisów” jest bardzo dużo humoru, życzliwego, pobłażliwego, a przecież

*) Jan Brzoza: Ręce i kamienie. Kraków, 1953. Wydawnictwo Literackie.

Z dziennika podróży po NRD (II)

(Dokończenie ze str. 3)

„Sercu świata” jest poprzednikiem tych uczonych, którzy geniusz swój oddali na usługi ludzkości, nie wiedząc jakie konsekwencje wynikną z ich wynalazków.

Film ten w porównaniu z innymi filmami zachodnio - niemieckimi, obracającymi się w ciasnym środowisku mieszczańskim jest zjawiskiem wyjątkowym i godnym szerszego rozpowszechnienia.

Przyznam się, że film ten zrobił na mnie o wiele większe wrażenie, niż wszystkie przedstawienia teatralne, które w ciągu pobytu w Niemczech widziałem. Na przedstawieniu „Egmonta” w dreźnieńskim teatrze ledwo wysiedziałem do końca. Wydaje mi się, że cała ta konwencja teatralna, która trwa jeszcze w naszych czasach, nie odnowiona, zastygła w schematach XIX wieku, nie wytrzymuje porównania z żywym srebrem ekranu. To nie wina „Jungfrau von Orleans”, „Iphigenie auf Tauris” czy „Egmonta”, to wina braku nowej koncepcji, na którą zdobywa się wśród teatrów niemieckich jedynie teatr Brechta. Cokolwiek by zresztą ktoś o tych sprawach sądził, nie ulega kwestii, że sztuka, która nie idzie naprzód z życiem całej epoki, cofa się, więdnąc, nie trafia do serca.

*

Można by podobne wnioski wyciągnąć z lektury poezji, choć tu jest sprawa trudniejsza i wołałbym tego nie czynić. Ale w czasie pobytu w NRD czytałem sporo wierszy współczesnych i dawnych poetów niemieckich. Kiedy przetrzuca się antologię poezji (nie tylko niemieckiej) nie trudno zauważyć komuś, kto z poezją jest otrzaskany, że poezja prawdziwa jest zjawiskiem wyjątkowym, niezwykle, rzadkim. Jeden poeta — na kilkunastu, czasem kilkudziesięciu, jeden wiersz na kilkanaście, częściej na kilka-

dziesiąt. Względna „łatwość” tego gatunku sprawia, że żadna literatura nie może uniknąć zalewu mierności lirycznej, która z natury rzeczy gorsza jest od jakiegokolwiek innej, choćby dlatego, że na ogół mniej się zdradza.

Otrzymałem w darze od Związku pisarzy niemieckich „Pisma zebrałe” Hölderlina i dwa tomy poezji wybranych i prozy Rilkego. Są to zjawiska w poezji niemieckiej tak wielkie, że byłoby krzywdą dla nowszych poetów niemieckich porównywanie ich i przymierzanie do tej skali. Ale właśnie ponowna, doręczona zresztą lektura tych poetów utwierdza mnie w sądzie, że prawdziwa poezja jest rzeczą wyjątkową i dlatego niezmiernie cenną. Fakt ten zapewne skłonił Insel Verlag do wydania owego wyboru pism Rilkego, wyboru głęboko przemysłanego, rzeczywiście uwzględniającego najlepsze części twórczości autora „Księgi obrazów”.

Przeglądam antologię współczesnej poezji niemieckiej wydaną w zachodnim Berlinie; jest ona bardzo stronna, bo z poetów NRD uwzględnia jedynie Piotra Huchela, wśród kilkudziesięciu nazwisk starszych i młodszych poetów Niemiec zachodnich. Kilkaset utworów lirycznych, lecz ani jeden godny zapamiętania. Są to utwory przeważnie dobrze napisane pod względem technicznym nie odcinające się nawet od tradycji wiersza niemieckiego, lecz martwo urodzone. Nie wstrząsają, nie niepokoją, czyli jako liryka mająją się z celem. Można pokazać dowodnie na tych utworach, jak małą w istocie rolę w poezji ma tak zwana forma, jeśli odrzucić ją od treści, jak na nic idą wysiłki poety, który brak dość silnej treści zastąpić chce kunsztem kształtu, kształt bowiem poezji, nawet najbardziej intelektualnej, nie kształtem uczucia i wyobraźni.

Mieczysław Jastrun

PRENUMERATA CZASOPISM NAUKOWYCH NA ROK 1955

NAUKA POLSKA kwartalnik zł 80,—	WIADOMOŚCI ARCHEOLOGICZNE kwartalnik zł 48,—
SPRAWOZDANIA Z CZYNNOŚCI I PRAC PAN kwartalnik zł 40,—	KWARTALNIK INSTYTUTU POLSKO-RADZIECKIEGO z dodatkiem „Sovietica w Polsce” kwartalnik zł 40,—
ŻYCIE SZKOŁY WYŚZESZ miesięcznik zł 96,—	KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY kwartalnik zł 60,—
MYŚL FILOZOFICZNA kwartalnik zł 60,—	MEANDER miesięcznik zł 50,—
EKONOMISTA kwartalnik zł 60,—	PRZEGŁĄD ORIENTALISTYCZNY kwartalnik zł 48,—
KWARTALNIK HISTORYCZNY kwartalnik zł 60,—	CZASOPISMO GEOGRAFICZNE kwartalnik zł 28,—
PRZEGŁĄD HISTORYCZNY kwartalnik zł 48,—	PRZEGŁĄD GEOGRAFICZNY kwartalnik zł 40,—
KWARTALNIK HISTORII KULTURY MATERIALNEJ kwartalnik zł 60,—	KOSMOS dwumiesięcznik zł 42,—
	WSZECHŚWIAT miesięcznik zł 40,—

Ceny podane dotyczą prenumeraty całorocznej. Wydawnictwo prosi o wpłatę prenumeraty całorocznej lub półrocznej przed 15 grudnia 1954 r. na konto PKO nr 1-110-14 000 (Centralna Ekspedycja PPK „Ruch”, Warszawa, Srebrna 12).

Zamówienia zbiorowe od bibliotek, szkół, instytucji i zakładów naukowych przyjmują również Oddziały Wojewódzkie „Ruchu” w miastach wojewódzkich, Delegatury „Ruchu” w miastach powiatowych i dzielnicowych, a w Warszawie — Delegatura przy ul. Rutkowskiego 25.

Katalogi wydawnictw PWN (prace naukowe, podręczniki akademickie, skrypty dla szkół wyższych, czasopisma naukowe) wysła na żądanie: Dział Popularyzacji PWN, Warszawa, Krak. Przedmieście 79. k 8725-1

P · W · N

sprowadzającego stale uśmiech i towarzyszącego czytelnikowi przez całą lekturę.

Pisząc o dobrych tradycjach powieści Nizurskiego miałam na myśli głównie dwóch autorów — Gajdara i Makuszyńskiego. Wychowałam się na Makuszyńskim i dziś jeszcze z przyjemnością zerkam do tych książek dzieciństwa. W „Księdze urwisów” znalazłam wiele z dobrych cech pisarstwa Makuszyńskiego, które zjednały mu tak wielką popularność i miłość dzieci. Przede wszystkim sposób prowadzenia akcji, pełnej niespodziewanych zakamarków i nieprzewidywalnych skutków, pełnej tajemniczości, która w efekcie nie ma nic wspólnego z metafizyką; w stylu zaprawionym sensacją, to groza, to słoneczną pogodą; w humorze prostym, subtelnym, czasem rzewnym; w ukazaniu niektórych postaci (np. pan Kropa), które na pozór zdziwaczały i zle, kryły w sobie po prostu jakąś osobistą tragedię. To ostatnie zresztą dotyczy tylko sposobu, bo świat Makuszyńskiego składał się z samych „dobrych ludzi”, był to świat rzeczywisty tylko w formie, w zewnętrznych przejawach, ale jego treść dobra i słodka jak miód, daleko odbiegająca od prawdy życia. Zresztą spraw treści poruszać nie będę, gdyż w tym miejscu drogi obu pisarzy rozchodzą się. Dlatego mówię o podobieństwach wynikających ze stylu, z zewnętrznej formy, z cech powieściowych. A sprawy treści — to już Gajdar z nową pedagogiką, nowym społeczeństwem. Pokrewieństwo „Księgi urwisów” i „Timura” znajdziemy w atmosf-

rze, w tych nowych cechach, jakie nabywają dzieci w naszym ustroju — społeczna i patriotyczna postawa, zainteresowanie sprawami kraju, elementarne rozpoznanie polityczne, udział w działalności całego społeczeństwa. Z tą różnicą, że „Księga urwisów” daje obraz społeczeństwa pełnego jeszcze konfliktów i walki klasowej, a więc jest bardziej dramatyczna.

„Księga urwisów” Nizurskiego jest dobrym i pełnym utworem literackim. Przy wyszukiwaniu jej usterek — moje przynajmniej — „szkielet i oko” zawodzi. Może ktoś zgani ją za brak tego jednego bohatera — wzoru, który by porwał przykładem jak Timur, ale inne były założenia pisarza i trzeba je uszanować. Powieść Nizurskiego jest książką współczesną w całym tego słowa znaczeniu, głęboko osadzona w glebie naszego ustroju, naszego społeczeństwa i rosnącego w nim nowego pokolenia. Cieszę się „Księgą urwisów” chyba podobnie jak jej mali czytelnicy, którzy upowładnił mnie do przekazania ich życzenia, a brzmio ono mniej więcej tak: „Chcielibyśmy, żeby pan autor więcej dla nas takich ładnych i ciekawych książek napisał”. Ja ze swej strony zwracam się do „panów” wierszów i specjalnie z prośbą, do reżysera Bohdziewicza, by zainteresował się tą książką również. Stanowi ona bardzo ciekawy materiał na scenariusz filmowy i szkoda byłoby go nie wykorzystać.

Anna Bukowska

*) Edmund Nizurski „Księga urwisów” i o w. wyd. „Nasza Księgarnia” — 1954, str. 450.

Było to w czwartym stuleciu przed naszą erą. Zmienił się w swej budowie politycznej i społecznej świat, a jednocześnie zmieniła się na nim rola twórcy dóbr kulturalnych. Jeżeli w greckim, demokratycznym mieście - państwie poeta przemawiał do całego narodu i traktował swą działalność jako funkcję publiczną, to w społeczeństwie hellenistycznym zwraca się już tylko do mniejszości rządzącej, do ludzi dzielących swój czas między rozkosze władzy i słodką beczyność umiło-

nową rozrywkami literackimi. Rychło powstaje literatura dworska na użytek elity umysłowej. Takim poetą dworskim był Teokryt. Właśnie nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego ukazały się wszystkie jego „Sielanki” w pięknym przekładzie poetyckim Artura Sandauera, co skłania nas do zajęcia się życiem i twórczością tej postaci zajmującej wybitne miejsce w dziejach literatury starogreckiej.

Urodził się Teokryt z końcem czwartego wieku na Sycylii, wyspie skolonizowanej ongi przez Greków. Jego kariera poetycka rozwija się w pierwszej połowie trzeciego stulecia. Żył na ojczystej Sycylii, w Aleksandrii i na wyspie Kos. W jego utworach zachowało się wiele wspomnień o tych miejscach, podczas gdy Ateny w ogóle nie istnieją na jego szlakach poetyckich. Nie istnieje również dla niego dawny patriotyzm grecki, w imię którego chociażby Ateny i Sparta tyle wylały krwi. Teokryt jest całkowicie obojętny dla granic politycznych i razem z innymi poetami ówczesnymi przebywa tam, gdzie go podziwiają i gdzie mu płacą. W każdym księstwie i królestwie hellenistycznym, do którego tylko zawita, znajduje takich samych odbiorców swej sztuki, taką samą publiczność literacką, która zasługuje na miano ówczesnej międzynarodowej ludzki wytwórni smaku.

Nasamprzód szukał laski Hierona, władcy zasiadającego w Syrakuzach na rodzinnej Sycylii. Do niego kieruje swój utwór „Charytki” pisząc: Niechaj sławę Hierona poczęt rozgłoszą

Poza Morze Scytyjskie, aż tam, gdzie się wznosi szczyt smole. Jam jeden, ale wielu innych jeszcze miuzy. Miłują Wszyscy oni niech stawiają po spole Hierona i lud jego, i źródło Aretuzy.

Z równym przekonaniem pisze później pochwałę pana Egiptu, Ptolemeusza Filadelfa:

Od Zeusa pieśń zaczyna, na Zeusie zamyka, Ktokolwiek chce wysławiać bogów przewodnika; Ja — od Ptolemeusza zaczęłam swój wiersz i zakończę go na nim: on jest z ludzi pieśniewy.

Pod tym „zawołaniem” wystąpił W. Wirsza w zagajeniu na Sekcji Poezji dnia 3 bm., poświęconym zagadnieniom krytyki poetyckiej. Podbudowę tego zagajenia stanowił jego artykuł „Przebieg krytyki poetyckiej”, zatytułowany „Co u licha, z tą krytyką”. Zarówno w zagajeniu, jak i w samej dyskusji przejawiały się dwa zasadnicze motywy: zanik krytyki poetyckiej i brak w podstawowych jej kryteriach, oraz sprawa upadku i upadku kultury w życiu kulturalnym społeczeństwa.

„To, że mamy zamiar dobrać się do skory krytyce poetyckiej” — mówi Wirsza — jest bardzo symptomatyczne. Dzieje się to bowiem w chwili, kiedy oficjalna wolałaby się rzecz — biurokratyczna teza o krytyce polskiej poezji, że wykonująca przez krytyków na usprawiedliwienie, jak sądzić, własnej nieporadności, zaczyna budzić coraz poważniejszy sprzeciw i to nie tylko wśród poetów. Budzi się podejrzenie, że krytycy dojdą nie poezji, lecz właśnie krytyki poetyckiej”. W dalszym toku zagajenia Wirsza udowadnia, że krytycy pisząc o poezji posługują się metodą opisywającą i to często schematycznie. Metoda ta prowadzi do zacięcia indywidualności pisarza, uniemożliwia wyciągnięcie krytycznych wniosków i uogólnień. Ześlizgując się krytycy po tej linii najmniejszego oporu stanowią zarazem rezygnację z wypracowania wszelkich kryteriów oceny poezji. Wypominając krytyce takie cechy jak — opisywactwo, statyczność, wąskość widzenia i kojarzenia zjawisk poetyckich — Wirsza przypisuje jej pewne pokrewieństwo z naturalizmem.

Z kolei Wirsza analizuje trzy artykuły z ostatnim czasie: Mateuskiego o „Wiklinie”, Staffa, Herdegana o „Płaniach zadawanych sobie”. Symbolizm i Budreckiego o „Wierszach” i nowych „Wierszach”. Posługując się obszernymi cytacjami z artykułów Wirsza dowodzi, że nasza krytyka poetycka w najlepszym razie potrafi ukazać postawę poety jako artysty w ogóle, jego światopogląd, pewne cechy warsztatowe jego twórczości, ale staje bezradna wobec samej poezji, wobec specyfiki poetyckiej w sztuce. Wniosek Wirszy jest taki: „Krytycy nasi nie mają żadnego kryterium oceny poezji, ponieważ nie wiedzą do tej pory na czym

KORESPONDENCJA

„Szkariatne piętno”

Maria Czerniakowska zarzuca mi, że nie czytałam „Szkariatnego”. Hawnie! Mógłbym taki sam zarzut postawić w stosunku do Czerniakowskiej, ponieważ w każdym podręczniku historii literatury amerykańskiej można znaleźć wyjaśnienie owego tytułu bez czytania książki. Tymczasem „Szkariatny list” — ponieważ owa literatura ma znaczenie głębsze, jest ona czymś w rodzaju „listu” ostrzeżenia skierowanego do ludzi otaczających bohaterkę. Bądź może, moje tłumaczenie, na nie przenośnym jest nieścisłe, ale to tłumaczenie Czerniakowskiej. Tytuł polski „Szkariatna literatura” oddaje mechanicznie tytuł angielski, ale nie przekazuje jego sensu.

Proponuję zatem jako poprawne tłumaczenie „Szkariatne piętno”. Poza tym pozostaje z wyrzutami powołania dla odkrywczych detektywistycznych rozważań ob. Czerniakowskiej.

Stefan Morawski

ADOLF SOWIŃSKI

Pieśniarz z Syrakuz

Zamykając w normy poetykę pseudoklasyczną, stary Boileau w swej „Sztuce poetyckiej” stawia sielankę pod najwyższym patronatem Teokryta. To ten poeta grecki miał być mistrzem wszelkiej poezji bukolicznej, pasterskiej, sielskiej, od niego miała czerpać swe wzory idylla, której nie wolno było ani zapuszczać się w dziedzinę górnego patosu, ani też opadać na nizinę „prostostwa” realizmu. Idylla czyli sielanka miała przedstawiać sceny z życia dobrze ułożonych wieśniaków, o ile możności przybranych w kostiumy antyczne. I gdy wymieniał my słowo „sielanka”, dziś jeszcze w wyobraźni naszej powstaje obraz konwencjonalnych pasteryzów pośród owieczek ze wstążkami na szyjach, owych Tityrosów i Filonów sławnych pięknością pasterek pod teatralnym cieniem specjalnie rozpiętym dla uczynków miłości.

Czy słuszną jest rzeczą wyprowadzać cały ten gatunek literacki z Teokryta?

W szczupłej spuściźnie tego poety znajdujemy bezspornie kilka utworów pasterskich, których „większość” jest nader sztuczna i nie ma nic wspólnego z realnym życiem wsi. To sam autor i jego przyjaciółce literackie, wszyscy przebrani za pasteryz, stają przed nami na scenie, aby rozprawić o swych własnych, „inteligentnych” sprawach. A więc, skoro znajdujemy tu aktorów i dekoracje zamiast autentycznych ludzi i prawdziwego uroku wsi, stary Boileau miał do pewnego stopnia rację nakazując dworskim sielankopisarzom osiemnastowiecznym wzorować się na Teokrycie. Ale jednocześnie zdziwi się ten, kto przewertuje całego Teokryta w najnowszym przekładzie polskim, stwierdzi bowiem, że ten poeta buduje w trzech czwartych swojej twórczości dawał ucho innego rodzaju natchnieniu. Przypiepiła się do niego tyka etykieta idylliczności.

Nazwa „idylla” jest zniekształconym słowem greckim i znaczyła po grecku tyle co „mały utwór”. Dlatego już w starożytności słowo to wzięto za Teokrytem, który nie pisał utworów długich, nie uznawał wielkich form literackich. Otwarcie naigrawał się z „pisłak” poetyckich, które od razu chcą przekrzyknąć Homera, chociaż dopiero co wyległy się z jaja. Szerzeg nieporozumień terminologicznych w ciągu wieków spowodował, że greckie słowo „idylla” przeszło do języków nowożytnych w zupełnie innym znaczeniu, rzucając swój zwodniczy cień aż na daleką przeszłość.

Cóż bowiem znajdujemy wśród „idyll” Teokryta? Utwory treści nader różnorodnej. Oprócz dwóch cytowanych powyżej panegiryków

napisanych ręką dworaka, spotykamy tu krótkie poematy bohaterskie o takich postaciach mitologicznych jak Herakles lub Argonauki, dalekie małe scenki dramatyczne — tak zwane mimy — z życia miejskiego oraz liryki miłosne, gdzie poeta bez żadnych obłonek sielankowych zwraca się bezpośrednio do ukochna, to opiewając przepelniające go namiętności, to znów starając się przemóc obojętność tej, która aktualnie — bo zmienia się przedmiot zapalów — pogrąża go w troskach miłosnych. Dorzućmy do tego chociażby poetycki list o kądzieli, którą autor ówczesnym zwyczajem śle w podarunku damie swego serca. List ten, pisany tak krótką miarą wierszową, ażeby słupkę wąskich wierszy naśladował drzewce do nawijania waty wlewniej, głosi w jednym ze swych fragmentów:

Niech się pośród niewiast chlubi Teugeniada swą kądziela! I niech wspomni na twój widok O śpiewaku-przyjacielu.

Obcując z Teokrytem, raz po raz doznajemy wrażenia, że weszliśmy w sferę serdecznych uczuć ludzkich, że daleko odbiegamy tu od umownej poezji pasterskiej. Nic również nie wskazuje na to, ażeby dla swych współczesnych Teokryt był jej przedstawicielem. Toteż jest rzeczą

celową, abyśmy i my zdali sobie sprawę z bałamutości etykiety pseudoklasycznej, która charakteryzuje tylko cząstkę, i to cząstkę nie najbardziej charakterystyczną dla Teokrytowej spuścizny. Starożytność grecka dała nam dzieła wspanialsze i rozmiarami, i wysokością poetyckiego lotu, ale — żeby użyć plastycznego porównania — ngarnia nas to samo wzruszenie, czy rydel archeologa wydobywa z ziemi wielki posąg, czy też małą statuetkę. Niejeden utwór Teokryta jest jak gdyby misterną statuetką, na której twarzą ocalał uroczy i mądry uśmiech człowieka z trzeciego stulecia przed naszą erą.

Jeżeli Teokryt jako dworak jest politycznym reprezentantem swej epoki w literaturze i zarazem „poetą uczonym”, jak tego wymagały czasy hellenistyczne, to jednak świetnie odbija od mnóstwa swych rówieśników. Poprzez warstwę erudycji i poprzez wymyślną prostotę dialogów udających rzekomą naiwność wieśniacza przebijają się zawsze jego temperament prawdziwego poety przemawiającego jednocześnie myślą, wyobraźnią i uczuciem.

Jesteśmy wdzięczni tłumaczowi, że nam pokazał na nowo subtelność pieśniarza rodem z sycylijskich Syrakuz.

Adolf Sowiński

Formalizm a nowatorstwo

(Dokończenie ze str. 2)

no-epickim poemacie „150 000 000”. Jeżeli automatycznie wystawiać poecie pochwałną ocenę za to, że zaczął pisać prościej niż przedtem, jeżeli uznawać to za wartość samą w sobie, to można się znaleźć na pozycjach ludzi, którzy w swoim czasie dowodzili, że niech tylko Pasternak zacznie pisać prościej a przez to samo natychmiast zbliży się do realizmu socjalistycznego. Jeśli sprawę rozważać poważnie, to dlaczego mielibyśmy się cieszyć właśnie z tego, że w wierszach została wypowiedziana, już nie tak dawno jak przedtem, lecz bardziej prosto, być może z krystaliczną jasnością, te same egocentryczne poglądy człowieka zamkniętego w sobie i kategorycznie upierającego się w swej niechęci zauważania postępu czasu?

„Jeżeli mamy mówić w sposób rzeczywiście słuszny o aktualnych sprawach naszej poezji — stwierdza w dalszym ciągu Simonow — należałoby wyrazić pogląd o możliwości współistnienia i twórczości współwzrostu różnych kierunków twórczych, z ich formalnymi, stylistycznymi poszukiwaniami, z ich poetyckimi „nowościami”, z

których jedne będą się zaszczepiały, inne zaś obumierać same, nie przy pomocy jednak krytycznej „palki”, lecz po prostu pod obojętnym albo też ironicznym spojrzeniem czytelnika”.

Jakie wartości mają decydować o tym przyjęciu poezji przez czytelnika? Tutaj Simonow przechodzi do ogólnej analizy pewnych oczywistych słabości poezji radzieckiej. Znajduje jej przede wszystkim w tym, że poezja pozostaje w kręgu zbyt ciasnych kategorii przeżyć. Nie daje to więc jej odbiorcy wzruszeń pełnych, nie przynosi mu całej skali osobistych jego doznań, przemysłów i przeżyć.

„Liryka przedstawiając świat otaczający widzianym oczyma poety ma za swój przedmiot podobnie zresztą jak i epika człowieka w jego stosunku do pracy, przyjaźni, miłości, w stosunku do natury. Dlatego też w ocenie tych czy innych zjawisk poezji winniśmy przede wszystkim interesować się tym, jak przedstawiony został ów człowiek nam współczesny. Czy przedstawiony został w swej żywej ludzkiej istocie wielostronnie, czy też w ograniczeniu do jednej jego strony? Jeżeli poeta zapominał o innych jego cechach, bohater wywołuje w nas wrażenie nie żywego człowieka, lecz sztamper. Właśnie poezji naszej — stwierdza Simonow — nie dostaje tej wielostronności w przedstawieniu człowieka. Zbyt często poeci, jak gdyby tylko kalkowali wizerunek żywego człowieka — nie przedstawiają w całej pełni jego uczuć a dokonują zaś analizy selekcyjnej tego lub też innego z tych uczuć”. „Potrzeba naszej poezji wszystkiego, co się znajduje w duszy człowieka: uczuć podniosłych i powszednich, radości zwycięstw i gorczy rozczarowań. Rozumie się samo przez się, że jest to ledwie część zadań naszej poezji. Jednakże część ta zbyt długo pozostawała w zapomnieniu, dlatego też obecnie przyjdzie nam poświęcić jej wiele sił, aby wydać zdecydowaną walkę wszelkim przeżytkom, wszelkim mieszczańskim nastrojom, które na podobieństwo mikrobow zapelniają próżnię powstałą tam, gdzie poezja ignoruje sprawy moralności, bytu i najprzeróżniejszych ludzkich wzajemnych związków”.

ab.

Z życia ZLP

Co u licha z tą krytyką?

polega specyfika tego gatunku literackiego. „Jak można mówić o ideowej postawie poety, jeżeli on nie jest w możności oceniania dzieła sztuki, jeśli się nie wie co to jest poezja?” — zapytuje Wirsza. Mówiąc o braku teoretycznych sformułowań, słusznie zarzuca on krytyce bierność, brak wszelkich poglądów, by chociaż pewnie zagadnienia poezji w dyskusji sprzecywały. Wreszcie oskarża krytykę o beznamiętność, przejawiającą się w braku polemiki, w braku śladu między krytykami a poetą, które z pewnością przyniosłyby jakieś rozjaśnienia i twórcze wnioski.

Polemizując z artykułem Wirszy, Anna Kamińska wykazała pewne błędy i niejasności, które wynikają — stwierdza — właśnie „z braku kryteriów i pomieszaną pojęć w tej dziedzinie”. Brak dyskusji i krytyki poetyckiej, wnikliwej — stwierdza Kamińska — atmosfery często nieszczerzy i cynicznej opinii, brak prawdziwej troski o dobro poezji — wszystko to nie daje sprzyjających warunków dla rozwoju poezji. Kamińska kładzie duży nacisk — jak zresztą inni nowicy — na zagadnienia popularności poezji, na zwiększenie nakładów, usprawnienie techniki druku w pismach, tworzenie estrad poetyckich i wieczorów i wreszcie stworzenia pisma poetyckiego. Wykazuje on konieczność większego nacisku na dziennikarzy, zwiększenie popularności i zainteresowania poezją w społeczeństwie odbije się również pozytywnie na krytyce, ożywi ją i zasil.

Lichanski zarzuca redakcjom to, że nie wychowały młodych krytyków poetyckich. Rzeczywiście, w ciągu ostatnich czasów nie zadebiutował żaden krytyk poetycki. Ale to zjawisko zupełnie uzasadnione wymienionymi już poprzednio motywami. Lichanski zauważa, że w krytyce poetyckiej brudzi stary pojęcie „perfekcjonizmu” oparte o normatywne kryteria, o objawiające się wiarą w istnienie jakiejś doskonałości poetyckiej samej w sobie, bliżej określonego ideału wzorca. Wszystko to domaga się głębokiej dyskusji. Należałoby zająć się badaniem semantyki poetyckiej. Należałoby do zarzutu beznamiętności w krytyce, Lichanski uważa, że jest to problem moralności, moralnego wychowania krytyków. Problem uwagi i pełnej odpowiedzialności za swoje zdanie. Lichanski zachęca gorąco do uprawiania krytyki przez samych poetów, zarówno dla ożywienia krytyki jak i skupienia uwagi czytelników na poezji.

Śpiewak zastanawia się nad zjawiskiem ucieczki od krytyki poezji współczesnej, zjawiskiem, które polegowało się od paru lat, by doprowadzić do stanu dzisiejszego. Mówiąc o braku kryteriów słusznie zauważa, że takie na przykład pojęcia jak estetyzm, formalizm przeszły tak różne koleje, że dziś trudno je w ogóle zdefiniować. Jak walczyć z wrogiem, który jest nieokreślony? — zapytuje mówca. Żeby zlikwidować tę absurdalną sytuację trzeba zacząć dyskusję nad uporządkowaniem podstawowych pojęć. Z kolei Śpiewak mówi o badaniu stylu, badaniu formy, kształtu, jak poeta nadaje swej myśli. Bez tego nie może istnieć krytyka poetycka. Zupenie brak jest również krytyki postulatów. Krytyka nie potrafiła także dotąd pokazać tych osiągnięć, które niewątpliwie poezja dzisiejszości posiada.

Arnold Slucki uważa, że najbliższym w artykule Wirszy jest próst przebieg ideologicznej poezji, czestemu promianującej w naszym życiu kulturalnym. Przechodząc do spraw krytyki, Slucki mówi o postawie krytyka, o konieczności samodzielnego myślenia i konfrontowania własnych sądów z analizowanym tekstem, o przemysłowym

wyborze gatunku literackiego, nad którym chce się pracować. Należy bardziej wiązać artykuły problemowe — stwierdza dalej Slucki — z praktyką poetycką, ukonkretniać je. Trzeba przesunąć uwagę w pracach Sekcji na dyskusję nad samą poezją, nad wybranymi utworami. Tego rodzaju robocze zebrania z udziałem krytyków będą miały również swój pozytywny wpływ na recenzję. Sekcja powinna również posiadać swój dział w sprawach wydawniczych, w sprawach wysokości nakładów, troszczyć się o propagandę poezji i torować jej drogę do czytelników.

H. Michalski mówił m. in. o funkcji pośrednictwa krytyki między poezją i czytelnikiem. Zwrócił uwagę na niedostateczną selekcję w tomikach poetyckich, a ilość wierszy słabych decyduje o całosci i sugeruje ocenę recenzenta. Trzeba odbudować kulturę poetycką, która zanikła. Jednym ze sposobów krzewienia jej jest głos samego poety o poezji, którego tak się wszyscy domagamy. Podsumowując wypowiedzi na temat pisma poetyckiego, Michalski przedstawił zebrałom pewne propozycje konwencji takiego pisma. W dyskusji brał również udział kol. kol. Międzyrzecki, Wyka, Gals, Ziembicki i Fliszer.

Na zebraniu przeprowadzono wybory do zarządu Sekcji. W skład nowego zarządu weszli: kol. kol. H. Michalski, A. Slucki, S. Lichanski, Z. Bienkowski i J. Śpiewak.



A. NOWIKOW - PRIBOJ

OPOWIADANIA O MORZU

„KAPITAN PIERWSZEJ RANGI”

I INNE NOWELE

Str. 576 Cena zł 24.20



WYDAWNICTWO
MINISTERSTWA OBRONY NARODOWEJ

Koncepcja szczęścia? — Walczyć



Druga seria „Celulozy” — „Pod frygijską gwiazdą” — weszła na ekrany. Ludzie, którzy „Celulozę” oceniali jako pierwszą, a szerszy wymiar zakrojonej zapowiedź nowego realizmu w filmie polskim, realizmu opartego na anty-stylizatorskim spojrzeniu na rzeczywistość, na dosłowności filmowego faktu i obrazu przyszli do kina z zawczasu przygotowanymi oklaskami. O ile jednak „Celulozę” podziwiali oni jako niecierpliwą garstkę — cóż z tego, że, jak sądzi, najbardziej dalekowzroczna — o tyle w kolejce po bilet na „Pod frygijską gwiazdą” spotkali się z masowym widzem Warszawy. Na „Celulozę” masowy widz nie chodził. „Celuloza”, będąc zbyt silnie, zbyt uległa związana z książką Newerlego traciła na ekranie spistość dramatyczną, rozspychała się w masie epizodów, które jedynie wyrobiony, i, co ważniejsze, znający książkę widz złożyć potrafił w całość narracyjną. Pojawili się nawet zabarwiony węgrodą epitet dla określenia tego filmu: „film satelita”. Poza tym „Celuloza” była — jak mawiali niektórzy — szara, smutna, jej obiektywizm narracyjny, wyrażający się przede wszystkim w twardych, nieubłaganych rygorach kierujących losem bohatera, co tu ukrywać, nie nęcił widza, który chętnie widzi na drodze swego bohatera promyki powodzenia, sukcesu. Szczesny w „Celulozie” nie osiągał doraźnego sukcesu i to, wbrew pozorom, nakazującym liczyć na odruchy szczerego współczucia na widowni, oddalało od niego widza.

Jeśli mówimy o uczeniu się na własnych błędach (a jak trafnie powiedział jeden z architektów, uczymy się jedynie na własnych błędach, bo z cudzych się cieszymy); to trudno znaleźć lepszy tego przykład niż „Pod frygijską gwiazdą” reż. Kawalerowicza. Tu jednak od razu zastrzeżenie — nie zawsze odkrycie błędu, czy nawet zerwanie z nim oznacza zerwanie z wszelkim błędem; często polega ono na tak nagłym oderwaniu się od jednego błędu, że z rozpędu wpada się w inny, na przeciwny.

Kawalerowicz w „Celulozie” trzymał się aż nadto powieści — w „Pod frygijską gwiazdą” odszedł od niej dość swobodnie, jeśli idzie o strukturę fabularną; w „Celulozie” wiedzę polityczną o czasach sanacji sączył niespiesznie i raczej w domyśle, nie wprost, a poprzez obiektywizację faktów i losów ludzi — w „Gwiazdzie” wybuchnął jak petarda masówkami, wiecami, partyjną robotą i ideologicznymi kwestiami, wreszcie w „Celulozie” skąpił swemu bohaterowi jaśniejszych momentów życia — tu zaś, mimo trudnych warunków walki, obdarował go hojnie. Mówiąc więc krótko, w drugiej serii nastąpiło, w stosunku do pierwszej, przesunięcie w dwóch zasadniczych kierunkach — upolitycznienia i romantyzacji. W kierunku patosu.

Oczywiście, jeśli oglądać obie części filmu razem, ich linia emocjonalna rozwija się logicznie —

jest to układ narastania emocji i rozwijania się temperatury politycznej, odpowiadający rozwojowi duchowemu bohatera. Dla masowego widza są to jednakże dwa oddzielne filmy, i z tego punktu widzenia zawarte w części drugiej aluzje, dotyczące wydarzeń z pierwszej mogą być nawet niezrozumiałe. Jest to zresztą cecha większości dwuseryjnych filmów.

Wróćmy do „Gwiazdy frygijskiej”. Jest w tym filmie wzmocniony ładunek emocji, czystej prowadzona linia fabularna, pewna lotność, wynikająca, jak sądzę, z nieznanego, ale przecież dającego się odczuć upatetycznienia wypadków, pewnej domieszki romantyzmu. Romantyzmu walki i romantyzmu liryki osobistej. Szczesny, który w „Celulozie” cały swój wysiłek skupiał na tym jedynie, aby, mimo trudności i niebezpieczeństw, donieść do końca swą godność ludzką, który był raczej w defensywie wobec otaczającego go świata, przyjmując odeń gorzkie nauki, w „Pod frygijską gwiazdą” zyskuje koncepcję szczęścia od postawy biernej i obronnej przechodzi do natarcia, aktywnej realizacji swego ideału. Ideał ten, głęboko ludzki i piękny określił przed laty Karol Marks w jednej z odpowiedzi na słynną ankietę, sporządzoną przez jego córki; na pytanie „jak wyobrażasz sobie szczęście?” Marks odpowiadał jednym słowem: „walczyć”, „to fight”. Taką samą odpowiedź dają czołowi bohaterowie „Pod frygijską gwiazdą” — a przede wszystkim Szczesny i Madzia. I przecież właśnie dzięki temu ich trudności, porażki, cierpienia — nawet, przyjmując jakiś inny wymiar, stają się czymś mniej ważnym, gdyż niweluje je radość i romantyka walki. Naprawdę cierpią jedynie ci, którzy nie walczą, a więc ojciec Szczesnego, a więc jego młodsza siostra, rozpaczliwie uczepiona urzędniczej posadki. Czuje to widz i oto dlaczego Szczesny z „Gwiazdy frygijskiej” wydaje mu się nie tylko adeptem trudnej szkoły życia, ale i zwycięzcą, bohaterem romantycznym.

Tak jest, jeśli idzie o los bohatera. Wciągnięcie go w walkę pozwoliło mu urosnąć, nabrać cech nowych, pozytywnych. Zarówno jemu jak i Madzi dobrze zrobiła owa temperatura polityczna, narastająca w filmie. Ale jest i druga strona medalu — polityczny walor całego filmu. Przysięgam się, nie po raz pierwszy zresztą: — jestem zwolennikiem sensu politycznego wyrażającego się poprzez fakty, realne fakty codziennego życia. Dlatego też uważam „Celulozę” za wspaniały film polityczny, choć występuje w tym filmie jedna tylko scena wiecu i nie wszyscy ważniejsi bohaterowie ekranowi są członkami partii. Dialektyka realnych zdarzeń, z pozoru wcale nie politycznych, jest w „Celulozie” szkołą ideową. W „Pod frygijską gwiazdą”, mimo pozornie narastającej problematyki politycznej, realne napięcie ideowe nie wzrasta. Częste powtarzanie scen przemówień, dysput politycznych, akcji rewolucyjnych dewaluje nieco ten

materiał, który, poparty zbyt małą dawką obyczajowej obudowy traci nieco na wyrazie. Czuje to zresztą, jak widać, sam reżyser. Nie chcąc zrezygnować z narastającej crescendo emocji ideowej, chcąc uczynić scenę masakra strajkujących przez policję momentem najwyższego „C” politycznego, a następnie to „C” powtórzyć w scenie odjazdu Szczesnego do Hiszpanii, odczuwa nagły brak środków dla wygrania tych scen, środków, leżących w granicach realistycznego warsztatu całości filmu. Stąd, klójące się z realistyczną fakturą całego filmu, symboliczne i będące nieprzyjemnym zgrzytem rozwiązaniem sceny ataku gołędziników, odczuwane wyraźnie jako obce ciało i chybiające celu, stąd sztuczna scena na trawie, z bajecką o wyspie szczęśliwej i napoleońska pozą bohatera, mająca na celu przeniesienie nas z kraju realnych zdarzeń w dziedzinę metafor, symboliki, baśniowości. Powiedzieć, że film w swoim wadliwym politycznym wpada w deklaratoryjność nie byłoby ścisłe. Jest to raczej kwestia niezbyt pieczołowitego rozłożenia środków emocjonowania, dla jego nadużycia owych spieć politycz-

nych, które tak powszednieją w toku akcji, że nie starcza ich na finał. I jest to również skutek zbyt niegdy wyobcowania bohaterów z ich codzienności, na rzecz całkowitego zanurzenia ich w fali najbardziej bezpośrednich przejawów politycznej pracy.

Oczywiście, życie działacza, aktywisty rewolucyjnego cechuje szczególna proporcja pomiędzy sprawami walki a tzw. życiem osobistym. Walka staje się sprawą osobistą, i nie o Szczesnego w domowym zaciszu się upominam, ale o szersze, bardziej egzystencjalne, mniej może nerwowe i pospieszne spojrzenie na sprawę walki, o przełamanie ich w ujmującym detalu, jak uczą tego mistrzowie kinematografii rewolucyjnej — Kazimierz i Trauberg w „Maksymie” czy Ermiler w „Wielkim Obywatelu”. Ze jest to możliwe — o tym przekonywuje nas sam Kawalerowicz tam, gdzie udają mu się tego typu rozwiązania, subtelne i wzruszające, oraz sposobem prowadzenia wątku miłości Szczesnego i Madzi — jednego z najpiękniejszych tego typu wątków w naszym filmie. Tu dla rozwoju napięcia emocjonalnego, dla jego uwierzytelnienia znaleziono tyle

pięknych środków, tyle ozdobników i odcieni, że rozwój tej romantycznej miłości naprawdę wzrusza od początku do końca i do końca zachowuje niestabną, a przeciwnie, narastającą wartość dramatyczną.

Przy okazji tej sprawy chciałoby się słów kilka powiedzieć o grze aktorskiej. Wydaje się, że jednym z najtrudniejszych zadań aktorskich jest zagrać miłość. Oczywiście z pozoru jest to bardzo łatwe. Znamy z filmów szereg min, znaków umownych, które mają symbolizować uczucie, ale dlatego właśnie, że miny te i gesty znamy, przyjmujemy je jedynie jako sygnały umowne, jakieś drogowskazy z odpowiednim napisem, lecz napis na drogowskazu nigdy nie zastąpi samej miejscowości. Para głównych bohaterów z „Pod frygijską gwiazdą” znakomicie wywiązała się ze swego zadania. Stało się tak dlatego, że Nowak, przy pozorach jakiegoś zewnętrznej surowości, niereagowania na zewnętrzne fakty bogatą mimiką, jest aktorem w istocie bardzo subtelnym, takim, który umysłną martwością twarzy potrafi bardziej zainteresować widza swoim wnętrzem, niż inny aktor zewnętrznymi cechami przeżywania (nawiasem mówiąc ten właśnie styl, wymowny poprzez powściągliwość, uważam za fundament realistycznej gry aktorskiej w filmie). Stało się tak dlatego, że Winnicka, znakomita debiutantka, w pełni reprezentuje typ prawdziwie romantycznej aktorki, typ bardzo cenny, do którego dążą wszystkie prawie renomowane gwiazdy naszego ekranu, ale nieliczne z nich go osiąga. Słowem, w sukcesie wątku liryki osobistej w „Pod frygijską gwiazdą” nie mała jest zasługa aktorów. Ale nie tylko ona. Nowoczesny film, najlepsze jego przykłady, uczą nas, że aktorstwo filmowe nie jest jedynie sztuką introspektywną, że aktor sam, operując jedynie swoją twarzą i gestem nie jest w stanie, nawet przy największym wysiłku i talencie zbudować wątku czy sceny. Na aktora pracuje sytuacja, tło, dramaturgia. Weźmy przykłady. Scena ze Szczesnym i Madzią w ich wspólnym mieszkaniu, kiedy Madzia czyta Żeromskiego byłaby zwykłym mizdrzeniem się, łzawą sielanką, gdyby dramaturgia nie podminowała jej napięciem płynącym z niestałej pozycji bohaterów wobec prawa, gdyby nie przerwał jej nakaz wyjazdu Madzi. Scena ostatniego pocałunku, pożegnania bohaterów, byłaby banalna, gdyby nie odbywała się ona w momencie skradzionej sprawom walki, za stojącym przy drzwiach „Corobłącym”, z perspektywą roztania. I tu znów wracam do tezy, którą starałem się już sformułować: dążenie do nasycenia treścią emocjonalną poprzez nagromadzenie dużej ilości scen emocjonalnie nasyconych, poprzez ich korowód, daje gorszy efekt, niż stworzenie wrażenia pewnego niedosytu, wprowadzenie nagle zmiany nastroju, która każdemu pamięta o sprawie zaczętej, lecz nie wygranej do końca i dlatego właśnie tkwiącej ciągle w

podtekście, drażniącej, nie dającej się zapomnieć. Taką sprawą jest miłość Szczesnego i Madzi, dramatyczna choć pozornie rozładowana poprzez odprężające epizody, nasuwa dlatego właśnie, że drażniącą niezamkniętą.

Nagła zmiana, niedosyt, oszczędność w dawkowaniu efektów. Uwagi te nasuwają się również jeśli idzie o stronę plastyczną filmu. W „Celulozie” operator Kruszyński okazał się mistrzem w różnicowaniu sfer plastycznych. Każde środowisko, każdy większy epizod życiorysu bohatera znajdował dla siebie odrębny wyraz plastyczny, wszystkie one wspierały się wzajemnie prawami harmonii kompozycji plastycznej rozpisanej w czasie, jaką jest film. W „Pod frygijską gwiazdą”, mimo tej samej w charakterze docieklivosti przedmiotowej operatora, mimo podobnego, tak pasjonującego w „Celulozie” poszukiwania kształtu, faktury, ciężaru każdego przedmiotu materialnego, dostrzegam pewną monotonię plastyki. Nadmierna ilość scen w oświetleniu nocnym rodzi potrzebę dnia, którego niewiele. Nadmiar scen masowych, o żywym, wielokierunkowym ruchu nasuwa tęsknotę za pejzażem, przestrzenią, rozległością widoku. Dramaturgia to przecież nie tylko fabuła. Film to nie tylko opowiadanie, to również patryzacja. Dramaturgia filmowa to nie tylko następstwo wypadków, ale następstwo obrazów, tworzące równoległe z akcją falowanie. Albo inaczej: plastyka, to również akcja w filmie.

Wysunęłam tu szereg zarzutów, zastrzeżeń, obaw. Być może znajdują się tacy, którzy poczytają to za nową fanaberię „nieodpowiedzialnego krytyka” i uznają za wybrzydzenie się na nowy, przyjęty z aplauzem przez opinię publiczną film. Nie obchodzą mnie jednak te głosy. Widzę w „Pod frygijską gwiazdą” nowy, poważny sukces zarówno jego twórców, jak i naszej kinematografii. O sukces zaś nie tylko warto, ale i trzeba się spierać, żeby w przyszłości był jeszcze większy. Tak, jak w „Celulozie” widziałem otwarcie drzwi do realnego patrzenia filmowego, tak w „Pod frygijską gwiazdą” upatruję drogę do romantyki. Romantyki, która, jestem tego pewien, stanowić musi niezbędny element stylu narodowego sztuki filmowej w kraju, gdzie najlepsze dzieła poezji wyszły spod pióra romantyków, gdzie najlepsze dzieła dramaturgii należą do epoki romantyzmu i romantyzującej Młodej Polski (dopóki nie pogodzą się z tym faktem ludzie inscenizujący i tworzący u nas sztuki teatralne, możemy spać spokojnie — nie będzie u nas teatru). Wydaje mi się również, że połączenie tych dwóch kierunków — obiektywnej i pozornawczej konstrukcji filmoplastycznej z „Celulozy” oraz patosu i romantyki „Frygijskiej gwiazdy” pozwoli nam na nowy, większy jeszcze niż dotychczasowy krok naprzód. Za szkodliwe uważam wszystkim, co to dwa kierunki sztucznie od siebie oddziela. Za pozytywne — co je łączy. Krzysztof T. Toeplitz

KAZIMIERZ WINKLER

ROZESZŁO SIĘ PO GOŚCIACH

Półki sosnowe z rzędami książek, ileż to wzruszeń z wami się wiąże.

Stoję raz w oknie, patrząc na kwietnik, Nagle zadzwieczał dzwonek dyskretny. Pan Józef! Kopę lat, szanowanie! Jakże się miewa pan, drogi panie? Pan Józef siada. — Slabo... — powiada, Wtem mu wyraźnie coś w oko wpada. Trzeba odwrócić jego uwagę, więc, mówiąc cicho, tak się przesiadłem, żeby zasłonić półki plecami. Ale starszek niemal ze łzami zgrzybiały paluch za mnie wysuwa: — Co widzę, cały Sienkiewicz u was? Pan nie odmówi — rzeki, okiem wierząc — jeszcze poczytam sobie przed śmiercią. I Prus poczytyw?? No to Prus potem. Zgoda? — Zgo... zgoda...

— Oddam w sobotę.

I tak minęło sto osiem sobót. Ja już się zwolna chył do grobu. Pan Józef za to żyje jak żył. Widać Zagłoba dodał mu sił.

Wpada Byczyński (lubi teatry, zna dobrze Tatry od strony „Watry”). Ja nie zdążyłem złapać oddechu, a on już zdążył „Człowieka śmiechu”. — Pewnie o Dymyśzu coś? Daj do wtorku. I porwał Hugo jak kota w worku.

I teraz sobie co wtorek myślę, ile to wody upłynie w Wiśle, zanim Byczyński pomyśli o tem, że jest rabusem cudzych bibliotek. Czasem go przeklnę, czasem żal mi go, choć nie tak bardzo, jak mego Hugo.

Ciocia „Popiołów” tom wzięła najpierw, bo ją Żeromski za trzewia szarpie. Ten tom wystarczał, za silne dreszcze.

Więc mam bądź co bądź dwa tomy jeszcze. Kochanowskiego w nowym wydaniu wypożyczyli pan z jedną panią. Znajomi Czeska. On za nich ręczył. I nie minęło siedem miesięcy zwrócili. Książki odniósł ich synek skąpane w tuszu, ale z sardynek! Nowy dostał się w ręce Henia, więc wiele potem „bibliotek” zmieniał. Może go kiedyś, coś wiedzieć można, na jakimś wózku znajdzie i poznam... „Cichy Don” wzięła rodzina Helki, lecz nie odniosła. Pewnie za wielki. „Lalka” ma zdobi półkę Marcina. Kiedy pytałem, mówi, że inna.

I czy ktoś jeszcze dziwić się może, że gdy na książkę rękę położę, pocę się strasznie i ledwie stoję, a on uparcie powtarza swoje: — Tylko do środy. Czemuś tak zbladł? Oddam na pewno. Fakt.

Półki sosnowe, puste jak pole, co chciałbym gadać, zamilczec wolę. Niech więc spokojnie zasypia cenzor, jakoś powstrzymam może swój język i po imieniu typków nie nazwę, co mi po świecie książki przyjaźne porozwleczły. Tak widać los chciał. Było, rozeszło się znów p o g o ś c i a c h.

Ale gdy nowych książek nabieram, to będą trzymał w pokoju psa. Ktoś puka grzecznie, drzwi ktoś otwiera. A taki wilczur węg przeciwie ma... Ja powiem: — Proszę. Gość na to: — Witam. Ja: — Proszę bliżej. Gość: — Co pan czyta? — Kończę Brandysa. — Właśnie himn chciał... Ja: — Proszę bardzo. Pies: — Wrrr! Hau! Hau!