

St. Ryszard Dobrowolski

Życie burzliwe i cierpkie

*

Alfred Lampe: Ku nowej Po
s c e. Wyd. Wydział Historii Partii K
PZPR. „Książka i Wiedza” 1954.

St. Ryszard Dobrowolski

obraz z tamtym, odożonym obrazem z „Głosu”. Któregoś lata przez całe wywakacje byliśmy z rodzicami na Górkach, a że uczymy się malować, zrobiliśmy bardzo niedobry portret pani Zofii, podobąło mi się, że miała takie cudowne przezroczyście i takie cudowne, bardzo białe i wąskie ręce, obok rąk mojej matki najpiękniejsze ręce jakie w życiu widziałam. Pozowała w etaminowej

Zaczynała od tego, że pisała bardzo dużo: wszystko co jej wpadło do głowy, a potem skreślała. Wielu robiło odwrotnie: pisali lakonicznie, a potem uzupełniali. Uczylimy się wtedy rzeźby i mogliśmy porównać te dwie techniki, rzeźbiarz Wittig, którego znaliśmy obie i które uczennica była przez jakiś czas pa-

daniec - organizacji górnośląskiej, C
jego pytania. O każdą większą ka
palnie i hutę. O stan zatrudnienia
O zarobki. O długość dnia robocz
go. O nastroje załóg. O wpływy
i działalność PPS, Korfanteo, s
nacji. Żądał ukomotywanego r
rzeznian, które kopalnie i huty m
gą stanowić dla organizacji pa
tynejjnej najpewniejsze oparcie
akcji. To dyktowało konieczno
mocniejszego powiązania się z z
łogami, głębszej znajomości spr
nurtujących masy robotnicze, gru
townej orientacji w obiektywny

Kiedy pani Zofia stała u szczytu sławy, kiedy książki jej były tłumaczone na wiele języków, a nazwisko powszechnie niemal znane, zwróciła się do niej grupa kobiet angielskich o założenie w Polsce oddziału „Women League for Peace and Freedom”. Pani Zofia wezwała mnie zaraz, żebym z nią razem próbowała rozrządzić, zostalam sekretarką tego komitetu. Kiedy zaczęliśmy bli-

(Dokończenie na str. 7)

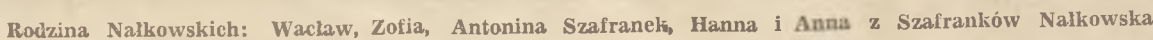
Wobec samego siebie był Fro-
niezmiernie surowy i wymagający.
Przykład — to jego prace publi-
cystyczne teraz wydane. Jak do-
brze się je czyta. A on sam mówi
o nich: „Nie wyobrażacie sobie ja-
ka się męczę, kiedy piszę artykuły.
Z trudem i ciężko rodzi się to mn-
gożądne zdanie”. Miał taki dar jas-
nego wypowiadania swych myśli
przeżyć w formułowaniu ich, do-
czego więc pisanie sprawiało mu
tyle trudu? Bo żywił głęboki sa-
munciek dla czytelnika, bo chciał

Myślę bowiem wciąż o tym, o czym myślą ludzie, którym umarł ktoś bliski. Widzę dostojną, piękną postać pani Zofii, która osierociła naszą wielką literacką rodzinę. Widzę ją wśród

Życie Freda było trudniejsze, niż wielu z nas, bo miał dar widzenia nieba. Wiedział, że świat jest bliżej niego dalekiego, i mocniej, konkretniej odczuwał troskę o rozwój państwa, o naszą sprawę. Bo nieustannie sturmuował i twardo bronił zagrożonego stanowiska, walcząc o lepszą, nową politykę i praktykę partii. W więzieniu rawickim był kierownikiem KPP, która została rozwiązana. Nadszedł rok 1945, przetrwał, przeżył, przeżył chmury hitlerowskiego najeźdźcy. Rozpoczął się okres najcięższych przeżyć narodu. Trudno było Fredowi, ciężko mu było, kiedy razem z współwięźniami pieszko przesyłano ziemię rodzinną od krańca do krańca.

I tak jak postać jej, jej żywe słowo, jej nieustająca między nami obecność — zdaje się jeszcze wciąż istnieć i promieniować wśród tych, co ją znali, tak jej dzieła, to wszystko co dała narodowi służąc mu ogromną, wieloletnią pracą i talentem — pozostanie w narodzie jak trwały pomnik jej wielkiego sercu i umysłu.

Ryszard Matuszewski



Wanda Melcer

Ryszard Matuszewski

Romana Grana

I

Stosunek do własnego warsztatu poetyckiego, szerzej biorąc — stosunek do słowa jako podstawowego składnika materii poetyckiej stanowi w przemianach dorobku Tuwima jeden z podstawowych wyznaczników. Można by powiedzieć, że stosunek ten charakteryzuje każdego w ogóle poetę. U Tuwima przedstawia się on w sposób szczególny: Tuwim sprawy swojego warsztatu uogólnia i nadaje im sens dyskursywny, tak że przestają one dotyczyć jego jedynie, dotyczyć poczynają poezji w ogóle. Według nich także określa najczęściej swoje miejsce wśród otaczających go przemian i zjawisk.

Zagadnienie to nie od razu pojawia się u Tuwima. W dwu pierwszych zbiorach poety, w „Czyhaniu na Boga” i „Sokratiesie tańczącym”, kierunek rozwoju poety odczytać się daje przede wszystkim wedle ekspresjonistycznych manifestów ja lirycznego, zaplątanych w wielokierunkową dynamikę życia. Takich jak „Poezja”, „Sokraties tańczący”, „W Warszawie”, by tylko te utworzy przykładowo wymienić.

Sprawa własnego warsztatu i sprawa słowa rozpoczyna się w „Czwartym tomie wierszy”. Pełnej siły nabiera w „Słowach we krwi”, za inaugurujących w kompozycji tomu nowym manifestem poetyckim „Słowo i ciało”, będącym uniważnieniem manifestu „Poezja” z „Czyhaniu na Boga”. Rozprzeszczerzenia się oddat i rozraza. Miejsce węzłowe stanowi „Rzecz czarnolesska”. W całym tym okresie, obejmującym podstawową część dorobku poety, jego stosunek ideologiczny do rzeczywistości wymierzać można na przemianach stosunku do słowa i do własnego warsztatu.

Stosunek ten nie układał się nigdy u Tuwima we wzór prosty i jednolity. By nie wchodzić w długie rozważania, posłużmy się metaforą. Termin temat przyjmijmy na chwilę w tym znaczeniu, jakie posiada on w muzyce.

Do czasu „Słów we krwi” w stosunku Tuwima do słowa i warsztatu poetyckiego góruje temat słowa irracjonalnego i będącego znamięniem ekspresji. Coraz to inne grupy instrumentów podejmują go i przetwarzają. Sam temat główny nie ulega zmianie. Od czasu „Rzeczy czarnolesskiej” wkracza do twórczości Tuwima temat całkowicie nowy. Jest nim drugie podstawowe rozwiązanie stosunku poety do słowa i warsztatu — słowo jako nowe ogniwo tradycji narodowej i uczestnik wzoru lirycznego. Do roku 1939 coraz to nowe zgrupowania instrumentów będą ów temat podejmować i nadawać mu swoją barwę. Samo rozwiązanie nie ulega większym zmianom i jest typowe dla okresu twórczości poety rozpoczętego „Rzecz czarnolesską”.

Tuwim wszystkie swoje tomy poetyckie komponował w sposób świadczący o wysokim stopniu krytycznego rozeznania w materiale mającym wejść do danego zbioru. Będąc niewątpliwie poetą gwałtownych i niekontrolowanych przez intelekt wybuchów ideowych i wzruszeniowych, do refleksji nad materiałem już zastygniętym był mimo to przyśposobiony w wysokim stopniu.

„Rzecz czarnolesska” stanowi najważniejszy dowód podobnego rozeznania we własnej ewolucji. Trzeba ówczesnej krytyce, głównie K. W. Zawodzińskiemu, oddać tę sprawiedliwość, że fakt ten na ogół trafnie dostrzegła. Jego powiazań z dawniejszą poezją Tuwima i sytuacją ideową okresu wskazać wszakże nie umiała. Sam fakt nie trudno było dostrzec, nie ma bowiem drugiego tomu poety, w którym argumenty byłyby tak klarowne a kierunek zwrotu ideowego tak jasno wyznaczony.

„Rzecz czarnolesska” to apel do tradycji narodowej. Pierwszy o tej mocy, twórczy i nienasładowczy apel poezji międzywojennej. Kierunek tej tradycji jest oczywisty. „Pod auspicjami Kochanowskiego i Norwida” — w obszernym artykule pomieszczonym w „Wiadomościach Literackich” pisał Zawodziński. Ale dlaczego Kochanowskiego, dlaczego Norwida, czy w równym stopniu Kochanowskiego oraz Norwida — w tej mierze odpowiedzi były mętne i niedostateczne.

Kierunek na Kochanowskiego miał — według głosów burżuazyjnej krytyki — oznaczać to, że poeta dotacza się do frontu klasycyzmu i poetyckiego konserwatyzmu, za którym kryła się po prostu aprobata dla pierwszych lat reżimu sanacyjnego. Kierunek na Norwida miał znów oznaczać to, że Tuwim staje w szeregu ówczesnych norwidystów, których postawa ideowa oznaczała apologię ponadklasowych mitów kultury oraz niwelację nowatorstwa poetyckiego przez pojmowanie formalnych i wersyfikacyjnych inspiracji Norwida.

II

Ażby odpowiedzieć, ile było świadomego fałszu ideowego w takich sądach, ile zaś prostego przeoczenia, że stosunek do tradycji stał się dla Tuwima na tle jego dotychczasowego rozwoju sprawą centralną, sprawą najbardziej osobistą, trzeba teksty dotyczące tego stosunku, a zawarte w „Rzeczy czarnolesskiej” odczytać na tle poprzedniego rozwoju poety. Nie zdołał on dotąd rozwiązać walki pomiędzy słowem poetyckim jako znamięniem ekspresji a słowem poetyckim w jego funkcji określonej społecznie i realistycznej. Ta walka w twór-

czości Tuwima toczyła się wciąż i była nierozwiązalna w ramach propozycji teoretycznych i praktyki prądów poetyckich doby imperializmu. Nierozwiązalna też była w ramach dążeń ekspresjonistycznych, przeważających na ogół w pierwszych latach praktyki poetyckiej Tuwima. Dopiero „Rzecz czarnolesska” stawia problem w pełni przez twórcę uświadomiony i uogólniony. „Słowo się zwolna w brzmieniu przeistacza, staje się tym prawdziwym”. Przeistacza się i prawdziwym staje dzięki symbolicznemu hasłu **rzeczy czarnolesskiej**. Tradycja nie rozwiązuje dążeń do irracjonalnej i samotniczej ekspresji. W ogóle je pozostawia bez odpowiedzi jako mylnie i błędnie postawione. Tradycja odpowiada tylko na wezwanie z „Prośby o piosenkę” — „słowem mego gniewu daj błysk ostrej stali, brawurę i fantazję, rym celny i ciemki”. Tradycja wysłuchuje tej prośby w celu, który nie jest szukaniem identyczności między słowem a rzeczą, lecz —

Z chaosu ład się tworzy. Ład, koniczność,
Jedynostka chwili, gdy bezmiar tworzywa
Sam się układa w swoją ostateczność i wola, jak się nazywa.

Wobec tego wyznania i uogólnienia metaforyczne Tuwima tyżące się słowa i warsztatu zaczynają się toczyć po kilku torach. Poeta apeluje do tradycji, przyzywa ją i opiewa: „Commedia divina”, „Koń”, „Składnia”. Chyba najbardziej wymowny przez nowatorskie odwołanie do tradycji symbolu poezji, pęgała apollinowego, jest „Kon”. Już Wyspiański w końcowej scenie „Akropolis” okazywał się zadowolony do podobnego odwołania. Nowatorskie, ponieważ zwrot do tradycji oznacza tu najwyraźniej nie sen na klasycznych laurach, ale walkę o nową poezję, ponieważ dalej ów „koń plomienny, koń mój gniewny” to celna aluzja do własnych natchnień poety, zawsze dynamicznych, dyszących i gniewnych:

Kiedyż mnie cwałem, rumaku skoczny,
Do ciemności poezji nie przeszedł
A tam nie miody, nie srebrne wody
Z przastaj lipy bryzga,
Tam niebo w łunach bory w piorunach,
Pożar nad wieczną ojczyzną.

Poeta jednocześnie stara się nazwać, określić, w formule poetyckiej zamknąć cel i przebieg procesu twórczego w jego nowym rozumieniu — jako tworzenie wzruszeniowego i kompozycyjnego ładu. Na tej linii powstają najwspanialsze, jakie twórca w ogóle napisał, refleksje tyżące się zadań słowa i poezji — „Moja rzecz”, „Składnia”, „Pogrzeb Słowackiego”, w następnym zaś tomie, w „Biblii cygańskiej”, przedziwny liryk „Trawo, trawo do kolan”. Ostateczna czystość, ostateczna krystalizacja wyrazu jako sens poetyckiego rzemiosła, jego funkcja w narodzie, oto co głoszą wspomniane liryki:

Moja rzecz — przetwarzanie,
Fermentować w przemianie,
Żebym się spalał, w ogniu wyzwalal,
Żebym się w kropkę światła zespałal,
W umiowanie.

Moja rzecz — rzecz w zenicie,
Ani śmierci, ani życia,
Ostatnia, czysta, rzecz macierzysta,
Przez wieki wieków trwa przezroczyście
Punktem na szczycie.

Drogę przebyta do takiej odpowiedzi warto wymierzyć na dwóch jeszcze utworach. Z lat, kiedy poeta morzył się z błędną nadzieją, że słowo w poezji może być identyczne z bytem przedstawianych zjawisk i uczuć, pochodzi przejmujące wyznanie zawarte w „Sitowiu”. Przejmujące przez to, że w nieustannym, bolesnym trudzie twórcy usiłuje nakierować wysiłek poetycki ku temu niewykonalnemu i chimerycznemu zadaniu. Nie on jeden w poezji lat międzywojennych. Z wielu przykładów pragnę przypomnieć ze „Spotkania w czasie”. „Jastruna takie utwory jak „Na flecte grano...”, „Byłem kiedy na łacie tej...”. Tekst Tuwima jest o kilka lat wcześniejszy:

Wonna mięta nad wodą pachniała,
Kęsywały się kępi sitowia,
Brzask różowiał i woda wiała,
Wiew sitowie i miętę owiał.

Nie wiedziałem wtedy, że te zioła
Będą w werszach słowami po latach,
I że kwiaty z daleka po imieniu
Zamiast leżeć zwyczajnie nad wodą na kwiatach.

— Czy to już tak zawsze ze wszystkich
Będę słowa wyrwał z rozpacy
I sitowa, sitowia zwyczajnego
Nigdy już zwyczajnie nie zobaczę?

W „Biblii cygańskiej” napotykalmy odpowiedź — brzmia ona:

Trawo, trawo do kolan!
Podnieś mi się do czoła,
Żeby myślimi nie było
Ani mnie ani pola.

Żebym ja się uzielił,
Przekwiecił do rdzenia kości
I już się nie oddzielił
Słowami od twej świeżości.

Ahym tobie i sobie
Jednym imieniem mówię:
Albo obójgu trawo,
Albo obójgu tuwim.

Jest w tej odpowiedzi na pozór leśmianowski zespolenie się z przyrodą. Naprawdę zaś — całkowity to pozór. Zupełna nieobecność ekspresjonistycznej ekstazy wskazuje, że zespolenie to całkiem odmienne — po prostu liryczny i ściszony zachwyt, w której wymowa roślinnych neologizmów jest tylko wymową wzmoconą przez nie metafory — uzielił, przekwiecił do rdzenia kości — a nie wymową biologicznej i uduchawiającej przyrodę filozofii.

Nie kryje się też za tą metaforą magiczna filozofia słowa identycznego z rzeczą. Możliwość takiej filozofii ironicznie odsuwa zakończe-

III

Dalsza odmiana apelu do tradycji to wariacje na temat horacjajskiego „Exegi monumentum”. W „Treści gorejącej” poda poeta parafrazę „Ody do mecenasu”. Przedtem w tomie „Biblia cygańska”, w takich lirykach jak „Dziesięciolecie”, „Pomnik”, apokalipsa „Do losu”, z melancholią i autoironią mówi o sławie poetyckiej, o własnym swym miejscu w łańcuchu poezji narodowej. Ta autoironia w przedmiocie sławy u potomności posiada piękną, mickiewiczowską jeszcze genealogię. Pan Adam, były nauczyciel kowieński, powiedział o sobie:

Jedną tylko duszę
I na Parnasie mam włości,
Dochodów piórem dorabiał się muszę,
A ranga — u potomności.

Nieperuszona będzie stała
W zimnym, okrutnym blasku sławy.

Wszystkie te warianty problemu tradycji, zarówno najściślej osobiste i dotyczące miejsca poety wśród potomnych, jak całkowicie nakierowane na sprawę procesu twórczego i obiektywnej roli słowa, wyparły z „Rzeczy czarnolesskiej” ujęcia ekspresjonistyczne i dadaistyczne. Oczywiście na marginesach tego zbioru, jako echo niedawnej przeszłości i jako zapowiedź jeszcze bardziej gwałtownego i bardziej ponurego przypływu w drugim dziesięcioleciu, napotkać się daje udułwniona groteska. „Psy”, „Suffit”, „O moim stole”, to są jej główne dowody. Jako echo jeszcze dawniejsze występuje tematyka człowieka z marginesu społecznego, widnieją szczytki noweli sentymentalnej; — „Fryzjerzy”, „Deptysta”, „Zabawa”, „W”.

Zasadniczo jednak wielkie uspokojenie ideowe, idące od zdobytej świadomości na temat istotnej, dalekiej od mistyfikacji, funkcji słowa poetyckiego, narzuca dawnym tematom poety swoją nadzędną obecność. Wspomnienia dziełnictwa tracą w nim dosadną rzeczowość i zbyt natrętny sentymentalizm. Stają się o ileż bardziej dojmujące, zabarwione drobiną goryczy — „Zapach szczę-

KAZIMIERZ WYKA

Rzecz czarnolesska

Pachniała porankiem ciała,
Miodem mgdłałowym.

Ciała był wieczor w rzece,
Zelony i nimowy,
Tylko głowie w białej spiece
Nad wodą był zar miodowy.

Teraz niosła kobiece
Znużenie zakochane,
Żeńskie pełne owoce,
W toni wodnie widziane.

Tamten Tuwim zbyt często był naturalistą. W ekspresjonistycznym niepokoju i dynamizmie wyładowywały się przeżycia nieoszlifowane w humanistycznym „bcowaniu”. Obecny Tuwim o ileż bardziej jest humanistyczny. Bo przestorowanie drogi do tradycji to zarazem przecięcie drogi do humanizmu. Poezja Tuwima właśnie w „Rzeczy czarnolesskiej” osiąga swoje pierwsze główne nateżenie humanizmu. Pierwsze chronologicznie lecz nie ostatnie i nie najwyższe bynajmniej.

IV

To co krytyka ówczesna nazywała zajęciem pozycji na froncie klasycyzmu miało zatem zgola odmienną treść. Przede wszystkim pokłon dla Kochanowskiego i Norwida był całkowicie osobistą sprawą poety, przynosił rozwiązanie sprzeczności

TADEUSZ KUBIAK

ŻYCIE JEST PIĘKNE

Oczy mam suche jak piasek w słońcu.
Nie chcę, nie umiem płakać.
Świt otrzępuje rosę z piór ptasich
i jak kochanek z gitarą na sercu
staje pod oktem.
Piękne jest życie.

Jak długo jeszcze noc będzie przywracać
ciało i głos nieżyjącym.
Jak długo będę wspominał
czarną śmierć pod murem i drzewem.
Martwe gwiazdy czerwieni na piasku.
Martwe morze beznamiętnie bolesci.
Ludzi, którzy z przerażonych oczu świata
wzeszli, spłynęli jak łza.
Wsiąkli jak deszcz w piasek.

Oczy mam suche jak piasek w słońcu.
Nie chcę, nie umiem płakać.
W koronie światła ptaki zabłysia.
To najdziewiczejsze perły świtania.
Piękne jest życie.
Piękne jest życie.

Być może nie odcisnę nigdzie swego śladu
i przejdę po świecie jak wiatr po kamieniu.
Dlatego wszystko co czynię,
czynię w pośpiechu,
jakbym nie miał przeżyć sam siebie,
Jakby dzień miał stać się wiekiem,
a chwila dniem ostatecznym.

Oczy mam suche jak piasek w słońcu.
Nie chcę, nie umiem płakać.
Ptak w dółbku światła przenosi kropliste.
A milion ptaków roznięca blask świtu.
Piękne jest życie.
Piękne jest życie.

Dlatego we mnie noc rozmawia z nocą,
a świt na różach ukazuje ciernie.

Dlaczego smutek tuż przy mnie jak cień,
a ty idąc obok — jakbyś szła drugim brzegiem.
Wiem, że są noce, gdy usta twoje
odchodzą daleko jak gwiazda.
Zdawać by się mogło, że miłość
spływa z nas jak śnieg zeszłorocznego.
Czy z nocą walcząc, dzień tylko widzę?

Oczy mam suche jak piasek w słońcu.
Nie chcę, nie umiem płakać.
Jaskółki słomę zbierają na gniazda.
Nie zrezygnuję z żadnego z doświadczeń,
choćby żdźbłem słomy było tylko lichym.
Może w nich kiedyś w jakiś ranek cichy,
po nocy pełnej szaleńczego ognia,
zakwili spokój i mądrość pogodna.
Piękne jest życie.

O SOBIE

Drzewo strzaskane, serce w rutnie.
Kłeska?
I lza opada zła i zawzięta.
Męska.

Nocą samotną jak na wygnaniu —
w domu.
Drzewo wysokie, ptaku świetlisty —
pomóż.

Rzeki szaleją, potoki lkają
w mroku.
To jeszcze nie tak. To jeszcze tu.
Dokąd?

Zamknięty w nocy jak w czarnych skrzypcach
drżący,
struną szaleńczą krzyknę przed jakim
słońcem?

Znów są to klejnoty poezji polskiej. Zarówno dzięki temu, że rozmowa z przyszłością jako nowym ogniwem tradycji dokonywa się wśród odepchniętych ironią, konkretnych, autobiograficznych realiów („na uciechę durniom, raczyliś dać mi i piegiądze”), jak też dzięki temu, że wiara w społeczny sens poetyckiego trudu łani blaskiem nieznamionym śladem wątpliwości. Elementy autoironiczne dotyczą poety, nie sprawy samej. W „Spóźnionej gałęzi bzu” opowiada Adolf Rudnicki, jak do trumny poety podszedł ktoś nieznamy i głośno powtórzył strofy, które w dorobku poezji polskiej przyniosły po wiekach odpowiedź na pytania Kochanowskiego o sens jego trudu. o sens trudu każdego twórcy —

Rytmowi przebieg chwil powierzać,
Apollinowemu dżaz rozpaczem,
Słowo składać i odmierzać
Wysokim kunsztem słowa ścisłe.

I kładł i ształt żywego ciała
W nieład rozpacznie się plinawy,
Ta strofa zwarta, zwięzła, cała,

Baby latem biodrzeją,
Soki w babach się grzeją,
Owoc żubów dojrzewa,
Lep żywiczny wre w drzewach.

Obecny Tuwim odpowiada i tyje — „Kobiecie”:

Z rzeki szła wczesna. Kochała,
Chyliła szczęśliwą głowę.

dotąd nieusuwalnych. Nie stanowił zatem decyzji, w której podtekście zawierałaby się aprobata dla stanu rzeczy po zamachu majowym z roku 1926. Rozwiązanie zas tych sprzeczności dlatego się dokonywało w ramach poetyckiego humanizmu, że żaden z ówczesnych kierunków poetyckich nie potrafił wskazać jednolitego, społecznie dostępnego wzoru lirycznego, normy słowa, kanonu, ja lirycznego o społecznej przydatności.

O co chodzi? Poezja liryczna nie naśladuje rzeczywistości w tym sensie, by stwarzała jej fabularne bądź opisowe odpowiedniki słowne. Zakresem odpowiedzi, który liryka ma odtworzyć, jest bowiem człowiek w jego przeżyciach, uczuciach i wzruszeniach, człowiek w tnie osobistego życia ideowego. Zakresem tym jest człowiek jako podmiot uczuciowy a nie tyle człowiek jako podmiot związków społecznych. Dla przeżycia uczuciowego, dla ideowego toku wewnętrznego nie istnieje fabularne czy opisowe odpowiedniki, których wypełnienie słowem

oznaczałoby poezję liryczną. Poezja ta odtwarza również przyrównany jej zakres rzeczywistości, ale o co innego w tym powiedzeniu chodzi.

Nie istnieje myślenie bezsłowne. Nie istnieje pozbawiony pojęć i terminów ideowy tok wewnętrzny. Afekty i uczucia przebiegają wprawdzie przez naszą psychikę w postaci bezimiennej, drżą dłonie, czerwienieje twarz, ale są to afekty na najniższym szczeblu krystalizacji. Skoro poczynają one nabierać jasności i poczynają się uświadamiać — wybierają się w słowa, w monolog wewnętrzny. W tym sensie bezsłowne życie uczuciowe również nie istnieje. Wzruszenia i przeżycia stają się tym dobitniejsze, tym bardziej zdolne do odnowienia swej zawartości, im bardziej skryształizowały się w słowo.

Stąd poezja liryczna nie tyle te przeżycia odtwarza, ile — stwarza wzory liryczne. Stwarza powiązane słowem, utrwalone w zdaniu narzucającym ład przeżyciem — równania uczuć. Taki wzór liryczny nie jest w istocie niczym innym jak pewną normą słowa, normą artystyczną wykutą w języku narodowym, normą zdolną przekazywać się z pokolenia na pokolenie, podobnie jak ów język się przekazuje.

Liryka również odtwarza. Liryka

Liryka również odtwarza. Liryka

na Norwida. Znakomicie formułując termin rzecz czarnońska, sprzeniewierzał mu się w zawiłki, nie raz tragiczny sposób. Już to ogranicza rolę Norwida w momencie kiedy Tuwim ustala swój nowy stosunek do zadań słowa i własnego warsztatu.

Dopiero w latach „Trzęśń gorejącej”, kiedy antyfaszystowski protest poety przybiera wielokrotnie postać wyminięcia się z epoką, poczucia jej bezsensu, kiedy rodzi wątpliwość w słusność postępowego biegu dziejów, patronat Norwida staje się widoczny w tle tradycji romantycznej ożywianej przez Tuwima. Bo Norwid podobnie uogólniał swoją samotną pozycję ideową, podobną głosił bezdziejność w sensie protestu przeciwko stuleciu, którego nieśność moralną potępiał, ale kierunku rozwoju odczytał nie potrafił.

Z tych powodów patronat ideowy Norwida nad „Rzecz czarnońską” jest jeszcze całkiem nikły. O wiele mocniejszy staje się w sferze oddziaływania wersyfikacji Norwida. Wiele trafnych spostrzeżeń na ten temat poczynił Zawodźniński. Spostrzeżenia te powinny posłużyć jako punkt wyjścia dla sprawy znacznie ogólniejszej, w której ramach norwidowskie typy wiersza znajdujące odbicie u Tuwima będą tylko jednym z dowodów.

Chodzi o odpowiedź na pytanie, dlaczego dopiero w poezji dwudziestolecia, kiedy twórcy tego okresu rozporządzają wszystkimi zasadniczymi odmianami wersyfikacji narodowej — wierszem sylabicznym, sylabotonicznym, tonicznym, a także wierszem frazowo — intonacyjnym typu awangardowego — nastają warunki dla twórczej recepcji wersyfikacji norwidowskiej, będącej w tak ostrej opozycji ze współczesnym poeie stanem wiersza polskiego. W tym zaś względzie nie sam jedynie Tuwim, i nie tylko, jeśli o niego chodzi, w „Rzecz czarnońską”, znajduje się pod wersyfikacyjnymi auspiciami Cypriana Norwida.

Znak zapamiętany postawiony przy Norwidzie możemy obecnie rozciągnąć w pewnej mierze także na Kochanowskiego. Czyżby się zmierzano do dowodu, że Tuwim a za nim krytyka ulegały złudzeniu, przybierając kierunek na Kochanowskiego? Metaforę interpretacyjną, którą Norwid zamknął w słowach rzecz czarnońska, należy odczytać historycznie, tak jak brzmiała ona dla Norwida, oraz tak jak brzmiała dla Tuwima w osiemdziesiąt lat później. U romantyków, a także u Norwida, kult Kochanowskiego oznaczał jednocześnie bezpośrednią inspirację artystyczną i wersyfikacyjną Jana z Czarnolasu. Cytat poetycki, inkrustacja obrazowa, podjęcie motywu Kochanowskiego jest zjawiskiem niezadkim u Norwida. „Rzecz czarnońska brzmiała rymem bezpośredniego wozu.”

U Tuwima rzecz czarnońska nie brzmiała tak. Staje się jedynie symbolem ogólnym poetyckiej jasności, klarowności, społecznej dostępności poezji. Symbol ten narodził się wprawdzie z poezji Kochanowskiego, z jej roli w przemianach tradycji narodowej trafnie nazwanej przez Norwida, ale nie prowadzi do Kochanowskiego bezpośrednio. Nawet przy najbardziej uważnej lekturze „Rzecz czarnońską” na palcach jednej ręki dają się wskazać frazy, elementy rytmu czy delikatnie archaizowanego słownictwa, w których brzmiał niewątpliwie echo Kochanowskiego. „Żebym się słodko nie łudził lubym pod strzechę powrotem” — w „Odyseusz”, „persony przednie”, które kroczą za pogrzebem Słowackiego, Rzecz czarnońska to nie wezwanie do naśladowstwa, lecz wzór dla współczesności w jej nowoczesnej, żywej, poetyckiej materii.

I dlatego nie klasycyzm, lecz humanizm tworzy kręgosłup tomu przełomowego dla pojmowania przez poetę zadań jego warsztatu i zadań

słowa poetyckiego w ogóle. Nowe, nieznanie dotąd twórcy elementy materii poetyckiej jeżeli nawet dają się wywieść z polskiej tradycji poetyckiej, nie pochodzą bezpośrednio od Kochanowskiego ani też Norwida. Obydwa te nazwiska to coś jak drogowskazy na cele ogólne i kierunki świata nastawione, a nie drogi same, które w tych kierunkach biega. Pochodzą te nowe elementy z tradycji romantycznej. Bez trudu dają się odczytać echa Mickiewicza, frazy i echa Słowackiego. Także wyraźnie echa poety, którego rola w tradycji poetyckiej dwudziestolecia była stale pomijana i zasługę na sprawiedliwe przypomnienie.

Chodzi o Lenartowicza. W tych lirykach Tuwima, dla których nie daje się wskazać ich genealogia w dotychczasowym obrazowaniu poety, a także w innych kierunkach ówczesnej poezji, jakie widoczna była jego obecność. Najślisiej w „Strofach o późnym lecie” i „Ap-tekarzu majowym”. Nie jest to jednakowoż Lenartowicz odczytany bezpośrednio, lecz poprzez mocne i biologiczne skojarzenia i skróty obrazowe, jakich nauczał Leśmiana. Z ducha Lenartowicza pochodzi strofa:

Z jednej brzozy w gaju,
Z brzozy pochylonej,
Jak ją naciąg światem w maju,
Cieknie sok zielony.

Z ducha Leśmiana pochodzi natomiast strofa:

Na gorącym kamieniu
Jaszczurka jeszcze siedzi,
Ziele, ziele żółtawe
Wyle się z głębiej miedzi.

Tę jaszczurkę zobaczył bowiem poeta poprzez biologiczny mikroskop, ukształtowany w „Łące” Leśmiana, służący tam filozofii jaka i Tuwimowi przed „Rzecz czarnońską” nie była obca. Chociażby taka strofa:

Nadbrzeżna trawa, zwiśając, potraci
O swe odbicia zsiadając koczowniczą,
Do której ślimak pęczniąc z gorąca,
Przyklepił muszle swym ciałem i ślimak.

Czar poetycki Lenartowicza poeci polscy na ogół trafnie, po dzisiejszej dzień trafniej, odczytywali aniżeli badacze literatury. Pośród tych poetów należy umieścić również Tuwima.

Czy droga poprzez Lenartowicza stanowiła jakieś zasadnicze odchylenie od linii czarnońskiej? Pewnie, że najwierniej i najbardziej ślepano do dowodu, że Tuwim a za nim krytyka ulegały złudzeniu, przybierając kierunek na Kochanowskiego? Metaforę interpretacyjną, którą Norwid zamknął w słowach rzecz czarnońska, należy odczytać historycznie, tak jak brzmiała ona dla Norwida, oraz tak jak brzmiała dla Tuwima w osiemdziesiąt lat później. U romantyków, a także u Norwida, kult Kochanowskiego oznaczał jednocześnie bezpośrednią inspirację artystyczną i wersyfikacyjną Jana z Czarnolasu. Cytat poetycki, inkrustacja obrazowa, podjęcie motywu Kochanowskiego jest zjawiskiem niezadkim u Norwida. „Rzecz czarnońska brzmiała rymem bezpośredniego wozu.”

U Tuwima rzecz czarnońska nie brzmiała tak. Staje się jedynie symbolem ogólnym poetyckiej jasności, klarowności, społecznej dostępności poezji. Symbol ten narodził się wprawdzie z poezji Kochanowskiego, z jej roli w przemianach tradycji narodowej trafnie nazwanej przez Norwida, ale nie prowadzi do Kochanowskiego bezpośrednio. Nawet przy najbardziej uważnej lekturze „Rzecz czarnońską” na palcach jednej ręki dają się wskazać frazy, elementy rytmu czy delikatnie archaizowanego słownictwa, w których brzmiał niewątpliwie echo Kochanowskiego. „Żebym się słodko nie łudził lubym pod strzechę powrotem” — w „Odyseusz”, „persony przednie”, które kroczą za pogrzebem Słowackiego, Rzecz czarnońska to nie wezwanie do naśladowstwa, lecz wzór dla współczesności w jej nowoczesnej, żywej, poetyckiej materii.

I dlatego nie klasycyzm, lecz humanizm tworzy kręgosłup tomu przełomowego dla pojmowania przez poetę zadań jego warsztatu i zadań

Kazimierz Wyka

GABRIEL KARSKI

Uśmiech Tuwima

Julianem Tuwimem łączyła mnie gorąca, serdeczna przyjaźń, której narodziny sięgają bodaj roku 1916.

Z biegiem lat i z biegiem wydarzeń następowały w naszych osobistych kontaktach długotrwałe przerwy, w początkowym jednak okresie wydawały się często, niemal codziennie i spędzaliśmy razem wiele wieczorów na długich, arcy-bogatych w treść, chociaż arcy-swoobodnych w formie rozmowach, na odczytywaniu własnych i cudzych utworów, na ożywionych dyskusjach, których tematem była tak nam obcy droga ars poetica.

Rychło wystąpiły i inne wspólne cechy: namiętność bibliofilską, zainteresowania translatorskie, lingwistyczne i leksykograficzne oraz pasja zbierania wszelkiego rodzaju ciekawostek literackich.

Ale nade wszystko zbliżało nas umiłowanie twórczości Leopolda Staffa — uczucie, któremu (wiedzieliśmy to) pozostaniemy wierni przez całe życie.

Dziś, gdy z rozrównaniem wspominać jakże odległe już czasy „pierwszych wzięć”, „pierwszych młodzieńczych poczyni” poetyckich, wciąż żywo i wyraziście znaczy mi się przed oczyma pamięć o tych dniach, w którym poznałem Juliana Tuwima, dzień, w którym zarzecz — bez najmniejszej przesady rzec mogę — narodziła się nasza przyjaźń.

Było to — właśnie u Leopolda Staffa, mianowicie w jego ówczes-

nym mieszkaniu, w dził już nielubianym domu przy ulicy Koszykowej Nr 25.

Przyszedłem tam w odwiedziny do ukochanego, a od niedawna poznane goście autora „Łabędzie i liry”. Wizyta moja była nieco wczesna: Staff dopiero się ubierał i znajdował się w sąsiednim pokoju. Czekał na gospodarza, stał, pałem cichutko po niewielkiej pracowni” przylgając się zapelnionym od góry do dołu półkom bibliotecznym oraz zerkając dyskretnie na biurko z plikiem arkusików zaczerpionych drobnym równutkiem piśmem...

Lecz oto po upływie kilku minut do gabinetu wszedł nowy gość: młody, szczupły brunet o bujnej czuprynie i bystrym iskrzącym się wejrzeniu.

Nastąpiło dość ceremonialne przywitanie, wymieniliśmy przepłisowo swoje nazwiska, po czym — w oczekiwaniu na ukazanie się Staffa — rozpoczęliśmy rozmowę, której przebiegu nie mam tu potrzeby przytaczać: wystarczy samo jej zakończenie...

Oto mój ledwo poznany rówieśnik spojrzał na mnie z czarującym uśmiechem, którego nigdy nie zapomnę, i spontanicznym gestem rozwarłszy ramiona, powiedział: „Jest pan poetą i kocha pan Staffa? No to mówmy sobie ty!”

Tak się to zaczęło.

Taki był Julek Tuwim.

Gabriel Karski

SEWERYN POLLAK

Spotkanie z poetą

Spotkanie z ludźmi w życiu codziennym niewielki najczęściej ślad pozostawiają w naszej pamięci. Rzadko się zdarza, aby można było mierzyć swoje życie wspomnieniami rozmów, zetknięciami z tym lub innym człowiekiem. Musi to być doświadczenie silna indywidualność, aby nie wydarzenie, ale zamienione słowa stały się tym progiem, przegradzającym jednostajny potok czasu, progiem, do którego i od którego mierzmy minione lata.

Obocowanie z twórcą nie zaczyna się przecież i nie kończy nigdy na bezpośrednich rozmowach. Z poetą przestajemy — znając go osobiście czy nie znając — poprzez jego dzieło, bezpośrednie zetknięcia pogłębiają tylko zrozumienie, do barwy wiersza odczuwamy inną, nieuchwytną barwę osobistego oddziaływania. Jakże często, gdy przypadek pozwolił nam zetknąć się z twórcą, później, czytając jego utwory słyszemy dźwięk głosu poety, jemu tylko właściwą intonację, która nierozdzielnie zespała się już dla nas z intonacją wiersza.

Bezpośredni kontakt pozwala skonfrontować nie tylko nasze wrażenia powstające przy lekturze utworów pisarza, ale w pewnym stopniu potwierdza prawdę wypowiedzi poetyckiej, poddaje ją probierowi naszej znajomości człowieka. Boć przecież dzieło pisarza jest zawsze wyrazem jego biografii wewnętrznej i to chyba między innymi znaczą słowa Goethego o konieczności podróży do ziemi poety.

Kiedy zacząłem na dobre interesować się poezją, kiedy wykroczywszy poza ramy programów szkolnych, zacząłem gorączkowo i bezładnie poszukiwać wzorów dla moich ledwo kęskujących, nieporadnych młodzieńczych wierszy, Tuwim wydawał już „Wierszy tom IV”. Był to okres jego triumfalnego wkroczenia do literatury. W mieszkaniach domach Warszawy z zachwytem i z lekkim zgorznięciem opowiadano sobie o młodym burzycielu kanonów poetyckich. Nie od razu trafiły do mego przekonania wiersze poety, który był samym żywiołem, samym płomieniem, wiersze, które przeciwstawiały się wszystkiemu, co było dotychczas uznane za święte i nienaruszalne. A ja rozczynywałem się w tym czasie w romantykach, w symbolistach, szukałem w wierszach rozwiązania „wiecznych zagadek bytu”.

W każdym z nas istnieje jakaś dialektyczna sprzeczność w odczuwaniu i pojmowaniu sztuki. Nasze rozumienie życia, nasze poglądy społeczne nie idą z tym prawie nigdy równolegle, zawsze wlecemy za sobą jakieś relikta dawnych estetyk, choćbyśmy rozumieli doskonale ich nieprawdę i nieprzydatność. Dlatego może przyszłe pokolenie wolne będzie od konieczności ustawicznego przełamania oporów w dążeniu do zrównania kroku pomiędzy światopoglądem a zastarzalymi, tkwiącymi gdzieś głęboko nawykami estetycznymi. Wydaje mi się zresztą, że owo przełamywanie jest w życiu artysty rzeczą płodną.

Wkrótce wstąpiłem do Związku Polskiej Młodzieży Socjalistycznej, bodajże uważałem się nawet za marksistę, choć jak to było, poznał się Boże, marksizm — choć właśnie chłopcu, zabłąkanemu w groźnym świecie przeciwności klasowych, zbuntowanemu przeciwko krzywdzie społecznej, na którą nagle otworzyły mu się oczy, a jednocześnie kołysane mu przez romantyczne rojenia, głęboko odpowiadać musiały i poruszać w nim jakisryś stały uczuciowy takiś strofy poety:

Nie stracił czaru romantyczny śmęt
Róż i słowików, rusalek i goplan,
Lecz coraz szybciej walczy życia pęd:
Tam gdzie jest księżyc, jest i aeroplan!
Nie stracił mocy Achilles i Piast,
I chwałę będzie każdy, kto bohater!
Lecz już z czeladzi elektrycznych miast
Tłum wielki bucha, jak lawa przez krater!

Sam w moich próbach poetyckich błąkałem się wtedy, pisałem urbanistyczne wiersze, które gdzieś tam, jedną może płaszczyzną stykały się z tuwimowskim wzorem poezji. To było jedyne n o w e, na jakie potrafiłem się zdobyć. Reszta to był Rimbaud, Verhaeren, Blok, Niemcewicz, kiedy powstała we mnie potrzeba kontroli, potrzeba jakiegoś bardziej konkretnego wyznaczenia sobie drogi na przyszłość, pierwszą myślą było pójść do Tuwima, do niego zwrócić się o pomoc, o radę.

Był to rok 1925. W mieszkaniu na Chłodnej przy dużym biurku pod oknem Tuwim czujnymi palcami przetrzącał moje kartki. Siedziałem z boku i patrzyłem, jak czytał szybko i uważnie, jedne wiersze odkładając na bok jakimś zniecierpliwionym gestem, przy innych zatrzymując się dłużej, odczytując dwukrotnie pojedyncze strofy.

— To nie wiersz, to nie wiersz — mówił. — O, tutaj są zaczątki wiersza. A to jest wiersz prawdziwy. Słyszysz pan, jak to brzmi?

Nie rozumiałem, na czym polega różnica pomiędzy jednym a drugim wierszem. Dziwiłem się, że bezapelacyjnie dyskwalifikuje rzeczy, moim zdaniem, lepsze, lepiej opracowane.

— Panie — zawołał — z pana będzie kiedyś poeta, ale czy pan wie, kiedy się zaczyna prawdziwy wiersz? Zaczyna się wtedy, gdy pomiędzy słowami przebiega iskra elektryczna, gdy są one ze sobą spójne nierozdzielnie. A pan mi tu wygaduje o jakiejś konstrukcji. Konstrukcja konstrukcją — to wszystko prawda, ale zapewniam pana — powtórzę — wiersza nie ma, jeżeli od słowa do słowa nie przebiega prąd wysokiego napięcia, jeżeli nie biją pioruny.

Zapamiętałem sobie na zawsze te słowa. Dużo kosztowały mnie bezpłodnych wysiłków, straconych godzin, ale i wiele dały mi radości, jeżeli niekiedy wydawało mi się, że pomiędzy jednym a drugim słowem wiersza naraz zaczyna przebiegać mała błękitna iskra.

Iskierka ledwo kłuta, lekko drażniła, gdy w wierszach Tuwima szalały burze i zamiecie, gdy od wylądowań elektrycznych chwały się ściany mego pokoju.

Ale byłem uparty. Uparty i wiecznie z siebie niezadowolony. Chciałem pisać wiersze o silnym ładunku emocjonalnym — nie wychodziły mi, wydawały mi się blade, bez wyrazu.

Powtarzałem sobie:
I dzisiaj znowu w strof czworokąt
Nieustępliwie rzeczy wbić,
Wyginać, ciosać, przestaczać,
Środ czterech linii — szukać płatek.

Taki Znowul Znowul! Wciąż od nowa
Wbijaj się kłinem coraz srożej:
Siowami w serca, sercem w słowa
I trwaj w uporze.

W tym czasie zbliżyłem się już z młodzieżą literacką. Pisali wiersze na tematy społeczne, wiersze rewolucyjne — myśleli podobnie jak ja. Ale ich poezja nie „brała” mnie, rozczynywałem się w „Jambach” Bloka, chciałem pisać równie gorzko jak on i równie ostro, gorąco, jak Tuwim. Cóż z tego, że przyjaciele moi mówili o jego mieszczańskim buncie, o tym, że nie wyraża on przecież dążeń proletariatu, kiedy oni sami, poeci proletariacy, jak podówczas chętnie siebie nazywali, przejętymi ustami powtarzali jego słowa: „Rewolucjo! Amazonońskie czerwono! O, płomieniu oszałamie stolicy”. I każdy z nich w najgłębszych marzeniach, w najszlachetniejszych dążeniach pragnął, aby jego prawda była wyrazem prawdy, o którą walczył, aby słowa jego własnego gniewu miały „błysk ostrej stali”. Pamiętam, kiedy pojawił się wiersz Tuwima „Do postęgu człowieka” i gdy reakcyjni pisarze zapaliwali w „Gazetach porannych”, „Gazetach wieczornych”, w „Wieczorach” i w „Nocach Warszawy”, gdy brzygałem jadem na poetę — warszawska młodzież rewolucyjna przyjmowała ten wiersz jako proklamację. Pamiętam, jak Franciszek Siedlecki przyszedł kiedyś do mnie i zaczął mówić gorąco:

— Widzisz, a tyle gadają o „nędzologii” Tuwima! Zawsze mówiłem, że jest to człowiek, który jeżeli nawet czegoś nie rozumie, to przynajmniej precyzyjnie niż niejeden z „mądrych”. Ci lajdacy w „czerwoniakach” mają rację, oni widzą, ile w tym wierszu mieści się treści rewolucyjnej, wiedzą, że to nie jest tylko pacyfistyczny wiersz. Na pacyfizm by tak nie ujadali...

Miał rację Siedlecki — często mu się zdarzało mieć rację wbrew utartym opiniom. Skoro już o nim mowa, chciałbym tu wspomnieć o jeszcze jednym epizodzie związanym z Tuwimem, ale w tym celu muszę wybiec o kilka lat naprzód. Był to rok 1936. Po ulicach Warszawy, po Nowym Świecie, rozświetlonym blaskami neonów, przechadzał się Wielki Architekt. A tuż obok, na Siennej, na Złotej snuł się niedzarski tłum, w którym czujne ucho mogło dosłyszć słowa nienawiści i buntu. Pewnego dnia do mego pokoju w man-sardzie na rogu Narbutta i Wiśniewskiego Siedlecki, wówczas już jeden z redaktorów „Lewara”, przyszedł z odpisem „Balu w Operze”.

— Wracam od Tuwima — mówił.

— Posłuchaj, ty tylko posłuchaj!

I zaczął czytać rozdziałając słowa:

Na ratuszu — bije druga,
Na tajniaku — tajniak mruga.

— On tak czyta — mówił dalej Siedlecki. Był przejęty, zdenerwowany. — Czy zdajesz sobie sprawę, że ten poemat jest syntezą całego naszego życia, naszej epoki? — Chodził po pokoju i powtarzał: udi-bi-bindia, udi-bi-bindia...

To już nie był język „pozarozumowity”, że zgłębienie dźwięków przemawiały jak symbol.

Długo potem powtarzałyśmy poszczególne fragmenty „Balu”. Odpis przechowywałem przez długi czas — i do znaczenia symbolu urosł sposób, w jaki go straciłem: tajemniczo podczas rewizji po likwidacji „Dziennika Popularnego” zabrał mi go, dołączając do „akt sprawy”.

Ale cofnijmy się do roku 1933. Gdzieś na jesieni tego roku Tuwim zaproponował mi, abym uporządkował i skatalogował jego bibliotekę. Nie będę tu opowiadał o tej bibliotece, niejednokrotnie już o niej pisałem, nieraz sam Tuwim wspominał o niej w swoich wypowiedziach. Powiem tylko, że porządkowanie jego zbiorów nie należało do łatwych rzeczy. Zwłaszcza trudny, nawet dla doświadczonych bibliotekarzy, był dział druków ulotnych, jarmarcznych pieśni, wierszy ludowych. Godzinami siedziałem na wysokiej drabinie, porządkując, układając, spisując. Tuwim opowiadał mi o swoich zbiorach, pokazywał co ewentualnie pozycje — zapalał się przy tym, gestykulował w sobie tylko właściwy, żywy sposób, ale kiedy brał książkę do ręki, palce jego nabierały pieszczotliwej miękkości. Któregoś dnia, gdy siedziałem sam w bibliotece na szczycie mojej „strażniczce wlezy poezji”, jak się wyraził kiedyś, Tuwim nagle wszedł do pokoju. Przeraziłem się — nie widziałem go jeszcze nigdy w stanie takiego wzburzenia. Był błądy, twarz mu się zaoszczędziła. Ze wściekłością walił pięścią w książkę, którą trzymał w ręku, i krzyczał do mnie:

— Panie, z tej książki przyjdzie kiedyś zguba dla świata. To jest książka mordercza!

Był to „Mein Kampf”, Tuwim czytał mi fragmenty i za każdym razem powtarzał:

— Widzi pan, widzi pan, do czegoś gośmy dopuścili! To jest nasza winna. Musimy znaleźć jakąś obronę, bo świat idzie do samobójstwa.

Stał pośrodku pokoju szczupły, długi, pełen zgrozy, wśród książek, które z miłością zbierał przez lata, a które w kilka lat potem spalił miała ta jedna książka.

Ostra pasja, która zmuszała go, by walił pięścią w „Mein Kampf”, prowadziła jego półro poezji. Nawet w życiu codziennym, pomimo zewnętrznej opanowania, był tak jak w swoich wierszach — zawsze ogniem, zawsze ledwo pohamowanym wichrem.

Doznawalem uczucia jakiegoś zachłystnięcia poezją przy czytaniu takich wierszy jak „Rwana bzu”, ogarniała mnie groza, gdy czytałem „Dalekiego tygrysa”, a tym bardziej „Śrzyżenie”. Zagadnienie bytu, utraconego czasu, najtrudniejsza sprawa człowieka, było i będzie dla każdego poety sprawą najtrudniejszą, jedną z najważniejszych. Tuwim nieuchronność przemijania przeżywał głęboko, jego wiersze chciały zatrzymać uciekający czas, odcisnąć się w nim jak w wosku. Tajemnica tej poezji kryje się w jej wielowarstwowości, w tym, że zespalała się tam nierozdzielnie groza nieistnienia i blask codziennego, uchwytne w swojej rzeczywistości.

Moje stosunkowo wczesne zainteresowania sztuką przeładowała siłą rzeczy sprawiły, że wiele uwagi o początku poświęcałem tłumaczeniom Tuwima. Wydaje mi się, że w ogóle na moje zamiłowanie do poezji rosyjskiej wpływała równoległa losy tej poezji w oryginalnej polskiej jej przekłady — przede wszystkim przekłady Tuwima. „Obłok w spodniach” po raz pierwszy poznałem w wersji polskiej i — dziwna rzecz — tak byłem zaskoczony polskim brzmieniem tego poematu, tyle razy w młodzieńczych zachwycie powtarzałem na pamięć:

Mamo!
Twój syn jest cudownie chory!
Mamo!
Syn ma pożar sercal
Powiedz siostrzom, Ludcie i Oli,
Że nigdzie już nie ma daj miejsca!

— że później, kiedy zapoznałem się z oryginałem, odczułem jakąś obcość, odczułem, że bliższa mi jest wersja polska poematu, bo ona mi się związała z pierwszymi wrażeniami, jej słowa były wyrazem moich własnych młodzieńczych przeżyć. Najlepszym dowodem, jak głęboko mogła utkwić pierwsze wrażenia poetyckie, jest to, że jeszcze dzisiaj bliższy mi jest i jakoś wewnętrznie bardziej zrozumiały „Jeździec Miedzi” w przekładzie Tuwima, niż „Miedny Wsadnik” w oryginalu.

Kunstszt przekładowy Tuwima budził we mnie zawsze podziw, choć już dość wcześnie zrodziły się we mnie wątpliwości co do samej metody jego przekładu. Zdawałem sobie sprawę, że tylko dzięki swej ogromnej wytrzymałości wersyfikacyjnej Tuwim mógł pokonać niezliczone trudności, jakie sam sobie narzucał, zachowując rym męski. Niejednokrotnie sprzecznymi się na ten temat. Przekonywał mnie, że utrzymuje w ten sposób kadencję wiersza, jego melodykę. Oponowałem, wysuwałem kontrargumenty, rozstawaliśmy się nieprzekonani. W osiem lat później, gdy po powrocie Tuwima do kraju spotkałem się z nim po raz pierwszy i w związku z przygotowywaniem wówczas do druku pierwszego wydania „Dwóch wieków” rozmowa wyzwała na zagadnienie przekładu poetyckiego, nasza dyskusja wznowiła się natychmiast, jak gdyby nie istniał przedział czasu, jak gdyby nie przegradzała jej jedna z najstraszliwszych wojen.

*

W lipcu 1947 r. spędzałem wakacje w Bierutowie. Tuwim przebywał kilka kilometrów dalej, w Krzyżatce, i przyjeżdżał kilkakrotnie do Bierutowa. Wieść o jego pobycie rozeszła się szybko w okolicy i gdy na 23 lipca w Bierutowie urządzono akademię, proszono mnie, abym go w imieniu organizatorów zaprosił. Wbrew spodziewaniom, mimo że unikał wszelkich publicznych wystąpień, Tuwim za prośbą przyjął i przybył na akademię. Po przemówieniach, w części artystycznej czytano wiersze Tuwima. Kiedy ktoś wyrecytował „Prośbę o piosenkę”, spośród publiczności, przeważnie robotniczej, rozległ się okrzyk: „Niech żyje polski rewolucyjny poeta Julian Tuwim”. Widziałem iż w oczach poety, był wzruszony i zaskoczony. Wyszedł na estradę mówiąc, że jest szczęśliwy, iż pierwsze jego wystąpienie publiczne po powrocie do kraju wypadło na Ziemach Odkrytych, że wdzięczny jest za serdeczne przyjęcie, za pamięć. Z sali padły prośby o wiersze. Tuwim powiedział fragment z „Kwiatów polskich”, słynną „Modlitwę” kolportowaną w odpisach na długo przed ukazaniem się drukiem.

Jak wszelkie wspomnienia — i te są ulamkowe, niepełne. Mogłbym tu jeszcze przytoczyć jedną z rozmów, ale pisać się cofa wobec świadomości, że przekażę tylko jeszcze kilka suchych faktów. A przecież właśnie jeśli chodzi o tego poetę, którego twórczość była samą liryką, samą przeżywcą, samą najbardziej bezpośrednim odczuwaniem, poszczególne fakty mają jedynie znaczenie przyczynków biograficznych, gdy zostały wyłuskane z pamięci, odarte z uroku żywej rozmowy, z atmosfery stałego poetyckiego napięcia, tak dla Tuwima charakterystycznej.

Seweryn Pollak

ADAM TARN

Sprawozdanie z przestroga

(Po XIII sesji Rady Kultury i Sztuki)

Przez kilka dni zwlekałem z napisaniem tego artykułu. Wertowałem stenogram o-
brad, odkładałem go, prze-
suwałem na biurko, zabie-
ralem się do innej roboty.
Najazutrz owe 350 stron maszyno-
pisu znowu trafiały mi do rąk —
i odkładałem je znowu. Myślałem
o Leonie Schillerze.

Dwudniowa dyskusja na XIII se-
sji Rady (10 i 11 grudnia 1954), po-
święcona zagadnieniu repertuaru
naszych teatrów, nie była właści-
wie niczym innym jak rozważaniem
błędów, ich skutków, sposobów na-
prawienia ich czy uniknięcia na
przyszłość — błędów popełnionych
w naszej polityce kulturalnej wo-
bec indywidualności artysty. „Trze-
ba od tego zacząć samokrytykę
większości ludzi teatru — powie-
dział Jan Kott — i moją własną,
że uniemożliwiliśmy Leonowi
Schillerowi wykorzystanie jego
wielkich doświadczeń i przeprowa-
dzenie jego własnej linii artystycz-
nej, o którą moglibyśmy się spie-
rać, którą moglibyśmy dyskutować,
ale która by zmieniła te nijakieś i
te jednakowoś nasze teatrów”.

Mowa tu o jednostajności, nudzie,
bezbarności, szarych, monotoni-
i, martwocie — jak kto woli —
naszych inscenizacji, o czym dużo
się słyszało na sesji i przedtem.

Ale zagadnienia teatru — mówił
dalej Kott — nie da się oderwać
od całości spraw naszej kultury.
„Póki nie powiemy sobie, że sztuka
realizacji scenicznego, że utwór lite-
racki — w zakresie widzenia pro-
blematyki — wyprzedza pewne o-
kresy procesów społecznych, wy-
przedza ogólną dojrzałość ideową,
toruje jej drogę, póty będziemy
stać w tym samym miejscu, na
próżno szukając środków zarad-
czych. Dotyczy to repertuaru tea-
tralnego, dotyczy czasopism, doty-
czy naszych związków literackich i
artystycznych”.

Istotnie, wystarczy pomyśleć, ile
lat „Łaźnia” Majakowskiego nie
mogła być grana na scenach ra-
dzieckich, a kiedy już była tam
wystawiona, jak długo musieliśmy
czekać na realizację jej w Polsce.
„Ilu z utworów Gałczyńskiego, któ-
re drukuje się obecnie z szumną
reklamą na pierwszych kolumnach
pism — pytał Andrzej Wydrzyński
w swym przemówieniu — ilu z tych
utworów ten wielki poeta nie mógł
opublikować za życia? I jak szano-
walimy go za życia, a jak szanu-
jemy po śmierci?”.

„Musimy sobie szczerze powie-
dzieć — przyznał min. Sokorski —
że wielu z nas, określiliśmy socja-
listyczny cel naszej rewolucji i za-
łożywszy nawet na swoim odcinku
zdrowe w zasadzie i trwałe funda-
menty budownictwa socjalistyczne-
go, zaczęło szybko filistrzeć, zruż-
dniczać się, biurokratyzować”.

Ale to co się działo w naszej
kulturze było odbiciem procesów
znacznie głębszych i powszechniej-
szych zarazem. Jeżeli Gałczyński
był często ignorowany (że wspom-
nę tu o jego utworze komedii „Noc
Mistrza Andrzeja” napisanej we-
spół z Adamem Mauersbergerem);
jeżeli Schiller nie miał warsztatu
pracy, to nie urzędniczo tylko, i
nawet nie minister ponosi całko-
wita za to odpowiedzialność. Gdzie
są ci, którzy „Kwiaty Polskie” Tu-
wima potępiali jako „mieszań-
skie”? Na villarowskim przedsta-
wieniu „Don Juana” siedzący obok
mnie znany pisarz katolicki nache-
lił się do mnie i szepnął: „Panie,
ależ to czysty formalizm!”. Nie
wiem, czy rzeczywiście tak myślał,
czy może sądził, że ja jako komu-
nista tak myślę. Ale wiem, że ta
alternatywa wystawia niektórym, z
nas smutne świadectwo. Jedno jest

pewne: żyliśmy w atmosferze, w
której zewnętrznie, pod względem
repertuaru i wszelkiego rodzaju us-
ług, teatr wykonywał mniej wię-
cej swoje zadanie, ale wewnętrz-
nie, pod względem ładunku arty-
stycznego i wartości ideowej, był
daleko poniżej swych możliwości.
Przeszło rok temu, w październi-
ku r. 1953 SPATiF złożył władzom
memoriał, wnosząc o decentraliza-
cję teatrów i ustanowienie takiego
systemu, w którym za teatry tere-
nowe, z wyjątkiem czołowych tea-
trów w większych miastach, od-
powiadałyby Wojewódzkie Rady
Narodowe. Chodziło o przywrócenie
teatrom w ten sposób pełnej inicy-
jatywy artystycznej. Nadto,
SPATiF domagał się zasadniczej
zmiany w planowaniu i sprawo-
dawczości teatrów, ponieważ odry-
wanie sprawozdawczości i planowa-
nia od treści artystycznej ich pra-
cy prowadziło do absurdów. Me-
moriał ten odczytał na XIII sesji
Władysław Daszewski, dodając, że
SPATiF nie potrafił jednak wal-
czyć o realizację swych postulatów.
Mimo to trzeba również powiedzieć,
że przed wyborami do Rad Narodo-
wych nie można było wprowadzić
ich w życie.

Wspominam o tym memoriale,
ponieważ wiadomym, konkretnym
wynikiem sesji była zapowiedź mi-
nistra Kultury i Sztuki, że taka
właśnie decentralizacja będzie do-
konana i że teatry, które powsta-
na na skutek reorganizacji, będą
mogły stanowić o sobie, kształtować
swoją zespół i repertuar. Obserwu-
jemy bowiem — powiedział min.
Sokorski — „procesy rozpadania się
zespołów, procesy apatycznej ide-
owej, zamieniania się poszczegól-
nych teatrów w fabryki produkcyj-
ne, produkujące raz lepsze, raz gor-
sze, a nawet bardzo dobre sztuki,
ale mimo to nie stanowiące ideow-
wego zespołu. Życie ideowe w wie-
lu teatrach zaczęło zamierać, zwi-
szcza w porównaniu z naszym
pierwszym okresem, który miał
wiele braków i błędów w pracy, ale
który cechowało duże napięcie i du-
ży ideowy i ofensywny duch. W
zamian tego ducha, zaczęły się roz-
rastać koterie, plotki, zawiści, za-
częły się wkradać szarżyzna, nuda
i brak ideowej perspektywy. A CZ
TOF i SPATiF wypuściły z rąk
ideowy ster życia teatralnego w
Polsce. Centralny Zarząd cieszył się
wprawdzie, że z roku na rok plany
gospodarcze były przekraczane, i
to było niewątpliwie pozytywne
zjawisko, ale powierza artystycz-
nego w teatrach zaczęło brakować”.

Oczywiście system dotychczasowy
był zaprzeczeniem teatru i niema-
ło przyczynił się do złej atmosfery.
Zespoły były jakąś wypadkową wa-
runków, nie mających nic wspólnie-
go z pracą artystyczną. Ale czy wy-
starczy zmienić miejsca i rozdać
karty na nowo? Czy Edmund Wier-
ciński, Bohdan Korzeniowski, albo
młodszy reżyserzy — Lidia Zamkow,
Maryna Bronińska, Ludwik René
i inni — będą mieli właściwe pole
do pracy? Tych troje np. należy do
formującego się obecnie zespołu Te-
atru Domu Wojska, gdzie prócz nich
mają reżyserować jeszcze: współkie-
rownik teatru Jan Świdewski i do-
tychczasowy kierownik Władysław
Krasnowiecki. Jaki profil insceniza-
cyjny może mieć taki teatr? Wie-
my, jaki był profil Teatru Polskie-
go, który dotychczas miał również
pięciu reżyserów, a z nieetatowymi
(Kreczmar, Wyrzykowski) siedmiu,

i który dzielił się i rozpadał na ja-
kieś „brygady”, zależnie od tego,
kto reżyserował — i co. Nie ma te-
atru bez dominującej indywidual-
ności artysty, który go prowadzi.

Wydaje mi się, że skoro już che-
my przetasować karty i zmienić
miejsca, to dobrze byłoby zmienić
również partnerów. Czemu Dąbrow-
ski ma mieć dwie sceny, i Axer
dwie sceny, a Wierciński i Korze-
niowski nie mają mieć żadnej? Opi-
nia, że Teatrowi Polskiemu potrze-
ba drugiej sceny, sceny kameralnej,
jest nieporozumieniem, gdyż Teatr
Polski był i jest, z racji swoich wa-
runków technicznych, teatrem ra-
czej kameralnym — i kiedy Schiller
wystawiał tam sztuki monumental-
ne, miał właśnie z tego powodu
trudności. Teorię zaś, że tylko przy
dwóch scenach da się w pełni wy-
konystać możliwości aktora, trzeba
bądź co bądź poprzeć odpowied-
nią ilością etatów. A czemu tych
etatów nie rozdzielić między zespo-
ły odrębne i szukające własnego
wyrazu? Czemu np. nie wskrzesić
„Placówki” (po przeniesieniu się
Teatru Domu Wojska do Pałacu
Nauki i Kultury) jako sceny samo-
dzielnej, zamiast przekazać ją te-
atrowi objazdowemu na jakiś *pie-
d à terre* w stolicy? I czy teoria
dwóch scen dla teatrów czołowych
jest ważniejsza niż stworzenie real-
nych, możliwie najszerzej pojętych
warunków, w których ludzie teatru,
dzięki wspólnej koncepcji artystycz-
nej, mogliby pracować wspólnie?
Zresztą nie ma — że raz jeszcze
cytuje Kotta — jakiejś nominacji na
teatry czołowe. „Wydano taki dekret
i, zgodnie z nim, takim teatrem czo-
łowym miał być Teatr Polski, miał
być Teatr Narodowy. Nasza prak-
tyka okazała w ciągu ostatnich lat,
że były to jedno z najmniej ambic-
yjnych teatrów w Polsce, mające bar-
dzo fałszywą linię repertuarową,
niezależną od zorganizowania zespó-
łu, idące od błędu do błędu, od nie-
śmiałości do szukania łatwych okla-
sków”.

Dobrze więc, że zdzieramy z fron-
tonu tych dostojnych gmachów pla-
katy reklamowe z napisem: „Tu
grają najlepsi aktorzy”. Bo co z te-
go, że tam grali — choć tylko od
czasu do czasu — skoro najlepszy
teatr w Warszawie miał Axer? St-
warzając jednak nowe warsztaty
pracy w teatrach, trzeba się zająć
pracą artystyczno-ideową aktorów,
trzeba ich uspołecnić, ubojwić.
Niestety, nikt o tym nie mówił na
Radzie, a to jest sedno zagadnienia.

SPATiF, stowarzyszenie twórców
należących w zasadzie do tej samej ka-
tegorii zrzeszeń artystycznych co
Związek Literatów Polskich, Zwią-
zek Kompozytorów czy Związek Ar-
tystów Plastyków, nie jest bynajm-
niej takim zrzeszeniem i nie speł-
nia swojej roli. SPATiF, bezużytecz-
nie dublując związek zawodowy, ma
charakter trochę towarzysko-elitar-
ny, trochę intelektualno-estetyzują-
cy, a przede wszystkim — reprezen-
tacyjny. Ale ołbrzymia część aktor-
stwa nie należy do SPATiF-u albo
nie ma tam nic do roboty. Otóż
obawiam się, że planna będzie re-
organizacja teatrów, i nie pomoże
nawet to, że powstaną doskonale
dobrane zespoły o sobie tylko wła-
ściwych zamierzeniach artystycz-
nych, jeżeli stowarzyszenie twór-
ców teatralnych pozostanie klubem
— cichym i dość ekskluzywnym
klubem aktorskim; jeżeli nie zame-
ni się w wielki ośrodek życia idea-
owo-artystycznego, w jakąś wolną

wszechnicę na podstawach dyskusji,
gdzie różne inscenizacje i kreacje
aktorskie, filmy, sztuki, recenzje,
książki o teatrze, zagadnienia sce-
nografii, byłyby gorąco omawiane;
jeżeli nie roztoczy szczególnej opie-
ki nad młodzieżą artystyczną; jeżeli
starszych aktorów nie natchnie do
pracy społecznej i głębszej pracy
nad sobą — i nie będzie promienio-
wał na całe środowisko aktorskie.

Teatr nasz, mimo pozory, mimo
puste pochwały niektórych dzienni-
ków, jest w gruncie rzeczy prze-
jmującym niezadowolony z siebie
Korzeniowski mówił dowcipnie o „sa-
moniezadowolony z innych”, panu-
jącym wśród aktorów. Ale mówił
również, poważnie i z siłą, że „naj-
bardziej przekonujące jest to praw-
dziwie niezadowolony z siebie arty-
stów, którzy czują, że ich sztuka
nie tylko nie wyraża współczesno-
ści, nie tylko nie toruje drogi, no-
wych form życia, ale za tymi for-
mami pozostaje w tyle — że życie
jak woda przecieka im przez palce,
że teatr nie urobił sobie form dla
wyrażenia tego wszystkiego, istot-
nie wielkiego co się w naszym ży-
ciu dzieje, że teatr jest wobec tego
bezbronny. Byłoby to niesłychanie
ostrem, niesprawiedliwym oskarże-
niem teatru, gdybyśmy powiedzieli,
że w teatrze nie ma ludzi, którzy
przeżywają ten rodzaj meki twór-
czej, znany każdemu prawdziwemu
artystyce, ten rodzaj meki twórczej,
która chce nie tylko wyrazić rzeczy-
wistość, ale chce ją kształtować”.

Niestety artysta nie kształtuje re-
czywistości, kiedy jest od niej odo-
wany. I znowu, dotyczy to nie tyl-
ko teatru. Ale podczas gdy np. pi-
sarze zdają sobie z tego sprawę,
szukają wyjścia, pracują nad tym,
dyskutują na te tematy, ludzie tea-
tru myślą jeszcze — każdy w swo-
im małym kółku — o rozwiąza-
niach indywidualnych, sporadycz-
nych, cząstkowych. W tej chwili
obiecują sobie po zapowiedzianej
przez ministra reformie, że naresz-
cie, nareszcie, będzie w Polsce teatr.
Ten pójdzie od Axera, ów może do
Axera, trzeci zaś chciałby do Axera.
Ale nawet gdyby Wierciński, i Ko-
rzeniowski, i Zamkow mieli własny
warsztat pracy, poziom ideowo-
artystyczny teatrów jeszcze się
przez to nie podniesie. To sprawa nie tyl-
ko decentralizacji i zespolowości.
Przełomu może dokonać jedynie —
przy decentralizacji i zespolowości
— świadoma swego celu wychowa-
wczego, usilna, zbiorowa praca od-
nowionej i bojowego SPATiF-u.

I wreszcie — kwestia dramaturgii
współczesnej. Szereg mówców do-
tykał tego zagadnienia. Jednym obok
Iwaszkiewicza autor dramaturgii,
który zabrał głos (bo Wydrzyński
występował w charakterze kierow-
nika literackiego teatru), Jerzy Lu-
towski — przeciwstawił się twier-
dzeniom min. Sokorskiego i Romana
Szydłowskiego, że w zasadzie dobrze
się dzieje w naszej dramaturgii.
Min. Sokorski wyraził się nawet, że
„wchodzimy w pewien rozkwit na-
szej dramaturgii”, po czym wymie-
nił Stanisława Kowalewskiego „Gdy
noc mija”, Józefa Kuśnierka „Rok
1944” i nazwiska całej niemal na-
szej plejady. Lecz dramaturgia,
rzecz jasna, jest taka, jaki jest teatr,
i to niezależnie od tego co poszcze-
gólni ludzie teatru myślą o drama-
cie współczesnym, a pisarze drama-
tyczni o współczesnym teatrze. Mo-
żemy się lubić i czubić, albo tylko
czubić, albo tylko lubić — z daleka;
możemy mieć niezliczone pretensje

wzajemne i nawet odwracać się jed-
ni od drugich. Ale pisarz drama-
tyczny i człowiek teatru, to dwa
woly zaprzagnięte do jednego plu-
ga. Historia teatru nie zna okresów,
gdzie teatr byłby inny niż drama-
tura tego okresu — i *vice versa*.
Rozkwit, o jakim mówił min. So-
korski, dotyczyłby więc również
obecnego teatru Autorzy zaś, po-
dobnie jak aktorzy i z tej samej
przyczyny, są głęboko, boleśnie nie-
zadowoleni z siebie. I również
w dramaturgii n o m i n a c j e
s u n t o d i o s a e.

Trzeba było rozważnie, niż to się
stało na Radzie, potraktować za-
gadnienie naszej dramaturgii. W re-
zolucji, uchwalonej na XIII sesji,
czytamy, że „nie może być współ-
czesnego teatru bez oparcia go o
współczesną rodzimą dramaturgię
i współczesny teatr radziecki. Tym-
czasem w tej dziedzinie pracy wie-
le teatrów cechuje oportunizm, szu-
kanie jedynie pozycji już gdzie in-
dziej wypróbowanych, nieumiejęt-
ność nawiązania bezpośredniej
współpracy z pisarzami”. Ale jak
ten stan rzeczy poprawić? Co zro-
bić, żeby przy reformie artystyczno-
organizacyjnej, która daje teatrom
wolną rękę w doborze repertuaru,
polska sztuka współczesna nie była
tym złem, którego przestało być ko-
nieczne? I, nawet jeśli jest uważa-
na za zło, żeby przynajmniej była
tym, które wychodzi na dobre?

Co się tyczy współpracy teatrów
z pisarzami, to niestety problem jest
postawiony fałszywie od czasu Fe-
stiwali Polskich Sztuk Współcze-
snych. Ci, którzy nadal pchali auto-
rów w objęcia reżyserów i mówili
o małżeństwach — jeśli nie z roz-
sądku, to z konieczności — mogli
się o tym przekonać po ostatnim
konkursie. Warunkiem zgłosze-
nia sztuki na konkurs było,
jak wiadomo, złożenie w teatrze
konspektu sztuki i przyjęcie go
przez ten teatr, albo tylko ustne
porozumienie między pisarzem a te-
atrem. Ministerstwo sądziło, że w
ten sposób reżyserzy zaczną poma-
gać pisarzom i że ich współpraca
nad tekstem przyniesie owoce. Ale,

na 30 mniej więcej umów zawar-
tych z pisarzami, teatry dotrzymały,
zdaje się, tylko jednej czy dwóch,
przy czym żadnej właściwie współ-
pracy przed wzięciem sztuki na
warsztat nie było. Inne teatry nie
wystawiały sztuk, którymi zaintere-
sowały się na podstawie konspektu
czy pierwszego aktu, albo nawet
dwóch aktów. Nie twierdzę bynajm-
niej, że to wina teatrów. Mówię
tylko — i mówiłem to przed roz-
pisaniem konkursu — że teatr ni-
komu nie pomoże pisać. Współpraca
teatru z pisarzem polega na czymś
innym i realizuje się jedynie w pro-
cesie twórczym teatru, nie w pro-
cesie twórczym pisarza. Jest to
współpraca, która zaczyna się w
momencie, kiedy sztuka wchodzi w
próby, a kończy dopiero wówczas,
kiedy sztuka schodzi z afisza.

Ale jest rada na to, żeby w na-
wym układzie polska sztuka współ-
czesna nie została wyparta przez
sztuki ideowo obojętne, polskie czy
inne. Należy wzmożnić kierowni-
ctwa literackie teatrów. I należy to
uczynić w porozumieniu i z pomocą
Związku Literatów Polskich — tak,
aby kierownicy literacy ponosili
pewną odpowiedzialność wobec spo-
łeczności pisarskiej, zwłaszcza w te-
renie. Pięknym przykładem troski
teatru o wysoki poziom kierowni-
ctwa literackiego — teatru w fazie
organizacyjnej — jest zaangażowa-
nie przez nową dyрекcję Teatru Do-
mu Wojska nie tylko kierownika li-
terackiego w osobie Konstantego
Puzyna, ale i dwóch konsultantów:
Krzysztofa Gruszczyńskiego i Ste-
fana Treugutta. Przykład ten, co
prawda, może tylko z daleka przy-
świecać teatrom terenowym. Ale
sam tryb, tzn. przyciągnięcie pi-
sarzy i krytyków jako konsultantów,
mógłby się przyjąć także poza War-
szawą. Zdarza się przecież, że na-
wet znakomity reżyser nie słyszy
dialogu scenicznego albo nie widzi
postaci, czytajac nową rzecz po raz
pierwszy. Wartość zaś ideowa sztuki,
jej problematyka, bojowość, moc
polityczna, wymaga oceny, która nie
może być oderwana od sądu o arty-
stycznych walorach utworu. Na ta-
ką pełną ocenę sztuki nie zawsze
stać dyrektorów teatru czy terenow-
ych działaczy społecznych. I stąd
niebezpieczeństwo, jakim decen-
tralizacja teatrów grozi współczesnej
dramaturgii.

Adam Tarn



KALENDARZE ARTYSTYCZNE

„ZABYTKI ARCHITEKTURY W POLSCE”

tygodniowy kalendarz biurowy zawierający 53 paczki fotograficzne zł 15,—

„KALENDARZ CHOPINOWSKI I”

bogato ilustrowany, wydany z okazji V Międz. Festiwalu Chopinowskiego zł 16,—

„SZTUKA”

kieszonkowy kalendarz z bogatym materiałem informacyjnym, oprawny w płt. zł 12,—

DO NABYCIA W WYDZIALE CEN

WYDAWNICTWO „SZTUKA”

„ŻOŁNIERZ POLSKI”

LITERACKO-ARTYSTYCZNE PISMO G.Z.P. W.P.

UKAZUJE SIĘ DWA RAZY W MIESIACU

objętość 36 stron, barwna okładka i wkładka

Numer noworoczny przysyła się w imieniu:

Felieton LUCJANA RUDNICKIEGO

Artykuły:

EDMUNDA OSMANCZYKA I WOJCIECHA ZUKROWSKIEGO

Opowiadania:

ROMANA GOMULSKIEGO, JANA EDWARDA KUCHARSKIEGO I KONSTANTEGO PAUSTOWSKIEGO

Wiersze:

EDWARDA FISZERA, HENRYKA GAWORSKIEGO I TADEUSZA KUBIAKA

oraz początek powieści JAMES'a JONES'a — „STAD DO WIECZNOŚCI”

Fonacja w numerze:

KONKURS NOWOROCZNY z rysunkami ZBIGNIEWA LENGRENA

Zamówienia i wpłaty na prenumeratę przyjmują urzędy pocztowe, listonosze oraz ksielki „Ruchu”. Prenumerata kwartalna zł 10,80, półroczna zł 21,60, roczna zł 43,20. Cena po-
jedynczego numeru zł 1,80.

Wojna o epikę

(Dokończenie ze str. 3)

myłty drogę wystrzelonej kulce.
Wypada ona na pole „ruletki” z za-
krytej kaptuły, umieszczonej w
prawym rogu.

Losy bohaterów „Jaworowego do-
mu” niezmiennie przypominają mi
ową zabawę. Na początku nie wie-
my o nich nic. Najlepiej dostrzec
można zawiłość ludzkiej psychiki,
słuchając opisu dzieciństwa albo
przygodnych wyznań w pociągu.
Mach opowiada nam prawdy wy-
znań, prawdy dzieciństwa (z wyjąt-
kiem oczywiście samego Bolka), u-
pięra się wyłącznie przy prawdzi-
czynów. I dlatego — paradoksalnie
— jego bohaterowie wypadają na
karty książek całkowicie gotowi.
Bieg bilardowej kulki określony zo-
stał całkowicie przez jej tarapaty w
zakrytej kaptuлке, której wnętrza
nie widzimy. Los bohaterów Macha
wyznaczony jest cały (upraszczam,
oczywiście) przez przeżycia i zda-
rzenia, na które pisarz zaciągnął
zasłone. Czytelnik ma je sobie do-
pięro odtworzyć.

Musi je odtworzyć. Koniecznie.
Bowiem postaci „Jaworowego do-
mu” mało się — wbrew pozorom —
w biegu akcji zmieniają (znow u-
praszczam — należałoby powiedzieć:
główne postaci). Konstancy był za-
wsze obłąkaniem — tylko tego nie
mogliśmy dostrzec. Gunda była za-
wsze uległą, głupią kobietką —
tylko tego nie mogliśmy od razu
stwierdzić. bo kiedy zdobywała Ja-
wora, można było równie dobrze
przypuszczać, że jest to bielawski
Sorel w zabażonej spódnicy. My-
sion był zawsze obłudnym kręta-
czem — tylko niesposób się tego
domyśleć, tak dalece, że początko-
wo można nie jego, lecz Zbyszka
Sikorę wziąć za łobuza. Powstała
w ten sposób p o z o r n a d y-

n a m i k a p o s t a c i p o w i e ś-
ciowych. Pozorna? Tak: nie one się
zmieniają, ale wyłącznie w e d z a c z y t e l n i k a o n i c h.

Cóż więc dzieje się z bohaterami
Macha, skoro dostrzeżemy je na
polu powieści? Skoro się nie zmie-
niają (czy mało), to...? Kulka dzie-
cinnej ruletki, wypadłszy na pole,
traci stopniowo rozpęd, błąka się,
odbija od wszędzie rozstawionych
gwoździków. Bohaterowie Macha,
już cali gotowi, „wypalają” się jak-
by, odsłaniają stopniowo, odbijając
od wszędzie przez historię rozsta-
wionych zdarzeń politycznych. Nie
charakterystyczniejszego niż losy
Chmiela, a zwłaszcza Konstantego.
Są to ślepy, miotani historią jak
liście wiatrem, bezustannie odbija-
jący się (i objający) o fakty polity-
czne, które (w powieści) przycho-
dzą „skądś”, z tajemniczych stolic.
Z bardzo ważnej stolicy powiatu, z
bardzo ogromnej stolicy wojewódz-
twa, a pewnie nawet z niepojętej,
tajemniczej Warszawy. Tragedie
„negatywnych” bohaterów „Jaworo-
wego domu” są tragediami niewie-
dzy, naiwności, czasem — głupoty.
Wzbudają litość — ale i czasem
nudzą.

Bielawa, położona w dalekiej, za-
pomnianej okolicy województwa
(nie zdradzę chyba tajemnicy —
rzeszowskiego), jest małą, ubogą,
marną wsią. Plakać się chce nad
nią — i Mach w lirycznym epilogu
na prawdę nad nią zapłakał. Histo-
ria, kiedy przez nią przechodzi, wy-
daje się niezrozumiała, trudna, na-
wet okrutna. A zresztą do Bielawy
dochodzą tylko echa historii. Może
to i prawda. Rewolucja polska wie-
lu ludziom, niektórym warstwom,
pewnym okolicom objawiła się za-
pewne w postaci urzędowego pa-

pierka, który nie zawsze zastępuje
na pogardliwe wzruszenie ramion i
przymiotnik „biurokratyczny”. Wie-
lu ludzi, niektóre warstwy, pewne
okolicie, rewolucji nie doświadczyło,
raczej — przeżyło. U Macha nie
brak żołnierzy rewolucji. Ale i oni
jakże są bierni, jakże zgubieni!
Choćby Mróz. Choćby Gorzkówna,
o której mówił pisarz jeszcze mniej,
niż o reszcie bohaterów. A Szczep-
panka, który jeden ma w zakończe-
niu inicjatywę, rozeznanie, energię,
wysłała w środek powieści. Mach do
mniasta po to, aby zgubić go z oczu
wtedy, gdy staje się obywatelom —
świadomym.

Dla Bielawian wszystko dzieje
się „gdzieś”. W sąsiednich Różań-
cach, w Niewychowie, w Warsza-
wie. Tam, u góry, którą kto pojmie.
Jest w tym jakaś prawda. Jakaś
bielawska prawda...

5 Kulka tymczasem kręci się,
waha, wreszcie nieruchomieje
i wpada w wyziobienie.
Wówczas wszystko staje się jasne.
Bohater zyskuje nagłe etykietkę
społeczną — i to jest sukces Ma-
cha, że dopiero teraz, w podsumo-
waniu. Czytelnik zaś oddycha z ul-
gą, bo raptem zrozumiał, że tak mu-
siało być. Że, mimo wszelkie zasta-
nianie bohatera, jego model psy-
chiczny jest „kartezjański” (jak
chce pełen erudycji krytyk „Łodzi
literackiej”) prosty. Los bohatera
wynika ze zderzenia (czy raczej —
zderzeń) gotowej z góry psychiki z
rozstawionymi politycznymi fakta-
mi.

Dynamika powieści rodzi się z
konfliktów międzyludzkich, ze star-
cia racji, które autor obdarza rów-
nym światłem. Rządzić nią muszą
dialektyka wydarzeń, które pisarz
układa w logiczną budowlę przyczyn
i skutków. Przecinające się kaprys-
nie linie życiorysów „Jaworowego
domu” nie dadzą epickiej pełni. Nie
będzie z nich starcia, dynamiki,
dialektyki wydarzeń. Będzie tylko

kronika, którą trzeba zresztą od
czasu do czasu, gdy Mach czuje, że
zbyt głęboko zabrnął w bielawską
bierność, że zbyt zgubiona ta jego
wieść, podparcia wiadomościami o
przybyciu selekcyjnego ziarna. Kro-
nikę tę dlatego ułożył Mach w kil-
kaset mozaikowych kamyczków, aby
sprawiła wrażenie epickiego bog-
actwa. Kiedy nie można czytelni-
kowi narzucić wrażenia epiki, trzeba
ją zasugerować. Mach — „r o b i
e p i k e”.

Robi ją ze starannością, uporem —
z zaciekleścią nawet. Dlatego skre-
śla z powieściowego rachunku wne-
trze bohaterów. Boi się, że gdy tyl-
ko zajrzy do duszy Konstantego,
zaraz mu w ręce pióro pomknie li-
rycznym galopem. Dlatego mnoży
scenki, niezmodernowane układa mo-
zaikę zdarzeń. Sądzi, że potrafi zro-
bić epikę kompozycją! Dlatego mo-
duluje swoich bohaterów jak naj-
jednoznaczniej. Odwołuje się do tra-
dycyjnej charakterologii, jak gdy-
by komplikacja psychologiczna kló-
ciła się z epiką prawdą. Dlatego
odbarwia styl, pisze króciutkimi
zdaniem, skreśla przymiotniki, w
których czai się zło. Zdaje mu się,
że epika rodzi się ze stylu, podczas
gdy określa ją stosunek do bohate-
rów.

A i tak liryzm, wyrzucony drzwia-
mi, wraca oknem.

6 Brzozowski zauważył — bar-
dzo ciekawie, może słusznie —
że istotą epickiego spojrze-
nia jest umiarkowanie przejścia do
porządku nad indywidualnym lo-
sem. Ktoś kona, a życie toczy się
dalej. Arcydzieła Tolstoja świadczą
na korzyść spostrzeżenia Brzozow-
skiego. Jego bohaterowie pasjonują,
wzbudzają sympatie i niechęci, ni-
gdy jednak nie prowokują „skurczu
duszy”. Rodzą się, żyją, mijają —
żałujemy ich, zamyślamy się, dzie-
my dalej. Nie darmo zakończenie
„Wojny i pokoju” jest traktatem o
nicości wolnej woli jednostki,

Szkół epiki, jaką jest dla Ma-
cha „Jaworowy dom”, wiele mu na
pewno przyniosła. W „Rdzy” obcho-
dzili go komplikacje duszy, ale
mniej jako mechanizmy, a bardziej
— jako stany, które mo-
żna z bohaterem w s p ó l
p r z e ż y ć. Liryzm panoszył się
w debiucie pisarza wprost bez-
wstydnie. W „Jaworowym domu”
schował się głębiej, na powierzch-
ni książki nie ma go wcale. Tropić
go trzeba dopiero w spojrzeniu au-
tora.

Mach ani się spostrzegł, że mu
się mozaika układa — lirycznie.
Nie tak, aby odpowiedzieć, ale tak,
a b y w z r u s z y ć. Nigdzie
nie widać tego wyraźniej, niż w
dziejach Janka muzykanta, Bolka
Jawora. Mach szantażuje czytelnika
uczuciowo. Śmierć matki, żyj ojciec,
głupia macocha, niezrozumienie o-
toczenia. I skrzypki — organki.
Właśnie Bolek, jedyny, który w po-
wieści tworzy się psychicznie, a nie
— „jest”, wyzwała ze swoim poja-
wieniem się napięcie liryczne. Je-
śli tak można powiedzieć — jest nosi-
cielem „liryzmu” w powieści.

Na tym się nie kończy. Rozdziały
zbiegają się w uczuciowe kompozy-
cje, poszczególne sceny odpowiada-
ją sobie jakby tonacjami. A styl? Styl,
niby obiektywny, niby zimny? Mach
odwraca kolejność zdania, o-
rzeczenie kładzie stale przed pod-
miotem (zresztą sprawnie, bo czytel-
nika to nie razi), aby otrzymać
epicki tok relacji. „Był sobie kiedyś
król, który...” — a wychodzi lirycz-
na inkantacja...

Czy to grzech? Nie. Nikt nie po-
wiedział, że tak w ogóle nie wolno.
Ale Mach uznał, że on tak nie po-
winien. W stosunku do siebie miał
rację: jego talent powieściowy ro-
dził się w walce z żywiołem liryz-
mu. Ale jeśli talent się w niej roz-
wija, to nie dowód, że świadectwo
walki — dzieło — artystycznie zy-
skuje. Zyskuje wobec „Rdzy”, traci
według możliwości, których dla au-

tora doszukuje się czytelnik w „Ja-
worowym domu”. Ale powieść Ma-
cha jest dowodem istotnego napię

NA II ZJEŹDZIE PISARZY RADZIECKICH

Nieraz słyszałem, jak czytelnicy nie tylko w moskiewskich wyższych uczelniach, ale w zapadłych wioskach stepowych prowadzili gorące dysputy o naszych książkach. Daleko poza granicami naszego kraju widziałem ludzi przejętych do głębi i przeobrażonych książką radziecką. Literatura nasza zawdzięcza swe znaczenie narodowi, który ją zrodził — narodowi, który buduje przyszłość na zasadach sprawiedliwości i humanizmu.

Dlaczego burżuazyjna literatura Zachodu dzisiaj blutnieje? Może nie ma tam już talentów, a może pisarzy ogarnęło lenistwo? Nie, wielu jest tam utalentowanych i pracowitych autorów, lecz społeczeństwo, w którym żyją, nie może być dla nich nachciwniem; jedne zjawiska zostały już dawno opisane, przez wybitnych pisarzy przeszłości, inne zaś przedstawiają taką pustkę duchową, że autor maodusznie kryje się do nory, która przypomina nie wieżę z kości słoniowej, lecz ciemny schron przeciwko zimie. Trudno podejrzewać Priestleya o tendencje buntownicze; dlatego też pozwole sobie przytoczyć jego sąd o młodej literaturze angielskiej: „Jeżeli w powieściach tych pokazane jest tu i ówdzie życie społeczeństwa, wydaje się ono dziwne i bezsensowne. Jest to twórczość, która przeważnie odzwierciedla nie po prostu życie jednostki, lecz odosobnione życie osobiste umiayujące między spinyalnią a knajpą... Mniej więcej trzydziestki lat temu ukazała się dziwna powieść, Romera Wilsona, która wzbudziła szczególnie wielkie zainteresowanie. Powieść ta miała tytuł „Śmierć społeczeństwa”. Przy czytaniu utworów młodych pisarzy odnosi się wrażenie, iż to już nastąpiło”.

My ze swej strony możemy dołować, że rozkład społeczeństwa burżuazyjnego już się odbywa i w tym leży tajemnica bezpłodności tych pisarzy Zachodu, którzy nie zerwali z duchowo zubożonym światem. Tym się również tłumaczy znaczenie, jakie zdobyła na całym świecie literatura radziecka.

Gdybyśmy się zebrałi na uroczystej akademii poświęconej 20-leciu Pierwszego Zjazdu Pisarzy Radzieckich, mógłbym zdaje się na tym poprzestać. Zebrałiśmy się jednak nie tylko po to, aby podsumować osiągnięcia przeszłości. Należy się zastanowić nad tym, czego jeszcze nie zrobiliśmy i dlaczegośmy tego nie zrobili; należy się zastanowić nie nad książkami już napisanymi, lecz nad tymi, które będą dopiero napisane...

„Pisarze radzieccy dali czytelnikom wiele dobrych książek. Dlatego więc czytelnicy krytykują się czytając te czy inną powieść odzwierciedlającą rzeczywistość radziecką? Zdać mi się dlatego, że nie znajdują w niektórych książkach ani siebie, ani swoich współczesnych.

W pewnym artykule, o którym moim zdaniem zbyt wiele się pisało, twierdzono, że słabość pewnych utworów wypływa ponoć z braku szczerości ich autorów. Niektórzy reakcyjni krytycy utrzymywali kiedyś, że Niekrasow nie był ponoć całkiem szczerzy. Ale nikt nie kwestionował szczerości Katkowa. Tymczasem nie Katkow, lecz Niekrasow dał nam prawdziwy obraz swej epoki. Znamy pewnych współczesnych autorów, którzy z całą szczerością piszą rzeczy nieprawdziwe — jedni dlatego, że niedostatecznie rozumieją swoich współczesnych, inni zaś dlatego, że w różnorodnym obrazie świata przewyżczali się rozróżniać dwie tylko barwy — białą i czarną. Autorzy tacy upiekają na zewnątrz swych bohaterów a duchowo ich zubożają; nie żałują złota opisując wielorodzinne mieszkanie; wnętrza fabryk wyglądają u nich jak laboratoria, kluby w kolchozach — jak pałace bojarów. Lecz ten pozłacany, sztuczny świat zaludniony jest istotami prymitywnymi, woskowymi figurami, nie mającymi nic wspólnego z ludźmi radzieckimi, z ich skomplikowanym, głębokim życiem wewnętrznym. Społeczeństwo, które się rozwija i krzepnie, nie obawia się zgodnego z prawdą odzwierciedlenia: prawda jest niezbędna tylko dla tych, którzy skazani są na zagładę. W naszej literaturze wierność prawdzie nie jest sprzeczna z partyjnością, lecz jest z nią ściśle związana. Wiemy, że wielka sztuka zawsze była tendencyjna, to znaczy — pełna pasji. Pisarz to nie obserwator życia, lecz jego twórca. Opisując duchowy świat człowieka, pisarz zmienia go jednocześnie. Jednakże wpływ, jaki wywiera pisarz na czytelnika, nie należy pojmować w sposób uproszczony: rób to a nie rób tamtego; jeżeli będziesz się zachowywał jak pozytywny bohater, wszyscy będą tobą zachwyceni, a jeżeli półdiesz drogą bohatera negatywnego, na pewno cię zdemaskują. W Związku Pisarzy istnieje komisja literatury dziecięcej, która dała naszym dzieciom wiele dobrych książek. Czasami, czytając jakąś powieść, gdzie od pierwszej strony autor zanudza czytelnika pouczeniami, człowiek się zastanawia — czy nie warto by powołać w Związku komisję literatury dla dorosłych? (Okłaski)

„Czytelnicy radzieccy są zmecceni dziesiątkami utworów, gdzie od pierwszej strony wczepiają się wadom, gdzie lotr czeka na zdemaskowanie, że przedmiot pracy odmalowany jest pedzłem kłopskiego malarza świętych obrazów. Takie książki niłogo nie wychowają: człowiek z wadami nudy nie rozpoznaje siebie w lądku. Ludzie porządni lecz obarczeni pewnymi ludzkimi słabościami uważać będą bohatera pozytywnego za istotę nie z tego świata. Literaci, którzy dzielą postacie każdej powieści na dwie obowiązujące kategorie: bohaterów „pozytywnych” i „negatywnych”, smi są zjawiskiem negatywnym w naszej literaturze (okłaski)

wiele jest: w nich jeszcze przeżytków przeszłości.

W okresie Wielkiej Wojny film radziecki wniósł swój wkład do heroicznej walki narodu o zwycięstwo nad wrogiem. W czasie wojny rozwinięły się szczególnie film dokumentalny.

Nowe zadania stanęły przed filmem radzieckim po wojnie. Pojawiały się też na ekranach nowe nieprzeciętne filmy, takie jak „Nauczycielka wiejska”, „Sąd honorowy”, „Spotkanie nad Łabą”. Jednakże tego rodzaju filmów o tematyce aktualnej było niewiele. Przeważa-

Z DYSKUSJI ZJAZDOWEJ

Oczywiście nieomal wszyscy przyznają obecnie, że nie można namalować obrazu używając tylko bieleńdła i sadzy. Ale czy warto autorowi odtworzyć postać porządniego człowieka posiadającego jednak pewne słabości, jeżeli natychmiast znajdzie się literat, który z oburzeniem zawoła: „To spotwarzanie radzieckich ludzi!” Czy warto innemu autorowi wykazywać, że biurokrata, brakorób czy leń — to nie lajdacy, że jest w nich jednak coś ludzkiego, jeżeli ten sam krytyk z jego kolega zaproteście: „Dlaczego autor poblaża negatywnym bohaterom?” Tego rodzaju literaci pragną za wszelką cenę zachować uproszczony stosunek do bohaterów powieści: boją się, żeby literatura ich nie wyprzedziła.

A co się dzieje naprawdę? Czytelnicy wypredzili wielu pisarzy. Wróćmy pamięcią do dni Pierwszego Zjazdu Pisarzy Radzieckich. Wdzieliśmy wtedy przed sobą dziesiątki milionów nowych czytelników. Czytelnicy ci po raz pierwszy brali do rąk powieści. Wiele rzeczy przeżywali po raz pierwszy. Od początku Rewolucji do lat trzydziestych kultura nasza rozrastała się wszędy; trzeba było przyswoić ją narodowi. Wówczas miedjedn pisarz mógł się uskarżać na pewien prymitywizm duchowy swych czytelników. Teraz czytelnik radziecki patrzy na niego z góry: widzi, że postacie powieści są o wiele bardziej prostolinijne, prymitywniejsze i uboższe duchowo niż on czy jego koledzy.

Nasz radziecki słosunek do problemu jednostki jest biegunowo różny od stanu Amerykanów: tam się kulturyje indywidualizm a nie popiera się indywidualności, człowiek jest tam zniekształcany przez swój zawód, przez wąskie wyspecjalizowanie się. My zaś dążymy do harmonijnego rozwoju indywidualności. Czasami jednak zdobyte wykształcenie wyprowadza ukstałtowanie uczuć. Każdy z nas spotyka ludzi, którzy do brze pracują, szlusznie rozumują, a nie potrafią po ludzku odnieść się do żony, matki czy dzieci, lub do swych kolegów. Można nawet powiedzieć, że część winy za to ponosimy my, pisarze; przywzłujemy czasem więcej wagi do warsztatu niż do człowieka który przy nim stoi. Nazywają nas „inżynierami dusz ludzkich”. To zobowiązuje. A tymczasem zdarza się nam czytać opowiadanie lub powieść, gdzie jest wszystko i — części maszyn, i narady produkcyjne — zupełnie jakby to napisał inżynier — tylko gdzie się podziały dusze ludzkie?

Przypomnijmy sobie czas Pierwszego Zjazdu Pisarzy. Wówczas socjalistyczna przebudowa wsi była jeszcze wydarzeniem, o którym zdania były podzielone. Z największym trudem naród nasz budował pierwsze giganty ciężkiego przemysłu, które pozwoliły mu obronić ojczyznę przed najazdem a dziś, po dwudziestu latach, pozwalają mu ułatwić i upiększyć życie obywateli.

Za najwybitniejsze jednak, dotąd nieprześcignione dzieło kinematografii radzieckiej szlusznie uważany jest „Czapajew” braci Wasiliewów, oparty na powieści Furmanowa. Sukces reżyserów tłumaczy się tym, że nie ograniczyli się oni do odtworzenia fabuły powieści, jej obrazów i postaci, lecz w filmie swoim potrafili dać twórczy wyraz własnej bojowej, rewolucyjnej postawie wobec życia i wobec sztuki.

Filmy lat trzydziestych, ogromnie różnorodne pod względem tematów i rodzaju, cechujące dążenie scenarzystów i reżyserów do jak najlepszego uniknięcia w świat duchowy ludzi radzieckich, do jak najpełniejszego ukazania całego bogactwa i różnorodności charakterów.

Zwycięstwo realizmu socjalistycznego w filmie zapoczątkowała „Matka” Pudowkina, najpełniejszym sprawdaniem dojrzałości radzieckiej sztuki filmowej były dwa filmy o Leninie, zrealizowane pod kierownictwem Michaiła Romma.

W okresie Wielkiej Wojny film radziecki wniósł swój wkład do heroicznej walki narodu o zwycięstwo nad wrogiem. W czasie wojny rozwinięły się szczególnie film dokumentalny.

Nowe zadania stanęły przed filmem radzieckim po wojnie. Pojawiały się też na ekranach nowe nieprzeciętne filmy, takie jak „Nauczycielka wiejska”, „Sąd honorowy”, „Spotkanie nad Łabą”. Jednakże tego rodzaju filmów o tematyce aktualnej było niewiele. Przeważa-

przedmiotów codziennego użytku. W roku 1934 za granicą mówiło się jeszcze o „eksperymentach rosyjskim” i Hitler objawiały na krótko przed tym władzę obmyślał — przy życzyliwym poparciu swych przyszłych nieprzyjaciół — plan podboju Rosji. Dziś czegoś są inne. Nie ma na świecie państwa posiadającego autorytet większy niż nasze. Zjazd nasz odbywa się w dniach doniosłych dla przyszłości Europy i całego świata; narody wiedzą, że ręka wyciągnięta przez potężny i miłujący pokój Związek Radziecki może uratować ludzkość przed niebywałymi klęskami. Nie jesteśmy teraz odosobnieni: są z nami wielkie Chiny, kraje demokracji ludowej, cała postępowa ludzkość.

W ciągu tych dwudziestu lat kultura w naszym kraju weszła w głąb narodu i teraz szczytnym się nie tylko ilości czytelników, lecz również ich głębokim namientnym odczuwaniem literatury pięknej. Dawniej w ten sposób czytały tylko setki, może tysiące wybranych, a dziś literatura piękna stała się naprawdę dobrokiem całego narodu i cały naród śledzi obrady naszego Zjazdu. Nakłada to na nas ogromny obowiązek: musimy uczynić wszystko, żeby nasza literatura była godna naszego wielkiego narodu.

O radzieckiej literaturze dramatycznej

(Dokończenie ze str. 1)

Żyć w sposób powierzchowny i niedoskonały i wreszcie dlatego tak mało piszą znani autorzy dramatyczni? Atakuję on również teatry, że najcenniejsze utwory wielkiej klasyki rosyjskiej wystawiają w sposób szablonowy i szary. Zarzuca teatrom, że zaczęły się bać bezpośredniego patosu politycznego zawartego w najlepszych sztukach radzieckich. „Dlaczego, kiedy bohater zwraca się do sali z namientnym monologiem, pełnym pasji obywatelskiej, podstawiacie mu raz po raz rozmaite „bytowe” podpórki, powołując się na Stanisławskiego i metodę działania fizycznego?... Czyż metoda działania fizycznego polega na tym, żeby w momencie najwyższego napięcia wszystkich uczuć bohatera wsunąć mu do rąk ręcznik albo książkę, którą kartkuje, czy coś w tym rodzaju?”.

„Pasja, ostry polityczna — te najcenniejsze cechy naszych spektakli — muszą odrodcić się w naszych teatrach”.

Część krytyków i pisarzy tłumaczy dziś wszystkie boday braki literatury dramatycznej i teatru błędną i szkodliwą teorią bezkonfliktowości. A dlaczego — pyta Korniejczuk — my, pisarze, tolerowaliśmy plenie się tej teorii? Odpowie-

Mówiłem, jak moim zdaniem powinni postępować pisarze z bohaterami swych utworów. Teraz chciałbym pomówić o tym, jak nie powinni postępować pisarze z pisarzami. Nie trzeba ani apoteozować pisarza ani mieszać go z błotem. Nie należy odnosić się do pisarzy jak do kasty wybrańców, ani chłostać ich jak uczniaków, którzy coś przeszkrobali.

Dlaczego tak się zdarzało, że książki przeciętne, nawet sporne, były chronione przed jakąkolwiek krytyką? Dlaczego ton niektórych artykułów krytycznych przypominał i przypomina czasami akt oskarżenia?

Krytyka — to konfrontacja różnych opinii. Ostateczny sąd wydają czytelnicy — dzisiejszy i przyszły. Opinie czytelników różnią się często od opinii krytyków — nie raz się z tym spotykałem na zebraniach czytelników. Zgadzałem się całkowicie z tow. Simonowem, gdy ubolewa, że często publikuje się listy jednych czytelników, a przemilcza listy innych. To prawda. Wielu czytelników przysyłało mi odpisy swych listów do „Literaturnej

dzi na te pytania należy szukać w samych pisarzach i w ludziach teatru, w ich twórczości.

„Słusznie tłumaczy się nasze niedomagania słabą znajomością życia. Radzą nam więcej jeździć po kraju, więcej stykać się z ludźmi. Nie koncyppować sztuk w zaciszu gabinetów, lecz zierać tematy, postacie z życia. Ale choć was zapytać, towarzysze, czy może pomóc pisarzowi najbardziej interesująca podróż, spotkanie z najciekawszymi ludźmi, jeżeli przytępiło się w nim poczucie odpowiedzialności za swoją twórczość, jeżeli, czasem nieopatrzenie dla siebie samego, z trybuna ludu staje się on niefrasobliwym, w niczym gorąco nie zainteresowanym turystą? Jakież ostre konflikty życiowe mogą zapalić duszę pisarza, jeśli zaczął patrzeć na życie oczyma turysty?...“

„Nikt nie może dać pisarzowi recepty na poznananie życia ani wskazać ścieżki wiodącej do swego ludzkiego. Ale jest doświadczenie wielkich pisarzy, bojowników o szczęście narodu... Stawiali oni przed sobą wielkie zadania, problemy, które nurtowały naród, i dlatego byli wielkimi pisarzami i wielkimi politykami swoich czasów”.

O radzieckiej dramaturgii filmowej

Z referatu Sergiusza Gierasimowa

by filmy historyczne i biograficzne, a przeciw naczelnym zadaniom kinematografii radzieckiej było i jest ukazywanie prawdziwego i pogłębkowanego obrazu współczesnej rzeczywistości radzieckiej i jej bohaterów — szeregowych ludzi radzieckich. W szeregu filmów lat ostatnich scenarzyści i reżyserowie usiłowali sprostać temu zadaniu. Pojawiały się na przykład filmy takie jak „Kawaler Złotej Gwiazdy”, „Donieccy górnicy”, „Na Kubaniu”, „Losy Maryny”. Ale tylko ostatni z wymienionych filmów rzeczywiście głęboko rozwija tradycje realistyczne cechujące najlepsze utwory sztuki radzieckiej. Sukces tego filmu upatruje referent w tym, że w przeciwieństwie do twórców wielu innych filmów o tematyce współczesnej autorka scenariusza „Losów Maryny” (L. Kompaniec) wzięła za punkt wyjścia proste na pozór, powszednie konflikty życia codziennego, które przecież dla każdego człowieka są pełne znaczenia.

W prostym, powszednim zdarzeniu, jakim jest zerwanie męża z żoną, potrafiła autorka przedstawić walkę nowego ze starym. A potrafiła dlatego, że umiała uchwycić żywą intonację, żywe odruchy duszy ludzkiej.

Twórcy wielu nieudanych filmów zapominali o pewnym prostym prawie życia, a w konsekwencji również prawie sztuki; że zwycięstwo jedynie wtedy jest prawdziwym zwycięstwem, gdy odniesione zostało w walce. Wszystkie te filmy dałyby do pokazania zwycięstwa narodu radzieckiego, ale nie umiały pokazać samego procesu walki o zwycięstwo, ograniczając się do mniej lub bardziej pompatycznego i monumentalnego przedstawiania jej wyników. Stąd liczne błędy, a nade wszystko zubożenie charakterów ludzkich.

Gierasimow występuje przeciw tani, natrętnej dydaktyczności wielu filmów. Przypomina, że w najlepszych filmach radzieckich po-

Gazety”, w których polemizowali z artykułem tow. Simonowa. Listów tych nie zamieszczono, natomiast wydrukowano wiele innych listów solidaryzujących się ze zdaniem sekretarza Związku Pisarzy. Z przyjemnością dowiedziałem się, że tow. Simonow potępił podobne zwyczaje. (Okłaski)

Pochwalam nieublaganą walkę z krygą ideologią. Lecz moim zdaniem krytycy powinni być szczególnie ostrożni, gdy mowa o tym, czy utwor przeszkadnia naszą radziecką ideologią jest udany czy też nieudany. Wiemy, jak często mylili się w swych sądach nawet najwybitniejsi pisarze. Gonczarow nazywał Turgielewa plagiatorem, a Turgielew zapowiadał, że imię Niekrasowa skazane jest na zapomnienie. Hugo uważał Stendhala za nudnego i pozbawionego wykształcenia grafomana, a Stendhal zaliczał Hugo do wąpliwej wartości wierszokłód. Po co przesiadać do odległej przeszłości? Przypomnijmy sobie drogą twórcą Majakowskiego i sąd, jaki wydało o nim wielu ludzi, którzy go potem wychwalali.

Można mi zarzucić, że wyważam otwarte drzwi. Dziś wszyscy się zgadzają, że oceny krytyczne nie mogą być powszechnie obowiązujące. Lecz tak jest w teorii. Spodziewam się, że wkrótce będzie tak również w praktyce. Nie chciałbym wspominać o wyrażonej w referacie i w koreferacie krytyce mojej ostatniej opowieści, lecz mogłoby to być mylnie komentowane. Nie jestem bynajmniej zadowolony z siebie i wiem, że w „Odwilży” wiele jest niedoskonałości, wiele rzeczy po prostu niepełnych. Lecz zarzucam sobie zupełnie nie to o co obwinia mnie krytyka. Jeżeli zdolał napisać jeszcze nową książkę, postaram się, by była ona krokiem naprzód w porównaniu z moją ostatnią opowieścią, a nie krokiem w bok.

Halinie Nikołajewej nie spodobała się powieść Wieri Panowej. Nie ma w tym nic dziwnego i z pewnością można znaleźć pisarza, któremu się nie podoba powieść Nikołajewej. Lecz i Nikołajewa i Panowa to radzieckie pisanki, oddane ojczyźnie. A tymczasem w stosunku do Panowej, jak zresztą i w stosunku do mnie, niektórzy krytycy używają ostatnio terminu „obiektywizm”. Są to zarzuty chyba nie dopuszczalne. Toczy się wielka bitwa o przyszłość naszego narodu i całej ludzkości. Książka — to serce pisarza i niesposób oddzielić autora od jego utworu. Czy można oceniając sprawiedliwie pracę jakiegoś pisarza, przeziwać jej jedną z tych bełkotliwych opinii, że w książce tej zaprzeczają rzekomo wszystkiemu czego bronił całym swym życiem? Czy można ludzi znajdujących się na froncie bitwy, walczących o wspólną sprawę, zaliczać do obojętnych obserwatorów życia?

„Nikt nie może dać pisarzowi recepty na poznananie życia ani wskazać ścieżki wiodącej do swego ludzkiego. Ale jest doświadczenie wielkich pisarzy, bojowników o szczęście narodu... Stawiali oni przed sobą wielkie zadania, problemy, które nurtowały naród, i dlatego byli wielkimi pisarzami i wielkimi politykami swoich czasów”.

Wiele interesujących uwag poświęcił Gierasimow sprawie współpracy filmowców i pisarzy. Panująca w ostatnich latach w kinematografii radzieckiej błędna tendencja do produkowania niewielkiej liczby filmów zaskradzających na wielką skalę doprowadziła m. in. również do osłabienia więzi twórczych między literaturą a sztuką filmową. Skoro bowiem cała uwaga była skierowana na produkcję 5-7 filmów rocznie, powierzanych zresztą ograniczonej grupie scenarzystów, zainteresowanie dla filmu siłą rzeczy musiało wśród pisarzy osłabnąć. Dalszą przeszkołą był tu również przyjęty w Ministerstwie Kinematografii system planowania tematycznego, nie uwzględniający zamierzeń twórczych pisarzy, jak również nieporadność, gdy chodziło o ściślejsze powiązanie pisarza ze skomplikowanym procesem realizacji filmu. Skutek był taki, że autorzy pisali scenariusze kierując się zadaniami dramaturgii teatralnej lub prozy, reżyserowie zaś przerabiali następnie te scenariusze według własnego widzi mi się, co oczywiście prowadziło do dalszego podcinania więzi twórczych między literaturą a filmem.

Nie bez winy byli też sami pisarze. Nieświadomi specyfiki dramaturgii filmowej, dostarczali często scenariuszy surowych, niewykończonych, co z kolei znów prowadziło do wielokrotnych poprawek, a nawet przeróbek.

Trzeba przyjąć jako zasadę — powiada Gierasimow — że pisarz robi film, a nie scenariusz. Udarowi to sytuację i stworzy właściwą podstawę do współpracy pisarza i reżysera. Interesujące są też uwagi Giera-

Bez udziału w budownictwie naszego socjalistycznego społeczeństwa, bez pasji i rozpromienienia twórczego pisarz skazany jest na wewnętrzną bezpłodność. Niechęć ni nam ludźle za granicą zarzucają nam to fanatyzm, to brak indywidualności twórczej. Nie chcą czy też nie mogą zrozumieć, że dla nas polityka Partii Komunistycznej to droga do rozkwitu wartości ludzkich, do triumfu humanizmu, i jeżeli jesteśmy fanatycznie oddani drogom, którymi kroczy nasz naród, to nie jest to bynajmniej sprzeczne z testamentem naszych wielkich poprzedników, Puszkina, Tolstoj, Czechowa, Gorkiego — występowania w obronie człowieka. Pod tym względem zgadzamy się wszyscy, a różniemy się w ocenach literackich, w tym jak piszemy. Wybieramy różnych bohaterów — jest to związane z charakterem pisarza, z jego doświadczeniem życiowym, z jego formą literacką. Gdzie jest taki kodeks, który ustala, jak właściwie należy pisać? Gdzie jest taka waga, gdzie jest próbeki, które pozwolą nieomylnie stwierdzić, że taki a taki bohater jest typowy, a inny nim nie jest? O wszystko to można i należy się spierać, lecz ocena książki to nie są, a opinia tego czy innego sekretarza Związku Pisarzy nie powinna być uważana za wyrok skazujący z wszystkimi wynikającymi z niego skutkami.

Arbitralne wyroki są szczególnie niebezpieczne, gdy idzie o pisarzy początkujących. Młodzi autorzy — to nasze jutro, nasza nadzieja. Powinniśmy zrobić wszystko, by pomóc im w prześnięciu nas, a w tym celu trzeba zerwać ze zwyczajami, które niestety jeszcze u nas istnieją. Można się tylko gorzko uśmiechnąć wyobrażając sobie, co by się stało z początkującym Majakowskim, gdyby w roku 1954 przyniósł swe pierwsze wiersze na ulicę Worowskiego. (Śmiech, okłaski)

Dzisiaj wspomina się oczywiście Majakowskiego przy każdej okazji. Wspomina się go także wtedy, gdy trzeba potępić niemilego autora. Reprimendy ze strony sędziów nie posiadających żadnego ku temu moralnego autorytetu, subiektywne oceny, którym przysługują się bacznie redaktorzy pism literackich i pracownicy wydawnictw, rozdawane są często z powołaniem się na tradycję Majakowskiego. Przykro tego słuchać przyjaciółom i współczesnym Majakowskiego, którzy nie zapomnieli jak trudna była jego droga twórcza.

Dlaczego mówiąc o drogach naszej literatury, tyle czasu poświęcałem warunkom, w jakich pracujemy? Dlatego, że los literatury jest nieodłączny od losów pisarzy. Pewien pisarz powiedział kiedyś: „Będziemy bełkotliwie pomagać naszym kolegom”. Moim zdaniem bełkotliwym należy być w stosunku do wrogów, a nie do kolegów. Chciałbym wezwać wszystkich pisarzy, by lepiej się wzajemnie rozumieli, by harderz zespilieli się w swej pracy. Jeden z kierowników Związku Pisarzy rozwodziąc się nad znaczeniem „miernych” autorów powiedział, że bez mleka nie będzie śmietanki. Rozwijając to dość niezręczne porównanie, można powiedzieć, że bez krów nie będzie też mleka. (Śmiechy, okłaski). O tym warto pamiętać.

Nigdy i nigdzie literatura nie zajmowała tak wysokiego i odpowiedzialnego miejsca, jak dzisiaj u nas, Państwo radzieckie i Partia stworzyły nam wspaniałe warunki. Nie jesteśmy zdani na łaskę wydawców traktujących nas po kupiecku, nie mamy nad sobą żadnych McCarthych. My, pisarze, musimy sami porozumieć się między sobą, co zrobić, żeby lepiej pracować. Musimy przy tym pamiętać, że rozwój naszego społeczeństwa w ciągu ostatnich dwudziestu lat był szybszy i bardziej olśniewający niż rozwój naszej literatury. Jest to zupełnie naturalne: nigdy nie zaczyna się budowy domu od dachu. Gdy społeczeństwo dojrzeje, kształtuje się i umacnia, zjawia się literatura odzwierciedlająca w pełni jego moralność, jego nadzieje, jego namiętności.

Pisarz — to człowiek posiadający specjalny dar, jakiś płomień wewnętrzny, bystry wzrok i wyostrożona wrażliwość. Pozwala mu to wyrażać myśli i uczucia swego narodu. Nasze radzieckie społeczeństwo znajduje się teraz na tak wysokim poziomie, że mamy prawo spodziewać się niezwykłego rozkwitu naszej literatury.

Przyjaciele! Wrogowie humanizmu, wrogowie postępu, wrogowie narodów usiłują powstrzymać bieg czasu. Grożą, że zatopia przyszłość ludzkości w morzu krwi. Będziemy bronić pokój u wszystkich siłami, a jeżeli ci szaleńcy ośmielą się targnąć na nadzieje całej ludzkości, napotkają naród, który ma nie tylko siłą armię i produkujący przemysł — napotkają naród, który posiada wielkie serce i wielką literaturę. (Długotrwałe okłaski)

Thum. Janina Czarnocka

Podajemy z nieznaczny skrótkami

Red-guie Zespół Adres redakcji: Warszawa ul Wiejska 12 Telefon: Sekreariat 886-11, 824-11. — Red naczelny 679-38 Adres administracji Warszawa ul Wiejska 12, tel 853 30 Wydaje RSW „Prasa” Kolportaż PPK „Ruch”, Oddz w Warszawie, ul Srebrna 12 tel 801 20 do 25 Warunki prenumery: miesięcznie zł 460 kwartalnie zł 1380 półrocznie zł 2760 rocznie zł 55 20 Wpłat na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze wiejski. Cena ogłoszeń: 9 zł za 1 cm². Ogłoszenia przyjmują: Biuro Ogłoszeń RSW „Prasa” Warszawa, ul Poznańska 38 konto PKO 1-111 5588 tel 823-09 Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca.