



NOWA KULTURA

TYGODNIK ZWIĄZKU LITERATÓW POLSKICH

Cena 1.20 zł — 8 stron

Warszawa, 5 czerwca 1955 r.

Nr 23 (271) Rok VI

ANDRZEJ WASILEWSKI

Widzieć i walczyć

Polemika o ocenę dróg literatury ostatniego pięćdziesięciolecia jest m. in. pewną formą aktualnego sporu o moralno-ideową postawę pisarza i krytyka. Negując lub aprobując sens generalnych haseł polityki kulturalnej, rzuconych w roku 1949 i 1950, przekreśla się przecież lub uznaje jako wartość postawę tych ludzi — pióra, którzy stanęli wówczas na ich apel. Kim zatem byli ci, którzy „stawali na apel”, „odpowiadali na hasła”, „wysuwali się na czoło walki o nową literaturę”? Najwnym prostaczkami, niezdolnymi — „na skutek stania w służbie uproszczeń” — do stworzenia trwałych wartości kulturalnych, czy też twórcami procesu historycznego? Kim byli ich antypodzi — owi sceptycy rezone-ry, opozycjoniści, wygodni hamle-ci? Mędrcami, przeornie konserwu-jącymi „płodny kulturalnie stan du-szy”, czy też pasożytami procesu historycznego?

Dość powtórzyć te pytania, by dostrzec, jak pod postacią sporu o literaturę najbliższej przeszłości rozgrywa się batalia o współczesny profil pisarza.

Uświadomiła mi to może najjaś-niej wypowiedź Andrzeja Sandauera w ankiecie „Pisarze wobec dziesięciolecia” („Nowa Kultura”, nr 20). Jak nas niebicie przekonuje sam autor, A. Sandauer przez 10 lat „nie dał się nabrać na żadne „po-chopne” natarcia, na żadne „oficjal-ne” dążenia, wyniósł obronnie swą

niezależność ze wszystkich kolej-nych katastrof nazywanych — wi-dać przez pomyłkę — walką o rea-lizm, i dlatego dziś może oświad-czyć: nie muszę wprowadzać żad-nych poprawek do moich poglądów, wyszło na moje, od początku mia-łem rację.

Jak łatwo „mieć rację”, kiedy się do ludzi zajętych tworzeniem niezbędnych nowych wartości i wyodrębniających w tym celu najwa-żniejsze zadania, przychodzi „w imię nieskończenie bożej i skompliko-wanej rzeczywistości”. Kiedy zwraca-ją się przeciw gettu literatury hermetycznej w imię otwartych przestrzeni literatury ogólnonarodowej — powiedzieć, że to może do-prowadzić do prostactwa; kiedy rozpędzają mgły psychologizmu w imię konkretnego społecznego wyrazi-ście — ogłosić zastrzeżenie, że za-gubiona być może psychologia; kie-dy się domagają czołowego miej-sca dla powieści konkretnie przed-stawiającej — wołać, że zniszczona zostanie fantastyka. Tym sposobem — stale respektując wyłącznie prze-życie, nigdy nie biorąc na siebie ryzyka tworzenia przyszłości — przyjemnie jest co jakiś czas przy-znać sobie laury ostrowidza, w złudzeniu że zrodzone w walce jed-nostronności są potwierdzeniem dla rzeczników zastój. Przyjemnie i łatwo.

Ale jest to sposób pasożytnictwa na procesie historycznym, nie zaś współtworzenia go. Sposób wycis-kania zysków ze sprężności roz-

woju, nie zaś produkowania war-tości. Zupełnie nie trafiają mi do przekonania próby heroizacji tej postawy. Jest to, zaiste, komforto-wo heroizm. Ani też próby przyz-nawania jej słuszności „w świetle doświadczeń dziesięciolecia”. Bo za dowody swych racji bierze ona straty poniesione w walce — m. in. w walce z nią właśnie.

Bynajmniej nie nadszedł czas re-habilitacji postawy sceptycznych rezonerów dziesięciolecia, rehabili-tacji ich teorii, ich gustów i propo-zycji. Postawa to czysto pasożytni-cza, a teorie, gusty i propozycje za-wsze gotowe rozpuścić walczącą ideowość socjalistycznej sztuki w młym rozwarze snobistycznych smaczków. Rzecz jasna, rozpuścić nie inaczej, jak „w imię nieskoń-czenie bogatej i skomplikowanej rzeczywistości”.

Bardzo mnie kusił, żeby wygłosić pewną zupełnie już okropną her-zję: że kto wtedy, w roku 1949 czy 1950, nie był — choćby na krótko, choćby części swych myśli i wyo-brażen — tzw. schematystą, ten dziś, w okresie przewrótowocowy-wania, niewiele dobrego wymyślił. Te-go ów okres raczej rozprężył i roz-łoży — jeśli nie zostaną wytworzo-ne w organizmie środowiska lite-rackiego zdrowotne antytoksyny.

Albo tak, oczywiście, jest całe mnóstwo wyjątków od tej okropnej reguły: zarówno wczorajsi sche-matycy przebarwiają się na deka-dentów, jak i przybyszący młoci sojusznicy z krainy wczorajszych

estetów; jak wreszcie tkwią w sek-ciarskim uporze ciśni ludzie nie-zdolni niczego się nauczyć. Rzeczy-wistość jest naprawdę nieskończe-nie bogata i skomplikowana. Ale to jej niezmierne skomplikowanie polega także i na tym, że o b i e-k t y w n i e najpomyślniejsze szanse wewnętrzne na dokonanie rzeczywistego postępu w sztuce i myśli krytycznej mają dziś ci, któ-rzy wczoraj wzięli do serca owe „prostactkie” hasła roku 1949.

Kto się od tych wezwań nie za-razil taką chorobą krwi, która cią-gnie, jak rodaka do ojczyzny, na miejsca narodzin beczennych war-tości nowego polskiego życia — ten cóż potrafi przewartościować? Co zrozumie z arcysłusznej krytyki biurokratycznego „zamówienia” te-matycznego, jeśli nie rozumiał, że ma w żyłach filisterski mól? Jak odpowie na krytykę propagandowej anemii literatury, jeśli nigdy nie odczuł dokuczliwej gorączki odpo-wiedzialności za jej udział w socja-listycznym kształtowaniu umysłów i serc?

Przez ubiegłe lata pozwoliliśmy zadomowić się wlału błędem. Kiedy się jednak czyta listy, artykuły, memoriały radchodzące od przeci-wników i dezertów idei współczes-niej literatury a próbując zdefinio-wać jej „grzech pierworodny”, wi-dzi się, jak mało i źle wiedzą oni o tch błędach, o ile więcej i lepiej wiemy o nich my sami. Jak ubo-

(Dokończenie na str. 3)

ANNA KAMIENSKA

Huraganowe brzegi...

Huraganowe brzegi, gmachy słonego szaleństwa
Toczące w głębinach powrozy glonów oślizgłych,
Sciany ulew z ołowiu na fundamentach nocy,
Przed wami klękają na wydmach czarno ubrane kobiety,
Różane wyspy dławione lawiną piasku,
Orkiestry wicherów grzmiące nad osłupiałym stepem,
Widma ślepych zamieci — gaszące oczy jezior,
Ryk ziemi w konwulsjach, od których pękają skały,
Jamy ziejące ogniem, huczące pożary metalu,
Otwarte pyski tygrysów, skrawione szczęki rzek
I gąszcza, co wałą tysiącem tysięcy przedśmiertnych serc
A nawet pioruny uśpione w leniwie przeciągających się chmurach —

Wszystko to są lekkie wiosenne szelesty
Wobec oczekiwania jednej niewystrzelonej miny,
Która ugrzęzła w lesie, trawą porosła
I żółtym jaskrem.

Wszystko to są muśnięcia dłoni lagodnej
Wobec lotu jednej kuli sfabrykowanej przez człowieka.
Wszystko to są ciche stapania troskliwych pielęgniarzy
Wobec ruchu niezmordowanej stalowej ręki
Mieszającej cierpliwie trucizny do smaku wody i ziemi.
Jednak się umiera,
Jeden jest cień śmierci,
Ale śmierć zadana człowiekowi przez człowieka
Nie da się porównać z żadnym
Katakлизmem natury.

Śmierć drżająca w arsenałach ludzkości
Zaciśnie ręce na krtani zbrodniarzy
Silniej od huraganu, zamieci, ognia i błyskawicy.

Warszawskie Zaduszki

Stu czterdziestu ich było, a miała jednego.
Sto czterdzięści kul w murze — która jego śmiercią?
Płonie Warszawa cała zaduszna jasnością.
Czy oczy rozstrzelanych jarzą się na bruku?
Czy ich ostatni oddech wiatr świszcząc porwuje?
Stoi matka pod murem — schyłona, zgarbiona,
Drżą jej ręce na chłodzie, liść kapie na włosy,
A ona sto czterdzięści ran muru całuje
Spojrzeniem całującym stu czterdziestu synów.

Jesienią

Liść miedziany pada,
Uderza godzina,
Sercem dzwoni — czas.
Nowa liści warstwa,
Nowa minut rzeka
Przysypuje nas.
Dywany kamieni,
Deszczów oceany
Spiają w naszych stóp.
Piramidy światła,
Głębiny przestworzy —
Taki jest nasz grób.
Nie ma bać się czego,
Otrzyj z łęku oczy.
Trzeba, póki trawasz,
Na wysokie góry,
Na głębokie wody
Patrzeć twarzą w twarz.

Wozem

Zielone lato się kończy. W wozie dziewczyny
Wstają, aby dosięgnąć grona jarzębiny.

W rzece parszają chłopcy jak żrebaki,
Jak małe słońca lśnią mokre pośladki.

Ciężkie kasztany pacnęły pod koła
I chłodne liście dotknęły się czoła.

Miasteczko, choć dzień nie targowy — gwarne.
Aż na ulicę wyległy księgarnie.

Nowe pachnące książki i bućki,
A dla rodzeństwa, co w domu — pierniki.

I taka radość jest w bućków błyskach,
W drzewach, w obłokach, że za gardło ścisła.

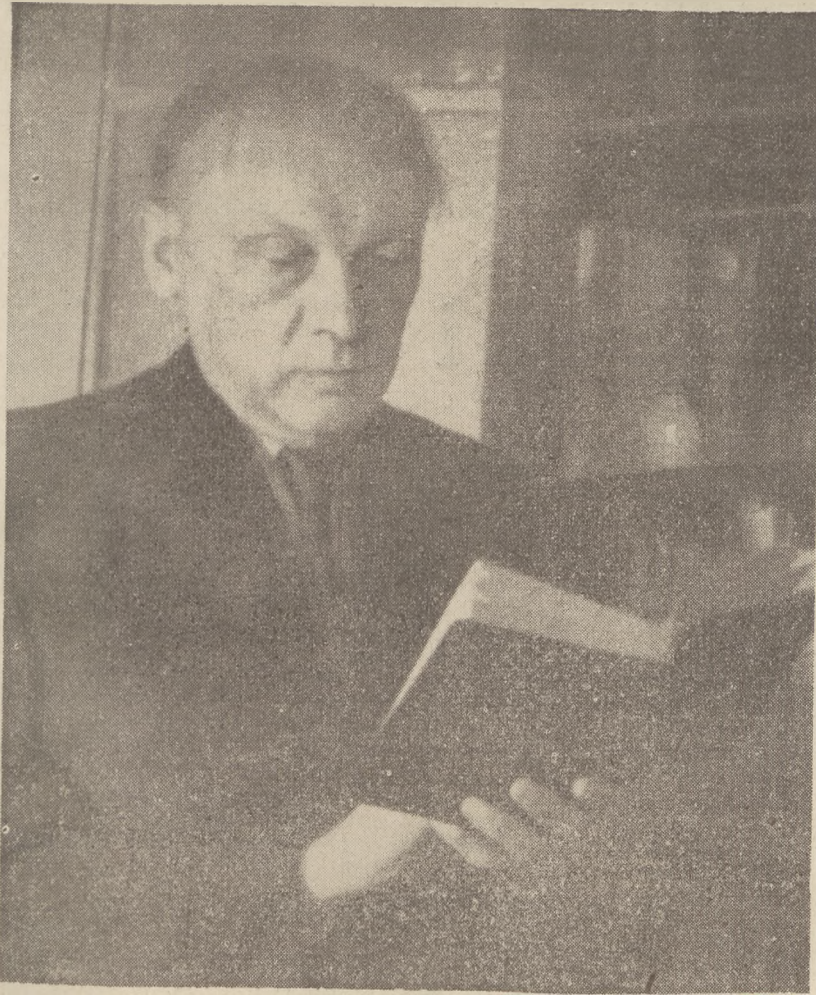
* * *

Pisz o kamieniu, gdzie ważka suszy skrzydła,
O leśnym cieniu, gdzie paproć i widłak,
O chłopcach z kolonii, co myją się nago
W zimnym potoku z buziami czarnymi od jagód,
O głazach zanurzonych w chmurze,
O całej tej architekturze,
W której...

(Dokończenie na str. 2)

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

PARANDOWSKI



Fot. Alicja Bilińska

Autor „Nieba w płomieniach” ukończył 60 lat. Jubileusz obchodzone uroczysto w Związku Literatów Polskich.

Parandowski powiedział kiedyś:
„Kto nie kocha języka,
w którym tworzy, nigdy nie
będzie artystą, a nawet do-
brym pisarzem”.

I zaraz dodaje:

„Wiem z własnego doświadcze-nia, że do tej miłości trzeba do-jrzeć”.

Wydał mi się, że w tych dwóch zdaniach wybranych z obfitego pło-nu, jaki nam przynosi dzisiejsze okiełne, zawiera się jedna z tajem-nic uroku uderzających nas w twór-czości pisarza, którego jubileusz dzisiaj ze wzruszeniem i radością obchodzimy.

Miłość do polskiego języka była tym uczuciem, które Parandowski-go prowadziło ścieżką życia — aż do dzisiejszej jego dojrzałości. Trze-ba przyznać, że może żaden z na-szych pisarzy współczesnych nie miał tej ścieżki życia tak bardzo oświetlonej blaskiem słońca i ocie-nionej bezchmurnym prawie lazu-rem. Dlatego też może „zegar sło-neczny” jego twórczości przepełnio-

ny jest jakimś wewnętrznym po-godnym światłem, a nieskazitelnym rytmem jego prozy ma w sobie linie doskonałości przypominające po-sągi i reliefy tak bardzo przez niego uchochanej Hellady. I to nie tej Hel-lady Tadeusza Zielińskiego czy Nietzschego, Hellady pełnej mgły i tajemnicy dziwnego i niespokojne-go kraju misterium eleuzyńskich — ale Hellady blasku i nieba, Hellady igrzysk olimpijskich, kraju pięknej i madrej Aspazji.

Gdy przypomni sobie szczegó-ły biograficzne żywota Jana Parandowskiego — tak jak on sam nam w swoich wspomnieniach podaje, gdyż nie mamy jeszcze książki o twórczości i życiu tego autora — uderzy nas niezmiernie wczesny i niezwykle pomyślny początek jego literackiej kariery.

I to także charakterystyczne jest dla tego szczęśliwego żywota, że w samym początku swojej kariery do-nal opiekunów pomocy ze strony tych, którzy od pierwszego wejrze-nia przecuili w tym młodzieńcu je-go przyszłe zamiłowania i umilo-wania — i otoczyli jego pierwociny

literackie uważną i skuteczną opie-ka.

W siedemnastej wiosnie życia Pa-randowski drukował już uczone rozprawki i otrzymywał za nie wcale okazałe honoraria. Jeżeli wspomniemy — my jego mniej wie-cej rówieśnicy — lub nawet pisa-rze późniejszych pokoleń — nasze pierwiastkowe trudności — i to właśnie ciężkie uczucie samotności i opuszczenia, jakie towarzyszyło naszym początkom literackim, po-dziw nas chwytają i zazdrość; przy-pominamy tedy czulego Altenberga, surowych z pozoru profesorów i bibliotekarzy Ossolineum, którzy już wtedy chowali zapotrzebowania wypełnione ręką Parandowskiego „na pamiętkę”, lekkomyślnych re-daktorów, którzy powierzali mu stałe działy w swych gazetach — wszystkich tych, z których każdy podawał dłoń przyjaźni i pomocy młodemu krytykowi i poecie, jakim był wtedy autor „Mitologii”.

Opowiada nam jubilat z lekkim uśmiechem rozczulenia, jak hono-rarium za jego współpracę w jed-nym z pism lwowskich stanowiły bezpłatne bilety do teatru i raz na rok wolny przejazd na przestrzeni Lwów — Triest, co mu umożliwiło dalekie podróże odbyte w bardzo jeszcze wczesnej młodości. Honora-ria to były zaiste królewskie i li-teratura polska zachowała je we wdzięcznej pamięci. Umożliwiły one Parandowskiemu poznanie szerokie-go świata i wzbogaciły podziwem wobec wielkich dzieł sztuki. W epo-ce kiedy młodzieńcza dusza pisa-rza jest najwrażliwsza na świat ze-wnątrzny i chłonie różnorodne na-potykanie na drogach obrazu ze spe-cjalną chęcią wczesnego wieku. Co prawda był to jeszcze nieknie-ty świat dziewiętnastego wieku, wiek Edwarda VII i Prezydenta Fallièresa, wieku który przerzucił pełne czternastie lat swego stylu na wiek w którym żyjemy — i trzeba przyznać, że coś z tego staroświec-kiego czasu położyło swe piętno na twórczości Parandowskiego. Stano-wi to może jeszcze jeden urok tej zamkniętej w swym kształcie, tro-chę zadziwiającej chłodem swej do-skonałości, dziedziny pisarstwa na-szego drogiego jubilat.

Wczesny rozwój, wczesne podró-że, łatwość obracania się w dzie-łach rozmaitych całości i — roz-maitych dziedzin kulturalnych — wyrastanie i dojrzewanie w epoce pokoiu — pomogło bogatej naturze Parandowskiego w osiągnięciu rzad-kiej w naszych czasach, a tak dla niego charakterystycznej wielkiej kultury osobistej. Kultura umysło-wa Parandowskiego przy tym nie polegała bynajmniej tylko na jego znanej i zdumiewającej erudycji, która sprawia, że pogawędka z tym pisarzem, ostatnim gawędziarzem naszych czasów, jest tak niezwy-

kłe miła i pouczająca — ale także i przede wszystkim na tym, że jak mądra pszczoła umie on z tej złotej erudycji korzystać i miód gdzie na-leży i w najpiękniejszej proporcji wybierać.

Obszerne poacie kultury antycz-nej, dzieje średniowiecza i Odrodze-nia, pisarze wieku XVII i XVIII — wszystko to są dziedziny bliskie te-mu zadziwiającemu artyście, we wszystkich nich obraca się on swo-bodnie jak w rodzinnym kraju i wszędzie potrafi odróżnić rzeczy wartościowe i dla naszego dzisiej-szego dnia przydatne od niepotrzeb-nego śmiecia.

Ta wielka, wzorowa, umiejętna i mądra kultura Parandowskiego jest naszym poważnym skarbem i wielką dla nas nauką. Cieszymy się, że ją posiadamy. Moglibyśmy dla niej wybaczyć autorowi „Zega-ra słonecznego” nawet i jakieś ułomności, gdyby się o takich dzi-siaj mówić godziło.

Obzrył kraje poszczególnych literatur, które poznaje on dzięki swym wielkim znajomościom lin-gwistycznym i swej niezmierno-nej pracowitości, rozszerzając jego horyzonty i możliwości porównaw-cze. Sprawiają one, że jego „Alche-mia słowa” staje się prawdziwą en-cyklopedią literacką. Jest to rezul-tat olbrzymich i poważnych stu-diów porównawczych literatury wszechświatowej podany w formie lekkiej i strawnej, niezmiernie da-lekiej od wszelkiej pedanterii. Ję-zyki starożytne, angielski, francu-ski, niemiecki, włoski — nie mają dla niego tajemnic. Dzięki parolet-niemu pobytowi w Saratowie — w charakterze jeńca wojennego, a po-tem nauczyciela gimnazjalnego — poznał język rosyjski; wszystko to razem wzbogaca tę dziedzinę, w której wzrasta i dojrzewa, w której pracuje i tworzy — dziedzinę ję-zyka polskiego.

Jeżeli Parandowski pisze, że zna z własnego doświadczenia jak trud-no jest dojrzewać do umiłowania polskiego języka — to dla nas, jego czytelników, trudności te nie wyni-kają jasno z twórczości autora „Nieba w płomieniach”. Proces ten odbył się gdzieś tam na początku, na drodze pomiędzy szkolnymi wierszami, „Antinousem w aksami-tym berecie” a „Mitologią”, która, o dziwo! jest jednym z najwce-sniejszych i najwerniej odrzucają-cych procenty sławy dzieł Parandowskiego.

Trzydziestoletni pisarz zwycięsko zapanał już nad dziedziną słowa polskiego i wkroczył już na ten wy-soki szczyt Parnasu, z którego już nigdy nie zszedł — w swojej uro-czej książce wódzowskiej, książ-ce noszącej tytuł „Dwie wiosny”. Książką tą Parandowski na trwa-ly pobyt wszedł do literatury pol-skiej.

JULIAN PRZYBOS

„Najwyższy z czujących”

(II)

Jesli określić liryczność węż: jako uczuciowość tj. zdolność do uczuć zjednoczoną ze zdolnością do utrwalenia tych uczuć w słowie — mogą się nam wydać, że Mickiewicz osiągnął w słowie natężenie uczuć tak wysokie, jak żaden z poetów, ale że w skali uczuciowej jego liryki mało jest tonów pośrednich, łagodnych; że w twórczości poety przeważają utwory, w których uderza krańcowość uczuć, a mało stosunkowo wierszy niosących wzruszenia o średnim natężeniu. Z utworów które poprzednio wymieniliśmy, dobrałszy je tak, żeby stanowiły kontrast, potwierdzić mogą to mniemanie zarówno Improwizacja „Do Matki Polki”, „Połaj się lzy” — jak i wiersze: „Do Bohdana Zaleskiego” i sonet „Pożegnanie”.

„Pożegnanie” na przykład stanowi ostry szczyt jadowitej i najwzgardliwszej satyry miłosnej; wzgardliwszej nie znam. Rozrachunek ze zdradziecką i próżną miłością kobiety, za którą poeta płacił „na wagę duszy”, „spokojem żywota”; zawód, uczucie gorczy i gniewu odrzuconego kochanka, które pokonuje odrazą do nicości moralnej kochanki, duma — te mieszane uczucia skupił w zdaniach udających rozmowę pożegnalną. Rozmowę — monolog, bo kochanka milczy, odrzucając go. Odrzucony monologuje tak jakby z nią rozmawiał i za nią na nie odpowiada, odsłaniając tajemne myśli nikczemny. Różnorodność uczuć wyrzucanych w tej ostatniej sprzeczce czyni z tego sonetu dramat liści; pogardę i dumę, zwałe z sobą, wzmagają w ostatnim wierszu jak w szczytowej scenie dramatu w takie oto zdanie-monolit:

I ten wiersz wraz mi stwardniał, żem wspomniał twe „Imię”

Na przeciwnym szczyt lirycznym wznosi się wiersz „Do Matki Polki”. Na szczycie bólu patriotycznego, tak okrutnego, że strofy toczą się z niego jak gazy w odcieku przerażenia. Z tego dna, nie przywołany kamieniem grobowym zwątpienia wznosi Poeta uczucie straszące siły. Z wiersza bije ostatecznie nie zgoda na klęskę, nie rezygnacja i samounicestwienie, ale moc. Bo tylko bojownik zdolny do tak okrutnego jasnovidzenia bez nadziei nie ugnie się nigdy przed zwycięskim „wrogiem połączonym”. Jest to wiersz najtrudniejszy, a więc najmocniej krzepiący, wiersz nakazujący walkę o wolność mimo świadomości tak zupełnej, bezsławnej klęski, że ginie nawet imię pokonańcy; wiersz głęboki, najgłębszy, najgwałtowniej buntowniczy. Kto z poetów wszystkich rewolucji napisał wiersz bardziej rewolucyjny?

Zestawiłem tu dwa wiersze tak niepodobne do siebie zawierające uczucia sprzeczne jak ogień i lód. Uczyniłem to celowo i niemal wyzywająco. Aby uświadomić sobie rozpiętość skrzydła miłości i skrzydła nienawiści w poezji tego gwałtownika — tylko takie zestawienia objaśniają bo zaskakują, uświadamiają bo poruszają, a może nawet niejednego obruszą.

Na tym zestawieniu poprzestane, a mógłbym dla uświadomienia sobie krańcowości i różnorodności uczuć Poety zebrać takich sprzecznych par więcej. Na przykład: „Broń mnie przed samym sobą” i „Pytasz za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił”, „Do samotności” i „Do Franciszka Grzymały”, „Reduta Ordona” i „Widzenie”. W każdym z tych utworów liryzm dźwięczy inaczej i w różnych rejestrach serca. W każdym inny rodzaj uczuć dochodzi w słowach Poety do swojego najwyższego natężenia.

W rozprawkach o poszczególnych lirykach Mickiewicza usiłowałem pokazać, w jaki sposób dobywa Poeta ze swoich wierszy ten najwyższy ton właściwy każdemu z wyrażanych stanów uczuciowych. Już inni badacze spostrzegli, że Mickiewicz dynamizuje swoje liryki, pętrzy obrazy jak sceny w dramacie, stopniując i potęgając napięcie; dlatego też jego ulubioną figurą stylistyczną jest stopniowanie, gradatio in maius lub gradatio in minus. Te zasady budowy dostrzegamy w większości wymienionych tutaj utworów. W innych, jak na przykład w wierszu „Do samotności”, używa poeta krańcowy wyraz słowny przedstawianego przebiegu myśli i uczuć dzięki kontrastowi, dzięki takiemu tokowi zdań rozwijających przeciwstawne obrazy, że wynika z nich jak wniosek z przesłanek, obraz-paradoks uwiadamiający nagle sprzeczność uczuć:

I bez oddechu w górze, bez ciepła na dole
Równie jestem wygnanym w obłom, żywiole.

Oba te sposoby rozwijania wiersza lirycznego zmierzają do możliwie największego skupienia, do koncentracji. Nie są to tylko jakieś z zewnątrz przyjęte konwencje, tropy i figury poetyki. Liryk tak nie-literacki jak Mickiewicz — wysnuł swój styl w liryce z właściwości swojego odczuwania. Poeta który „miał serce”, patrzył w serce bezpośrednio.

Ale wśród wymienionych przeze mnie utworów, które mimo że nie należą do gatunku lirycznego poezji, działają na nasze wzruszenie —

jak liryka — znajdują się i „Dziady” dreźnieńskie, a zwłaszcza „Pan Tadeusz”.

Skala uczuć w „Dziadów” Części trzeciej jest rozpięta szeroko: od piorunowego patosu i grozy — do kołysankowych tklności. Dwa skrzydła lirycznego porywu: miłość i nienawiść biją w tym najstronniejszym z jego lotów najgwałtowniej. Nazwałbym Część trzecią ustawiczną zmianą tonu i stylu, i w istocie ten arcydramat jest niespożytkowaną w poezji mieszaniną wybuchową najsprzeczniejszych uczuć. Wyjawszy początek sceny I, w której rozmawiający więźniowie dają wyraz wzruszeniom nie gwałtownym, nie krańcowym, Część trzecia rzuca obrazy uczuć natężonych do krańca możliwości ich przeżywania.

Widzisz to moje ognisko: — uczucie,
Zbieram, ścisłam by mocniej pałało,
Wbijam w żelazne woli mej okucie,
Jak nabój w burzące działo.

Najlepsze obok przedtem przytoczonego samookreślenie Mickiewicza-liryka. Ścisnięcie, skoncentrowanie uczucia jest dziełem woli, a tak skoncentrowane uczucie przekracza granice przeżywania, musi się wyladować w wybuchowym czynie. Jest to proces uczuciowy dowodzący samą swoją strukturą, że, ujęty w słowa, krzyknął buntowniczo, wyraził się liryką rewolucyjną. Ta liryka wzywa do walki z tyranią nie tylko przez takie zawołania, jak „Gwałt niech się gwałtem odścisła” lub „Zemsta, zemsta na wroga — Z Bogiem albo mimo Boga” — jej rdzenna rewolucyjność tkwi jak nabój w burzącym dziale w samym sposobie odczuwania, tak namiętnie czynnym, że wiedzie do walki. Analiza przytoczonego wiersza ukazywałaby, jak wybuchowa substancja liryczna ukształtowała swój język liryczny. Język ten nie jest mową okrzyków i westchnień; nawet w tej patetycznej dyskursywno-retorycznej odzie, jaką jest Improwizacja, nie toczy się jak rzeka rozlewnie. Zdanie nie przepływa lekko, nie dobiera nazw uczuć, ich odcieni i przemian, ale mianuje je w obrazach poetyckich rzeczami; uplastycznia tak, że słowa wcielone w obrazy zjawisk materialnych działają na naszą wrażliwość jak bezpośrednio dostrzegalne gesty i ruchy, jak uwidocznione akty woli. Skupiony, ściśnięty w żar ogniska pała mocniej; wbiły w żelazne okucie woli „jak nabój w burzące działo” — wybucha jak z a p a l o n y już nabój. Postuchajcie tego asynetycznego szeregu krótkich zdań. Ich tok rytmiczny; posłuchajcie ich kadencji wznoszących wbrew wszelkim prawom frazy intonacyjnej głos w górę. Ostatniego zdania niesposób wymówić nie podnosząc głosu i nie akcentując każdego słowa:

Jak nabój w burzące działo

Tok rytmiczny tego zdania robi z tego zdania trzy pchnięcia, trzy ciosy.

Dlatego to Część trzecia „Dziadów” działa, mimo przerażających obrazów martyrologii i upodlenia, jak wieczne współczesny, bezpośredni zamach przeciw wszelkiej tyranii i uciemiężeniu człowieka, jak bomba rzucona przez rewolucjonistę.

A na drugim krańcu lirycznego porywu dźwięczą w Części trzeciej kołysanki nucone łagodnymi słowami. Nad śpiącą Ewą rozwijają one Harmonię miłosnej muzyki słów, kołysają rytmemi nieznanymi przedtem w poezji polskiej:

Kwitnącym, pachnącym, żyjącym
Kochanku naszego pierśi okryjmy
Kochanku naszego otulmy skronie,
Śpiewając i grając latajmy wiankiem
Nad czystym, nad cichym naszym
Kochankiem.

Dopiero Tetmajer podejmuje tę melodię, której błoga słodycz i spokojność — jakim jest przeciwieństwem przytoczonych poprzednio wierszy z Improwizacji! Zestawienie takich na dwu krańcach stojących fragmentów daje pogląd na rozpiętość liryzmu Części trzeciej „Dziadów”. Rozpiętość — największą z możliwych. Nie było miejsca w tym rewolucyjnym dziele, poza początkiem i sceny, na wyraz uczuć pośrednich, codziennych, a więc nie najgwałtowniejszych i nie najłagodniejszych. Drapejnia dramatyczność tego „niescenniczego” dramatu wynika przede wszystkim ze skrajności liryzmu, ze starcia się uczuć miłości, nienawiści. To starcie się sprzecznych uczuć czyni z „Dziadów”, Części trzeciej utwór o niezwykle mocnej dramatyczności. Liryzm zastępuje napiętą akcją. Liryzm, przede wszystkim liryzm stanowi o dramatyczności „Dziadów”, Części trzeciej.

Liryzm Poety, ów poryw ku wszechludzkiemu szczęściu utrwalony w słowie rozwinął swoje skrzydła najszerzej w „Panu Tadeuszu”. Różnorodność emocji, którymi nasycił słowa, jest w „Panu Tadeuszu” największa. W żadnym dziele nie bije serce Poety tylu wzruszeniami. Zdawać by się mogło, że w „Panu Tadeuszu” nie znajdziemy odpowiednika na przykład cytowanego wiersza z Improwizacji; że nie ma tam zdań, które by zawierały taką energię uczuciową. Posłuchajmy:

Chwyta karabin Moskala,
Ledwieć przyłożył, prawie nie
Wiesz! — wypalał
przeklęta broń ognistą!

Zdania te, tak samo zwarte, o przyspieszonym rytmie, niosą podobne silne uczucie, tylko, że to jest uczucie rozpaczliwego żalu, a nie gniewu jak w Improwizacji.

Zdawałoby się, że w „Panu Tadeuszu” nie można usłyszeć takiego tonu uczuciowego, jaki dźwięczy w anielskiej kołysance śpiewanej dla Ewy. Ale wystarczy przeczytać na głos opis ostatniego zachodu słońca — a czuła delikatność tej poezji przyćmi kołysankę anielską.

„Pan Tadeusz” jest summa poetycką Mickiewicza. „Ostatni zajazd na Litwie” zawarł całe doświadczenie poetyckie, jakie Mickiewicz zdobył przedtem dziełami — wszysko jedno jak je nazwał — epickimi czy lirycznymi. Wszystkie tony, jakie wziął w swojej twórczości lirycznej, odezwały się w tej eposie — z wyjątkiem bolesnej grozy wiersza „Do Matki Polki” i niektórych „trucizn” w „Dziadów” Części trzeciej.

Łatwo można odpoznać w „Panu

Tadeuszu” stany uczuciowe, które opanował słowem przedtem ogłoszonych utworów. Patoś „Czatyrdahu” słyhać w opisie burzy:

I anioł burzy na kształt niezmiernego
Roześwieci twarz, i znowu okryty
Uciekł w niebo i drzwi chmur
Calunem zatrzasnął piorunem.

Jednakże wiersze te, wznoszące się do podobnej jak w „Sonetach Krymskich” górnosci, brzmią i wyżej i czyszej wyzbyte romantycznego koturnu. Wzniosłość bijąca z nich podnosi nasze serce bez przymusu; czytając nie musimy się wprawiać w ton orientalnego wielobiciela przyrody. Dla wywołania najgłębszego z uczuć Poeta nie puszcza w ruch maszyny wielu metafor. Dla wywołania wysokiego uczucia wystarcza mu jeden obraz „aniola burzy”. Mdy zazwyczaj w naszym wyobrażeniu i niaki anioł, tu zespolony z ogromnym zjawiskiem przyrody — podnosi obraz burzy w wymiar jakiejś kosmogonii. A mimo to obraz ten tylko przegrywa realistyczną widzialność burzy. Widzialność i słyszalność, bo rytmika cytowanego trójwiersza, rwanego jak grzmotami męskimi spadkami, czyni ten obraz burzy nie tylko widzialnym, ale i słyszalnym. Patoś „Sonetów Krymskich” wymaga od czytelnika przyjęcia pitetycznej postawy autora. Jeśli się jej nie przyjmuje, jeśli się nie nastroi na ten górny ton — patos „Sonetów” musi razić (jak raził klasyków warszawskich). Przytoczone wiersze z „Pana Tadeusza” nie wymagają umowy z autorem, ażeby przeżyć je na właściwej im wysokości. Wiersze te budzą patos tak naturalnie, jak zjawisko, które opisują. Tak jest ze wszystkimi stanami uczuciowymi wywołanymi przez Poetę w „Panu Tadeuszu”. Uziemia je, ukazuje w naturalnej prostocie i dzięki temu objawia ich pełnię człowieczą.

Najlepiej przekonuje o tym porównanie wyrazu uczuć nieszcześliwej miłości w „Dziadów” Części czwartej i w „Panu Tadeuszu”. W porównaniu ze wspomnianiem Jacka w jego przedśmiertnej spowiedzi retoryka miłosna Gustawa wydaje się wyjętą i sztuczną. Namiętności Jacka, jak ją poznajemy w tej scenie, nie była mniej gwałtowna, a przyjmujemy ją wzruszeniem chętniej niż tryady Gustawa. W „Panu Tadeuszu” Mickiewicz uziemił i, by tak rzec, uspokoił świat wewnętrzny człowieka; człowiek w „Panu Tadeuszu” obcuje codziennie z naturą i z ludźmi czuje naturalnie i ludzko. Poeta gwałtownych i nadmiernych uczuć — nie poniechał ich w eposie, ale połączył od siebie, przedmiotów i przez to uczynił je bardziej dostępnymi powszechnemu odczuwaniu. Podkreśliłem uprzednio, że w liryce Mickiewicza uderza gwałtowność, krańcowość u-

czuć, że w jego rejestrze lirycznym mało brzmiały tonów pośrednich, nie najwyższych, mało uczuć nie uroczystych, nie odświętnych, takich jakie niesie codzienny dzień, zwyczajny tok zdarzeń. Ołów w tej eposie, która w szczególności jest realistyczna a z do kółka w z aszczepkach, a w ogólnym tonie lirycznym i baśniowa — wyśpiewał Poeta swoją pieśń powszechną uczuć ludzkich.

Gdybym chciał dowodzić oczywiście dla mnie faktu, że w „Panu Tadeuszu” jest koncert nad koncertami, liryka nad lirykami napisanymi przedtem przez Poetę — mógłbym to uczynić cytując szczegółowo, przykładając wiersz do wiersza, jak to zrobiłem porównując patos „Czatyrdahu” z opisem burzy. Ale nie zrobię tego co wydaje mi się oczywiste. Okazałoby się, że podobnie jak z wyrazem uczuć uformowanym w „Sonetach Krymskich” i w utworach pisanych przed „Panem Tadeuszem” — ton uczuć w „Panu Tadeuszu” uzyskał wyższą czystość i dobrzmiał do miary w pełni człowieczej; został i uziemiony i zarazem uszlachetniony. W rozpięciu największych w liryce polskiej skrzydeł miłości — nienawiści poznajmy poeta niezłęczoność różnorodnych wzruszeń; w porównaniu lirycznym objął serca swoich współczesnych od najpospolitszych do najniezwyklejszych. Obok pospolitej przyjemności takiej jak jedzenie bigosu — do wzniosłości moralnej konającego Jacka, od smutku Saka gwizdającego na pocieszenie mazurka — po komieczną rozpacz samobójcy Tadeusza.

„Pan Tadeusz” jest więc nie tylko summa tego co Mickiewicz osiągnął przedtem w poezji — jest odkryciem nowych obszarów życia uczuciowego i to nie tylko w tych partiach, które wskazują się w szkole jako liryczne inwokacje do ojczyzny, do lasów litewskich, do roku owego wojny i urodzaju. Poeta tragicznych wstrząsów i rozpaczliwej walki — nigdzie nie skupił tylu uczuć radości i pogody, co w „Panu Tadeuszu”. Który z polonistów sporządził spis niezliczonych uśmiechów zawartych w wierszach „Pana Tadeusza”? Może się wtedy okaże, że poezja polska ciągle jeszcze żywi się już wyrażonmi przez niego wzruszeniami, że nie wiele po nim napisano wierszy, które by objawiały inne radości i inną szczęśliwość, niż owe wypowiedziane wierszami „Pana Tadeusza”. Zamiast o nich mówić szczegółowo — wypowiada się ogólnik obejmujący wszystko: stwierdza się, że w „Panu Tadeuszu” jest humor. Ową wszystko obejmującą kategorię estetyczną należy rozłożyć na składniki pierwsze: na uśmiechy i lzy

(Dokończenie na str. 7)

Parandowski

(Dokończenie ze str. 1)

Jest to jedna z najpiękniejszych polskich książek podróżniczych: wczesna wrażliwość autora walczy tu o palmę pierwszeństwa z wczesną dojrzałością stylisty. Lekka mgiełka sentymentu otacza te pejzaże Hellady jak również pejzaże nowożytniej Grecji — a szczypta humoru, tej niedocenianej przez krytyków właściwości stylu Parandowskiego okrasza drogi „Dwóch wiosen” nutą niebywałego wdzięku. Na mój smak — jak to już nieraz autorowi mówiłem — za mało jest w tej książce o Sycylii, ziemi równie pięknej i równie pachnącej krwią i historią, co Grecja, no, ale to jest już tylko mój czysto osobisty smak, który na sąd ogólny o „Dwóch wiosnach” wpływu mieć nie może.

Mówi się bardzo dużo — i słusznie — o stylu Parandowskiego, o jego wspaniałej polszczyźnie, o jego zdaniu, w którym brzmią śpiewowe pogłosy łaciny i pachną wdzięki greckiej składni. Moim zdaniem za mało się mówi o specyficznym, delikatnym, niezmiernie precyzyjnym i niezmiernie swoistym humorze Parandowskiego. Ten lekki humor — rzadki gość naszej literatury — humor przypominający Czechowca czy Prusa, a zarazem niedaleki od humoru Anatola France’a, który urzekał w młodości naszego jublata — a przy tym całkiem własny, swoisty — barwi jego zdania mieniącą się jak na skrzydłach ważki barwą. Wystarczy przeczytać jego recenzje teatralne albo pyszne opowiadania „Zegara słonecznego” z tym arcydziełem miniatury, jakim jest rzeczywistość słoneczny „Gil” na czele — aby się zorientować na czym ta bardzo delikatna i piękna cecha pisarstwa Parandowskiego polega.

Jest ona nie wiele jaką okrasza jego stylu, ta maniera, jaką Francuzi nazywają „pince sans rire” — a która czasami celniej trafia niż najgorętsze inwektywy.

Padło już tutaj nazwisko Anatola France’a. Nasuwa się ono mimo woli także, gdy przypominamy sobie najokazalsze dzieło powieściowe Parandowskiego, jego „Niebo w płomieniach”.

Jest to jak gdyby Anatol France po lwowsku, to znaczy zanurzony w jakiś fredrowski sentyment, sentyment mimowolny dla świata Jowialskich. W świecie tym dramatycznie dzieje utraty wiary przez Teofila Grodzickiego nabierają ostrych i bardzo realistycznych kolorów. Bunt Teofila i perypetie jego dzieł wewnątrznych stoją tu w jaskrawym konflikcie z tłem „sprzed tamtej wojny”, z tłem Lwowa nie tylko fredrowskiego, ale także — trzeba to pamiętać — Lwowa mamy Dulskiej. „Niebo w płomieniach” jest wspaniałą powieścią, gdzie cała kultura i cała erudycja Parandowskiego została zużyta jako materiał konstrukcyjny, nie jako cel lecz jako narzędzie do pokazania dzieł młodszych Teofila — a jak śmiemy przypuszczać także dzieł duszy samego autora.

„Niebo w płomieniach” należy do rzadkiego — nie tylko u nas — rodzaju romansu poświęconego wewnętrznym przygodom bohatera. Perypetie tego romansu podane w sposób bardzo nie powierzchowny stanowią nie tylko dzieło sztuki powieściopisarskiej bardzo wysokiego gatunku, ale także dokument psychologiczny pierwszorzędnej wagi. Obok tego obszernego — bardzo żalujemy, że nie dokończonego fresku — Parandowski jest mistrzem form małych, krótkich nowel, opowiadań, przemówień, bardzo krótkich esejów. Każdy z nas pisarzy wie, jaką trudność zawiera w sobie takie ograniczenie w rozmiarach, jakiej dyscypliny obrazu i precyzji słownictwa wymaga ono od nas.

Parandowski w swoich „Trzech Znakach Zodiaku”, „Szkicach” w „Godzinie śródziemnomorskiej” i w „Zegarze słonecznym” daje nam szereg arcydzieł takiej prozy; wymienię tutaj wspomnianego już przed chwilą „Gila”, albo wrzucając „Tableau”. W takim dwustronicowym drobiazgu, jakim jest felieton „Książka i Pokój” — pokazuje Parandowski całe swoje mistrzostwo.

W miniaturach tych potrafi Pa-

randowski wyrazić najistotniejsze idee pisarstwa: uchwycenie przemijającego czasu, uchwycenie i zatrzymanie przemijających spraw ludzkich, że tak powiem „na gorącym uczynku”. Przemijania spraw naszych i życia naszych — ale trwania spraw ogólnoludzkich, wiecznych, jednakowo ważnych dla każdego pokolenia. A to właśnie stanowi o wartości pisarstwa; każdy z nas pisze o przemijaniu — nie każdy potrafi pisać o trwaniu: o trwaniu narodu, społeczeństwa, o ciągłości historii, o wiecznej istocie miłości i nienawiści. Parandowski potrafi o tym pisać w sposób nieomal doskonały. To jest trwała wartość jego twórczości.

Parandowski jest znany i kochany nie tylko u nas w kraju. Jest to pisarz polski może najbardziej bliski umysłowości Zachodu, umiejący przemawiać do niej językiem zrozumiałym — i dlatego bardzo cenionym w środowiskach literackich całego świata. Słowa jego, które docierają do pisarzy zagranicznych, mają dla nich specjalną wartość. Są nie tylko dość egzotyczne, aby bawić nowością, ale są wyrazem rozumowania w zrozumiałych dla nich kategoriach. Musimy przeto bardzo wysoko stawiać wystąpienia zagraniczne Parandowskiego, zwłaszcza jego coroczne mowy na zjazdach PENklubów, które zawsze są sensacją tych zebrań.

Jednym z najcenniejszych wystąpień jego na terenie międzynarodowym była jego mowa PENklubowa na kongresie w Wenecji, mowa mówiąca o pisarzu i pokoku. Zrobiła ona na wszystkich słuchaczach głębokie wrażenie, poruszając zagadnienie niewystarczalności literatury Zachodu wobec wypadków politycznych i ewolucji społeczeństw kapitalistycznych w Europie, Azji i Ameryce.

Kto wie, czy nie z tej mowy urodziła się sensacyjna powieść jednego z uczestników weneckiego kongresu, autora amerykańskiego Iry Morrisa, powieść o kongresie PENklubów, którą w sposób zdumiewająco świeży i w pięknych obrazach rozprawia się z tymi sa-

mymi zagadnieniami, o których mówił Parandowski.

Mowa wenecka Parandowskiego zawiera wzruszającą i tak znamieną tezę, która u nas, niestety, przebrzmiała bez echa, jak tyle innych wypowiedzi, które mądrość doświadczenia i miłość ojczyzny dyktowała pisarzom starszego pokolenia.

„Trzeba walczyć przeciw swej własnej sztuce w interesie sumienia” — powiada Parandowski.

Jakże dużo zawiera się w tym zdaniu i jak wiele ono nam mówi o samym pisarzu. Przezwycięża on w nim swoje pięknochudostwo i rozbiła pałac z banki mydlanej, w którym chętnie by się z natury swojej ukrywał. Rezygnuje z przywiązania młodości i wyciąga rękę przyznania do trudnych, nowych, dramatycznych działań naszych czasów.

„Złowrogi to absurd — powiada dalej — w tej samej mowie Jan Parandowski — wierzyć, że po ostatni dzień świata człowiek będzie znosił, z upokarzającą rezygnacją owada klęski, których sam jest sprawcą. Mord nie jest prawem natury — naszym obowiązkiem jest wpoić w ludzkość tę prostą prawdę”.

I tu jest zawarty sekret największy humanistycznej i humanitarnej twórczości Parandowskiego Wiara w człowieka jest jej treścią najważniejszą. Wiara także w wielki obowiązek i wielką skuteczność literatury.

Ta wiara w skuteczność, w pożyteczność, w wartość piękna poetyckiego, wiara w bezpośrednie oddziaływanie pisarza na społeczeństwo i w potrzebę takiego działania, łączą Parandowskiego nader istotnym związkiem z naszą współczesnością.

Dlatego też jesteśmy mu niezmiernie wdzięczni za jego optymistyczne książki, pełne słońca i błękitu, dziękujemy mu za nie głębokim ukłonem i prosimy, aby nadal pozostał szczęśliwym twórcą, wielbicielem piękna, prawdy i dobra — pełnym jasnej wiary w ostateczne zwycięstwo człowieka.

Jarosław Iwaszkiewicz

Ankieta „Nowej Kultury”

Pisarze wobec dziesięciolecia

KAZIMIERZ KORCELLI:



Odpowiadam na niniejszą ankietę z rocznym opóźnieniem. Może to i lepiej: chcę napisać nieco o dramaturgii, a w tej sprawie rok ostatni zbogacił się o dyskusje otwierające nowe plany; chcę również, wykorzystując formę ankiety, poruszyć kilka osobistych spraw — a im później o sobie się pisze tym zawsze lepiej.

Dziesięciolecie zaczęło się dla mnie w Łodzi, mieście rodzinnym, dokąd przybyłem ciężarówką radiacką w styczniu 1945 roku, w dzień czy dwa po wyzwoleniu; ulica Brzezińska, którą wjeżdżałem, stała jeszcze w ogniu, w centrum, na ulicy Piotrkowskiej obok domu, w którym potem mieściła się centrala „Czytelnika”, leżał trup SS-mana, w pokoju w Grand Hotelu, gdzie dano mi kwatery, stała na stole niedopita herbata i walał się w kącie pas i odznaki oficera gestapo. Przybywałem ze wsi, gdzie spędzałem czas okupacji i wiedziałem, jaki na wsi panuje głód wiadomości i dezorientacja. Nie myślałem o literaturze. Po porozumieniu się z Aleksandrem Litwinem, kierownikiem propagandy w Komitecie PPR, stanąłem przy kaskiecie drukarskiej, by jak najszybciej wydać gazetę dla wsi. Znałem już więc, byłem w kontakcie z radykalnym ruchem; w kilkanaście dni po przyjeździe do Łodzi wyszło „Życie Chłopskie”, numer nosi datę 10 lutego; byłem redaktorem tego pisma, gońcem, trochę drukarzem, nie mówiąc już o tym, że całą niemal gazetę musiałem sam napisać, od artykułu wstępnego do „chłopskich listów z terenu”; listy te zawierały zresztą materiał prawdziwy, bo przybywałem przecież prosto ze wsi. Numeru drugiego nie wydałem, ponieważ w kilkanaście dni potem organizowałem już redakcję centralnego organu ruchu ludowego „Zielony Sztandar”. I tak, od tych pierwszych dni, związałem się na kilka lat z prasą ludową; po „Zielonym Sztandarze” byłem kolejno redaktorem naczelnym „Dziennika Ludowego”, potem „Woli Ludu”.

Praca redaktorska lat 1945, 46 i dalszych, lat dość trudnych, nauczyła mnie dużo: w sztukach teatralnych nie umiałbym pisać o niczym — oderwaniu od życia, rzeczywistości, polityki — na pewno pisałem niedołącznie, ale starałem się pisać o rzeczach mających jakąś wagę. Tu mi chyba zostało i dlatego sobie chwałę moje czasy dziennikarskie.

Przechodzę do spraw literackich. Na początku roku 1946 w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii Osterwy ukazała się sztuka pt. „Papuga”; była to w tym teatrze po wyzwoleniu pierwsza sztuka, współczesnego autora; z trzema następnymi sztukami wędrowałem już po innych teatrach („Bankiet”, 1949, w schillerowskim teatrze w Łodzi, „Dzień na prowincji”, 1952, w teatrze gnieźnieńskim, „Stefan Czarniecki”, 1952, w teatrze Wojska Polskiego w Warszawie), by pod koniec dziesięciolecia wrócić z piątą swoją sztuką do Teatru Polskiego w Warszawie, gdzie na scenie Teatru Kameralnego odbyła się premiera „Domu na Twardej”.

Po tym wstępie natury informacyjnej niech mi wolno będzie zatrzymać się nad kilku sprawami, które mnie dziś nieco dręczą. Z teatrami dzieje się obecnie niedobro: opóźnienie ideologiczne i zamęt organizacyjny przerosły w kryzys artystyczny. Stan ten nie sprzyja rozwojowi współczesnej literatury dramatycznej. Tym bardziej, że ta literatura boryka się też i z własnymi trudnościami.

Tu słowo o krytyce. Temat, oczywiście, rozległy i wielopłaniowy, ograniczę go przeto do minimum, tylko chcę powiedzieć ile wypadła mówić w ankiecie osobistej. Z krytykami spotykamy się najczęściej jako z recenzentami naszych premier. Są to spotkania stosunkowo najmniej fortunate, bo posiadają niewiele szans wzajemnego zrozumienia się. Zawsze mi się wydaje, że

krytyk recenzujący sztukę kolegę posiada trafniejszy sąd niż gdy pisze o mnie. Może dlatego się tak dzieje, że krytyk i ja znamy chyba gorzej sztukę kolegi niż autor. Mówię o kolizjach z krytykami z prawdziwego zdarzenia, bo z recenzentami małego kalibru, którzy piszą recenzje dlatego, że mają pióro w rękę i etat w redakcji, nie może być kolizji, są tylko nieprzyjemności, bo zarówno pochwały ich jak nagany mają jednakową wartość: w istocie nie dotyczą recenzowanej sztuki, choć korzystając z druku, urabiają jej opinię.

Zastanawiałem się nieraz, na czym polegają kolizje z poważnymi krytykami. Zdarzało mi się, że krytyk chwalił mnie za rzecz, która mi się w mojej sztuce zdecydowanie nie podoba, „czepiał się” natomiast sprawy, którą uważałem za dobrą. Sądę, że o starcie najłatwiej z krytykami poważnymi, bo spotykają się tu dwa różni pisarze (prawdziwy krytyk to przede wszystkim pisarz, o tym nie zapominajmy) — tu najłatwiej o recenzję tzw. niesprawiedliwą. „Jest tyle różnych niesprawiedliwości — mówi Romain Rolland — że każdy wybiera sobie swą własną, to którą zwalcza, i tę którą popiera”.

Czy z tego wynika, że krytyka teatralna nie pomaga pisarzowi? Pomaga, tak jak każde starcie.

Przechodzę teraz do innej sprawy.

Wąsko, dogmatycznie i nie artystycznie traktowany realizm przyniósł już niejedną szkodę; nie najmniejszą może być ta, że w reakcji przeciw temu stanowi rzeczy przybrały na sile różne snobizmy i zbyt

kę amerykańskiego pisarza Thorntona Wildera pt. „Nasze miasto”. W przedstawieniu nie tylko nie było dekoracji, ale nie było nawet kotar. Przestrzeń sceniczną stanowiła scena w surowym, jeśli tak można powiedzieć, stanie: widać było tylny mur sceny, niezastłonięty niczym. Na scenie zjawiał się narrator i palcem wskazując pustą przestrzeń, mówił nam, gdzie jest dom, ogród, drzewo... w ten sposób zawierał z widownią pewną umowę; umowy tej trzymali się potem skrupulatnie aktorzy i przestrzeń sceniczną grała tak jak ją teatr budował; i nie tylko przestrzeń, grały również wmontowane w widza a nie istniejące rekwizyty, np. kobieta prasowała bieliznę, nie było ani bielizny, ani deski do prasowania, ani żelazka. Przy tej metodzie autor i inscenizator eliminowali wszystkie elementy nie najkonieczniejsze, zyskiwali wolną rękę w kształtowaniu wyobraźni widza, prowadząc ją tam, gdzie tego wymagał interes sztuki. Otóż właśnie, interes sztuki podyktował teatrowi formę. Ta sama metoda inscenizatorska przy wystawianiu innej sztuki musiałaby zawieść.

Po wizycie teatru Vilara w toku dyskusji w lokalu Związku Literatów, w obecności aktorów i pisarzy, padło dość naiwne pytanie: czy a la Vilar nie należałoby robić niektórych naszych sztuk? W środowiskach artystycznych, głównie wśród młodzieży teatralnej, Vilar stał się kształtem i zawołaniem jakiejś tęsknoty teatralnej. Dobra to rzecz, tęsknota za lepszym teatrem niż ten jaki jest — ale jeszcze lepsza rzecz uprzytomnić sobie, że wszelkie recepty inscenizacyjne nie mają uniwersalnego znaczenia, są

ankiety: do snucia prywatnych, choćby ulomnych myśli. I do posilkowania się skromnym własnym doświadczeniem warsztatowym.

Nie jestem przeciw nowatorstwu w teatrze. Może nieporadnie, ale sam też próbowałem różnych sposobów. Niech mi wolno będzie przypomnieć, że w „Papudze” sięgałem dosyć ryzykownie do teatralnej metafory: żeby wyrazić brak samodzielności myślowej w ruchu faszyzmskim i ujednolicenie poglądów na komendę „wodza” — wprowadzone na scenie figury komedii stają się pod koniec wszystkie rude; w „Bankiecie” znowu dość lekko-myślnie igrałem z czasem scenicznym: po skończeniu aktu drugiego cofałem czas do epoki aktu pierwszego i w tej epoce rozgrywałem akt trzeci, chronologia zdarzeń sceniczych była kalendarzowo pomyślna, ale dla moich celów potrzebna. W sztuce ostatniej, w „Domu na Twardej” żadnych już tego rodzaju „oudów” nie próbowałem.

Teatr w każdym wypadku będzie metaforą. Z reflektorem biegającym po scenie czy bez, z kurtyną czy z trzema kurtynami — to wszystko nie ma podstawowego znaczenia. Teatr realistyczny musi organizować artystyczną rzeczywistość, powołać w przestrzeni scenicznego swoje życie. Współczesność jest to temat najbardziej frapujący, po prostu dlatego, że jesteśmy w to wpłatan, a po wtóre temat to mało znany. Poznać, uchwycić prawdę naszych dni można najciężniej, tak mi się wydaje, w sztuce — psychologicznej. Oho, i tu ze mnie wyszedł tradycjonalista. Muszę się tłumaczyć dalej: nie lubię przedwojennych sztuk psychologicznych; obecnie, w procesie rewolucyjnych

go i pusto obracają paru irracjonalnymi frazesami, o ile owocniejsze i precyzyjniejsze jest nasze myślenie.

Właśnie — irracjonalizm. U dawnych przeciwników — staromodny, można by rzec naiwny, bo zbyt jeszcze odsłonięty, jak na potrzeby aktualnej maskarady. I dlatego bez większego znaczenia. U świeżych dezertierów — nowoczesny, wykwintny, znający pułapki, jakie poróżniał mu marksizm. I bardzo często nieswiadomy. Tym grzeczniejszą do filozofii i literatury egzystencjalizmu, tworząc jakąś jego domorosłą, zaczątkową odmianę. Wyraża zatruwione samopoczucie, załamanie wewnętrzne, upadek ducha pewnych odcieni inteligencji. Te właśnie nastroje najwięcej mają pretensji do głębi i docieklowości poznawczej. Ale właśnie dlatego, że jej pragnięciem jak powietrza — nie chcemy przystać na zaduch metafizycznych mistyfikacji. Chcemy lepiej uzbroić sztukę — one ją rozbrajają. Chcemy pchnąć naprzód poznanie — one je zaciemniają. Owszem, jest w nich „docieklność głębi” — głębi wystraszonych, rezygnacyjnych, obsesyjnego samopoczucia. Żeby je dobrze sprzedawać, trzeba mieć dobrą pozę!

Mamy więc najzupełniej szczerze upozowanych wielkich tragicznych... a la Malraux, wielkich odkłamywaczy... a la Gide, wielkich syntetyków „narodowej duszy”... a la Brzozowski — i jeszcze wielu innych. Niezłe stadko puszczyków, smakoszy ludzkiej kłębki, dobrało się, aby oświecać cierpienia, wystraszać fobie i wyzwalać z racjonalistycznej ciasnoty intelektu melancholijnych indywiduów złamanych od nadmiaru świadomości istnienia.

A czasem wywołane zostanie widmo kłębkość z rzeczywistości wielkich romantyków, aby jego bólem i gorczą niegodnie posłużyć się jako alibi dla zupełnie marnych aromatów.

Nie chcę przedłużać litanii łatwych szyderstw. Wiem, że tylko jątrzą, że nie wyjaśniają. Niekiedy nie zaskakują pojątrzyć, to psuje szczyki pozerom. Ale po tym higienicznym zabiegu (o higienie będzie niżej mowa) spojrzmy jeszcze na chore miejsce. Jest to choroba, której warunki stworzyła współczesność, ale jej przyczyny noszą choroby w sobie. Zatrwożyli się wstrząsami, jakich nam nie szczędził ostatnio czas. Nie wytrzymał polityczny i moralny napięcia ostatnich dni. Ciężaru ujawnionych szkód i pomyłek. I każda z nich zmistyfikowała.

Zmistyfikowali sprawę prawdy społecznej głosząc (nie wprost), że kryterium klasowe nie może mieć u nas zastosowania, bo miarodajne jest inne, np. psychiczne wspólnoty narodowej, albo jeszcze głębsze: „tragicznego zagubienia się współczesnego człowieka”.

Zmistyfikowali problem pełnego człowieczeństwa głosząc, że istotne jego składniki rodzą się w niezawisłości od współczesnych walk czy nawet wbrew nim — że więc nie można mieć nadziei na rozwój swej osobowości inaczej, jak przez gorzką i samotną autonomię ducha itd.

Do czego prowadzi to „egzystencjalne” tragizowanie? Do porażenia woli walki o socjalizm na tle nieufności do jej wyników, do jej perspektyw, do jej ideologii. W subiektywnym poczuciu może się to zresztą przedstawiać inaczej: jako kategoryczne pragnienie „normalnego” funkcjonowania moralnej i umysłowej higieny społeczeństwa. Wszelkie pragnienia higieny społecznej są zdrowotne z wyjątkiem pragnień, które dla „higieny” własnej wolą się uchylić od udzielenia wsparcia rodzącemu się społeczeństwu. Nie znam imprezy bardziej higienicznej niż „Łaźnia” Majakowskiego — a jednocześnie bardziej wspierającej, zaangażowanej, namiętnej w głoszeniu idei komunizmu. Gdzie ugrzęźli ci nasi higienisi? A może właśnie dlatego tak gorzko lamentują z powodu braku higieny, że więcej niż o społeczną, więcej niż o komunistyczną chodzi im o swoiste go rodzaju „higienę” własną? „Łatwo jest być świętym, kiedy nie chce się być ludzkim” — powiedział Manks. Tak tedy tragiczni światłokierownicy nas trwają w niezmiernie „higienicznym” stanie i ani pomyślą o tym, czy troska o ów stan wypłaca się należyte ludzkiej walce o postęp.

Nie trzeba więc daleko szukać, gdy różni nieświadomie czy świadomie naiwni pytają, gdzie jest „to niebezpieczeństwo”. Działają ono jako cały zespół zjawisk — nie tylko literackich sugerujących brak wyników (na czym żeruje filisterski snobizm), brak perspektyw (na czym żeruje metafizyka), wadliwość ideologicznych podstaw budownictwa socjalistycznego (z czego błądzą się tendencje do neutralizmu).

Parę drobnych przykładów: recenzje współczesnych książek, w których — na fali „pogłębnika” — rozpatruje się problem „doli człowieka wobec potęgi czasu”, nie dając ani słowem rzeczywistej, aktualnej, ideowej wymowy powieści — czy nie są przykładem metafizycznego sfiksowania? Inne, których autorzy tracą przytomność z zachwyty dla wszystkiego co, choć-

by i wartościowe w części, jest produktem kameralnej finezji — czy nie mówią o zagubieniu ambitnych miar literatury?

Albo zaciekłość, z jaką uderzono w jedną z nas poważniejszą książkę o kulturze współczesnego Zaehodu — czy da się bez reszty wytłumaczyć jej ulomnościami, których, moją boże, jaka praca, zwłaszcza pionierska, nie ma? Czy nie wzięły w tym udziału ciągłości owego sławetnego „dżemu sesznu”, pod którym to hasłem przegrywał niedawno w Warszawie zespół saksofonistów?

Albo ten owczy pęd, z jakim teatry całego kraju rzuciły się ku pewnym dwóm szlakom za to, że tak odległe od zadań kształtowania współczesności — czy nie świadczą, niezależnie od jakości tych sztuk, o przysgaszeniu ideowej troski wśród teatralnych zespołów?

Co obiecuje te przypadki — gdyby pójść po ich linii w przyszłość — naszej kulturze? Ambicję poznawczą, rozmach twórczy, oryginalność, związek z życiem — czy też uwiadomienia, wątpliwość problemów, szmirnowaty snobizm, bezideowość? Nie ma wątpliwości, że to ostatnie.

Stanowisko nieświadomie czy świadomie naiwnych jest niby dwójakie, ale w gruncie takie samo.

Jedno wygląda tak: w toku rewidowania pojęć, stosunków, obyczajów nie zaszło i nie zachodzi nic takiego co by budziło sprzeciw. Wszystko co niesie fala rewizji jest pożądane. Jeżeli jest coś niepokojącego w teraźniejszej sytuacji, to przebudzenie się nieporządków mitomaniów walki, którzy — czując że czas obecnego ich przerasta, że nie sprzyja zasuszonemu mózgowi i lekkim sumieniom — próbują przywrócić stosunki odpowiadające ich możliwościom. W tym celu wprowadzają na scenę literatury widmo burzawiejszej ideologii i strasząc jego obecnością tłumia swobodę ruchów. A widma — jak wiadomo — są wytworami przeczułonych wyobraźni.

Drugie zaś tak: winy przeszłości są tak wielkie a wypaczenia czasu naprawy tak nieznaczne i sporadyczne, że błędem byłoby przywiązywać do tych ostatnich jakąś wagę. Rozdmuchanie nowych „odchyleń” zahamowałoby pracę nad leczeniem starych chorób. Czy wiadomo zresztą, czy jest dobre a co złe dla rozwoju socjalistycznej kultury? Zbyt długo karmiono się fikcjami, aby można było wiedzieć coś pewnego. Trzeba zostawić sporo czasu (bo mało czasu w kulturze nic nie znaczy) na zebranie głębszych doświadczeń, trzeba ze spokojem obserwować swobodną grę żywiołów. To co zdrowe na pewno weźmie górę i tym będzie silniejsze, im naturalniejsze miało warunki wzrostu. Rzecz ajważniejsza — nie wysuwać straszącego widma.

Nie trudno dostrzec, że drugie stanowisko jest wstydliwą wersją pierwszego. Wnioski te same, tylko argumentacja bardziej elastyczna.

Trzecie stanowisko — dla poparcia tego stanowiska napisany został niniejszy artykuł — głosi, że w ciągu ostatniego czasu w życiu literackim zaszło i zachodzi nie mniej rzeczy niepokojących niż cennych, nie mniej rozkładowych niż konstruktywnych. Nie wolno nie widzieć, że jest taki nurt w obecnym procesie przewartościowywania, który samowolnie wpisuje się na jego konto, wypierając zeń ideowość, partyjność, sprawę socjalizmu, dobro rewolucji. Chyba jeszcze nigdy w okresie dziesięciolecia zupełnie różne motywy i postawy nie były do siebie tak ludzko podobne. Nigdy jeszcze czynim nie sasiadował tak blisko z pasją poznania, oportunistą z pasją przełamowania skośnień, dekadentyzmem z pasją mówienia pełnej prawdy o świecie i człowieku. Nigdy jeszcze degen-golada ideowa nie miała tylu szans na otaczanie się pozorami intelektualnych głębin, szerokich horyzontów, suwerennych sumień.

W świecie rozdartym walką nabyłszy bliższe sądy wypowiedia bliskotki są złudne, horyzonty zaciemnione, sumienia uporowane. Rzeczywisty postęp myślenia i sztuki dokonywał się może tylko przy jednoczesnym wyostrzeniu uwagi na tę intelektualną i moralną tandetę, jaką nam podsuwa bojaźliwy, słabego ducha kompromis. Nie mówię, że tak dalece zamglili się podstawy wartościowania, aby go — tego ducha kompromisu — nie można było rozpoznać. Są one — parafrazując sformułowanie Lenina — na tyle nieokreślone, aby nie trwał przy dogmatach, na tyle jednak oczywiste, aby odróżnić głos postępu od dekadentki czkawki. A odróżnienie to umożliwia, wypelnia je rzeczywista treścią tylko praktyka, gdy bierze pod uwagę rzeczywiste życie, nie zaś rzeczywistość niebiańską. Kiedy wielu ludziom wydaje się, że żyją w obłokach, trzeba niestety przypominać, że żyjemy na ziemi, i to w nadzwyczaj konkretnych warunkach walki dwu systemów, kiedy każde pomniejszenie ideologii socjalistycznej czy też odsunięcie od niej wymaga szansy ideologii przeciwnej.

Na pewno nie trzeba „straszyć” — ale na pewno nie wolno też zlekładać rąk. Trzeba widzieć i walczyć.

Andrzej Wasilewski



Orderem Lenina został odznaczony w 50-lecie urodzin znany radziecki pisarz Aleksander Korniejczuk, najwybitniejszy współczesny dramaturg ukraiński, którego sztuki i komedie — m. in. „Zagłada eskadry”, „Prawda”, „Bohdan Chmielnicki”, „W stepach Ukrainy”, „Platon Kreczet”, „Front”, „Kalinowy gaj”, „Skrzydła” — zdobyły szeroką popularność.

już pochopne wyroki na dotychczasową drogę naszego teatru. Wizyta berlińskiego teatru Brechta, występ paryskiego zespołu Vilara prezentując nam rzeczywistość, wprowadziły i artystyczny teatr, wspierający jednak i moment zamieszania w nasze dyskusje teatralne, podsycając tęsknoty nie zawsze zdrowe.

Zastanówmy się spokojnie. Istotą teatru Vilara jest nie to, że gra bez kurtyny i bez dekoracji, operując przemysłnie reflektorem — istotą tego teatru jest metoda, według której Vilar redukuje w przestrzeni scenicznego elementy nie służące podstawowemu zadaniu: wysunięciu na plan pierwszy tekstu mówionego przez aktora. Konwencja ta zakłada wspaniałe opanowanie rzemiosła aktorskiego, wielką sztukę scenicznego mówienia — i to wydaje mi się jedyną nauką, jaką można dla naszych teatrów wyciągnąć z wizyty paryskiego teatru. A to, że bez kurtyny i bez dekoracji... Pamiętam, w latach międzywojennych wystawił Leon Schiller sztu-

powiązane z treścią, jaką należy przekazać widowni. Entuzjazm pro-vilarowski — uzasadniony, jeśli idzie o ideowość teatru i wspaniałe rzemiosło aktorskie — nie może być jednak odskocznią, jak to się zdarza, do potępiania innych metod, jakie stosują nasze teatry, do ataku i „wybrzydzenia się” na „pudło” mieszczańskiego teatru, w którym ugrzęźły nasze inscenizacje i z którego to pudła nie potrafią wyjść. A rzecz przecież nie w tym. W tradycyjnym „pudle” zdarzały się porywające przedstawienia!

Słowo o Brechcie, bo i ta sprawa przewija się w naszych rozmowach i dyskusjach. Wydaje mi się, że i tu czepianie się jakichś wzorów skazane jest na niepowodzenie. Teatr Brechta jest zjawiskiem artystycznym niepowtarzalnym, wszelki epigonizm w tym zakresie musiałby wypaść żalostny.

Mogłoby się wydać, że bronię tradycyjnych konwencji.

Otóż korzystam tutaj z wyjątkowego prawa, jakie daje mi forma

przemian, skoncentrowanie naszej uwagi na człowieku, na jego charakterze i myślach, w których od-ciska się świat, wydaje mi się najważniejszym zadaniem pisarskim; nie kombinaty przemysłowe czy skrzydła odrzutowców, które na scenie mogłyby być jedynie akcesoriami epoki, ale pracująca myśl dzisiejszego człowieka, jego uczucia i działanie, to, wydaje mi się, jest sfera, gdzie wytopić można najprawdziwiej *novum* naszej epoki.

Dusza dramatu jest konflikt, o-czywiście nie wymyślony, lecz rzeczywisty; z całego szumu i zgłębku naszej burzliwej epoki najbardziej przejmujące jest — w teatralnej rzeczywistości — echo ludzkie. A czy pokaże się to w tradycyjnym „pudle” teatralnym czy na proscenium pod trzema kurtynami, wydaje mi się rzeczą nie najistotniejszą. Teatr spragniony jest nie tyle nowych pomysłów inscenizacyjnych, ile nowych myśli o życiu i człowieku.

Kazimierz Korcelli

Wróciłem prosto z Białegostoku. Po czterech godzinach jazdy pociągami — znalazłem się w mieście naszym — a czasem nawet przysyconym mnóstwem instytucji, urzędów, szkół i oświatowych artystycznych. Na brak aktywności kulturalnej stolica naszego nie może.

Nierazka za to Białystok. Jak zainteresować aktywności kulturalnej w Białymstoku? Jak sprawić, aby nie tylko urzędy, instytucje, szkoły i oświatowe artystyczne, ale i mieszkańcy — w szczególności, ale aby zaczęli tam też zaglądać, warszawscy pisarze, muzycy, i co może najwęższe — kierownicy najpiękniejszych warszawskich domów kultury, świetlic, bibliotek. Chyba wolno pomyśleć o tym, skoro Partia myśli o kierowaniu na „trudne tereny” rolnicze aktywistów-robotników z silnych ośrodków przemysłowych. A więc?

Jedziemy?...

Jedziemy. Pękaty autokar pełen warszawskich speców od literatury: dyrektorów, redaktorów, wydawców. Na ostatnim ośmiu ławek przycupnęli Tadeusz Konwicki i Jerzy Stawiński. Zielinski też miał jechać — nie przyszedł jednak, jesteśmy więc świadkami wspaniałej gry dyploma i wężnej przedstawicieli „Czytelnika”, którzy namawiają naszego redakcyjnego kolegę, młodego naukowca, aby wystąpił w charakterze nieobecnego: — Jesteście podobni jak bracia. — Ale gdzie was? — Ech, was? Nie o formę, ale o treść chodzi. Cóż Białystokowi po was? Zjesz tam i tak nikt nie pozna. — Ze może przyjechać później sam Zielinski? Jak przyjedzie, pęda się za was. Nasza w tym redaktorska głowa. Przyszanie zresztą, że ma on niewątpliwie talent sa i wyrczy. A więc zgoda?

Za oknami płaski, melancholijny pejzaż. Szosa szeroka, nowiutki klinker, ale jedziemy samymi polami i łąkami prawie nie widząc ludzkich dośrodków, wsi i miasteczek przydrożnych. Tylko co pewien czas przeskakujemy szybko chude kilku-kilkunastoletnie laski i zagajniki. „Zimna Sahara” — mówi łysy plastik i wdycha. Ale choć wdychający poetycznie plastik to rzecz sama w sobie śmieszna, nikt się nie śmieje. Przestrzeń za oknami, na której oko nie znajduje innego oparcia poza polnymi gruszkami, działa spokojnym umiarem smutku. W autobusie z uporczywą fachową powagą trwa od dłuższej chwili dyskusja na temat dwu linii ciągnących się w pewnej odległości przy drodze: jedna linia składająca się z zespołu wciąż potężnych i groźnych choć pokruszonych już przez czas bunkrów niemieckich nie budzi jednak tylu kontrowersji co ta druga, niepozorna linia składająca się z betonowych słupków szarżujących w regularnych odstępach wśród ozimów. Ta regularność niezrozumiałych dla nas znaków cywilizacji dręczy i niepokoi. Wszyscy głowią się co też to może być, zabiera nawet głos Konwicki, tłumacząc, że rzecz nie da się wytłumaczyć w żaden sposób; słuchamy go z szacunkiem należnym fachowcom, wiemy że był „Przy budowie”. Ale sprzeczamy się tak długo aż nagle przychodzi rozstrzygające spory oświecenie: tu będzie linia wysokiego napięcia. I znów wraca milcząca kon-

ukazał się w czasie II Zjazdu Partii. Jedziemy? — pytałem retorycznie, pytałem dlatego, że znak zapytania najlepiej komponował się przy zakończeniu takiego właśnie, mówiącego o trudnościach „zaczynanego regionu” artykułu, trudnościach, które opisałem lecz nie wiedziałem czy i jak można je rozwiązać. I oto jestem w stolicy zaczynanego regionu po roku i mam możliwość na przykładzie kilku, ogólnie mówiąc, imprez kulturalnych sprawdzić doświadczenia z poprzednich lat. I powiem o polskiej literaturze współczesnej ludzie do niedawna najtragiczniejszej bo zapomnianej prowincji odległej od Warszawy zaledwie o 3 godziny jazdy koleją, dana mi jest sposobność wysłuchania, jakie nowe znaki można nanieść na jej mapę ciągle jeszcze pełną białych plam.

Praktykę w dziedzinie aktualnej kartografii kulturalnej Białostoczczyzny rozpoczynają spotkania pisarzy z czytelnikami. Siedzimy w dużej sali razem z miejscowym aktywnym; jest — co poznać po mundurach — sporo pracowników służby bezpieczeństwa i milicji. W programie spotkania dyskusja nad „Władzą” Konwickiego a książka ta zaraz po ukazaniu się i wydania z natury rzeczy zdobyła sobie w tych stronach i w tych właśnie kręgach czytelniczych wielkie powodzenie. Kilku uczestników spotkania gorączkowo kartkuje powieść, kilku innych wyciąga ołówki i notesy. Widać, że dyskusja traktowana jest poważnie, znajdują potwierdzenie słowa zastysane w „Czytelniku” przed wyjazdem: „Miejscowy aktyw bardzo liczy na warszawskich literatów nie tylko w dniach Oświaty, Książki i Prasy ale i później. Miejscowy aktyw to ludzie o czytani, ale tacy którym kultura nie przejadła się jeszcze. Dla których tzw. dobra kulturalne mają ciągle świeży smak wiosennej nowalijki”. Już od pierwszego głosu rozpoczynającego się dyskusję („czytając „Władzę” przypomniałem sobie czasami może dla innych dawne, dla nas z Białostoczczyzną tak jeszcze żywe, porównywałem życie bohaterów książki z moim własnym”) zdobywam przekonanie uzasadnione wszystkimi kolejnymi przemówieniami oraz późniejszą prywatną „konsultacją” z pisarzem, że rzecz zapowiada się ciekawie, że przyniesie obustronne korzyści. Skorzystał czytelnicy, skorzystał autor, skorzystałem i ja, występujący w roli trzeciej siły publiczności, zapelniając swój notes po brzegi. Przepisuję:

...charakter wybitnie polemiczny. Prawie we wszystkich wypowiedziach przebiega zainteresowanie psychologiczną warstwą powieści. Często rozważania na temat: czy tzw. przemiany bohaterów, ich „konstytucja psychiczna” oddana jest w sposób przekonujący. Najwięcej sporów wokół postaci Saty-

kochać. „Dlaczego autor uśmiercił Satyrę nim zdobył się on na zrozumienie najprostszyc prawd naszego czasu? Dlaczego brat jego Andrzeja rozchwiewany jest tak dalece, że właściwie nie wie się: dobrze, że taki znalazł się w partii, czy też źle?”

Jeśli połączycie te i im podobne pytania padające w dyskusji ze sporem o postać bohatera pozytywnego, i jeśli zważyć, że wypowiadali to wszyscy ludzie, którzy mają w swym życiu wyraźnie określony cel i dążą do niego najprostszą drogą, wydaje mi się, że białostockie spotkanie z autorem „Władzy” świadczy: spory odłam czytelników powieści współczesnych domaga się od literatury jednoznaczności

STEFAN KOZICKI

Jeszcze raz Białystok

Jeszcze raz warto powtórzyć, że najważniejszym jednak elementem tej dyskusji było szukanie kryteriów oceny książki w doświadczeniach osobistego życia dyskutantów, zestawianie pewnych sytuacji powieściowych z analogicznymi sytuacjami znanymi dyskutantom z życia. I jeszcze jedno: szczególnie nie brał za serce w białostockiej dyskusji szczerzy patriotyzm lokalny, połączony organicznie z pewnym kompleksem: — Nikt o Białostoczczyźnie nie pisze. Może obawiano się przyjechać tutaj ze stolicy, kiedy hulały bandy, ale przecież ostatnia banda została zlikwidowana w ubiegłym roku. Piszcie więc o nas! Mamy teatr. Ale o tym teatrze „Teatr” nie napisał jeszcze ani jed-

skiej. Młody człowiek pod wpływem impulsu rozbija stado rodzinne przyjaciela! Można nabyć za niewielką sumę wraz z cennym autografem pisarza! W wyniku takiej reklamy książki szły jak ciętina. Ponoć nawet tylko sposobowi reklamować należy popyt na „Herkulesy” Stawińskiego, których akcja umiejscowiona jest z całą terenową precyzją w Białostockiej Akademii Medycznej.

Ale zarty na bok. W czasie białostockiego kiermaszu sprzedano 2.000 tytułów. Nie specjalnie dużo, skoro miasto liczy 80.000 mieszkańców. ale nie ma też żadnego wstępu Cwfra bądź co bądź okrągła. Ob. Pugaciewicz, dyrektor miejscowej

w dni odświętne i w tygodniach oficjalnych akcji.

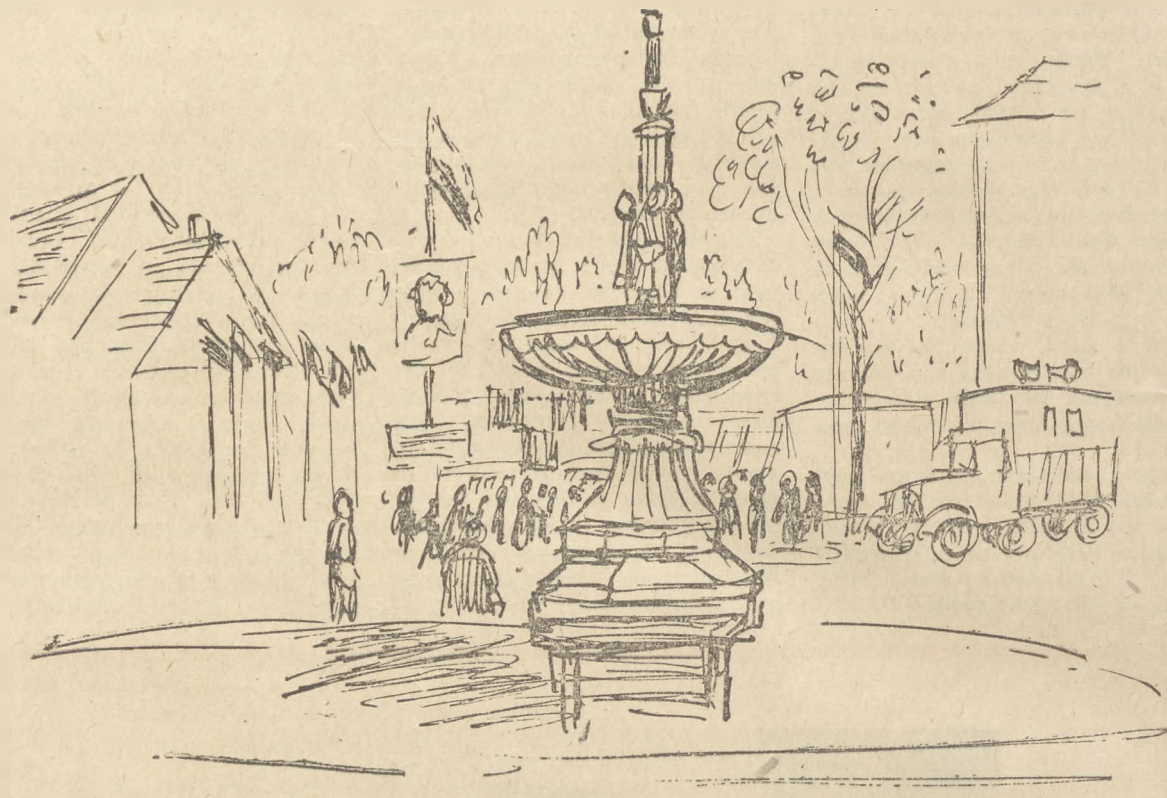
Zabłudów — to ponoć typowe dla Białostoczczyzny miasteczko, tak w każdym razie twierdzą instruktorzy KW. Wysiadam z auta na zabłudowskim rynku i ogarnia mnie przerazenie. Niechby przynajmniej były ruiny. Ale nie: wielki pusty plac wybrukowany kocimi łbami, pośrodku zielony trawnik, dookoła chodniki prowadzące do nikąd, w dalekiej perspektywie dachy marnych chłopskich chałup i dwa dominujące nad wszystkim samotne wykrzykniki — wieża kościoła i cerkwi. Zabłudów — to miasteczko, którego nie ma, które przestało istnieć nawet w tradycji a pozostało jedynie na ziemi „Miejscowej Rady Narodowej”. Zabłudów jest dziś tylko wsią, rozległą wsią rolniczą. A jeszcze w XVII wieku miasto Zabłudów służyło w całym kraju. Tutaj powstała jedna z pierwszych w Polsce drukarni. Do końca XIX wieku był Zabłudów ważnym ośrodkiem rzemieślniczym, później handlowym. Leżał na szlaku przemarszu wielkich armii z zachodu na wschód i ze wschodu na zachód. Nie ominął go więc żaden wojenny pożar, ale po każdym odbudowywał się i rozwijał na nowo. potrzeba było dopiero jednego fałszywmu i dwu ostatnich wojen, aby miasto zniszczyć do szczętu. W roku 1920 spaliły Zabłudów wycofujące się z kraju Rad wojska Piłsudskiego, w roku 1943 armie hitlerowskie uczyniły to samo wyprowadzając przy tym na poligon śmierci 3.000 mieszkańców — Żydów zabłudowskich. Mówią mi: „Może ta, panie, i ocalał kto. Ale dziś ani jednej rodziny żydowskiej w Zabłudowie nie ma. Bo kto by panie, odważył się na cmentarzu zamieszkać?”

Dziś są w Zabłudowie dwa cmentarze. Stary i nowy. Zważywszy mnie ku staremu cmentarzowi wysokie rozłożyste drzewa, widocznie po to, abym mógł zobaczyć — cmentarz cmentarza. Groby zarośnięte gęsto dzikim bzem i wikliną. Nagrobki popękane, omszałe. Solidne żelazowe ogrodzenia chyliły się ku upadkowi, przetrzały rdzą. Kapliczka. Na ścianie rytu litery: „Kaplicę Św. Rocha na intencję pogrzebionych tu osób restaurował z gruntu i smętarz murem opasał w 1850 roku K. Zimierz Ostaszewski, Major od huzarów wojsk rosyjskich i Kawaler”. Na nagrobkach można z trudem odczytać tytuły: Radca tajny. Wdowa po obywatelu. Dziedzic majątków... Cmentarz cmentarza. Martwy pański cmentarz, który stracił rację bytu, ponieważ nie był i nie będzie pochowany na nim ani jeden z miejscowych chłopów.

A terazniejszość — nie cmentarna? Hasło wymalowane wapnem na ścianie jednej z chałup głosi: „Niech żyją wybory!” Tak właśnie. Same wybory, sam akt wrzucenia kartki do urny. Srebrne litery wielkomięskiego sztylu zawieszonego tuż pod strzechą: „Fryzjer, mesko-damski. Wieczna ondulacja”. Trzy sklepy Samopomocy w naprędcie skleconych i pomalowanych soczystą zieloną farbą budkach. I czerwony transparent: Dni Oświaty, Książki i Prasy.

Ekspedientka w sklepie tekstylnym czyta na ladzie Zukrowskiego, klientów nie ma, nikt nie przeszkadza. Ekspedientka sklepu z książkami, przybarami sportowymi i papierem rozłożyła na ladzie „robotkę”, klenci są, kupują książki, przeskadzają.

— Chciałbym coś do czytania.



Rys. Karol Ferster

nej recenzji, ba, nie dał nawet zdjęcia z krótkim podpisem. Piszcie o nas. Mamy budowę kombinatu w Fastach. Stare pobenedyktynskie lochy pod jeziorem Wigry. Jest o czym pisać. Mamy 340 spółdzielni produkcyjnych. Wykopaliska siedzib plemion Jądzwinów, mniejszość białoruską (gdymyście usłyszeli te harmonie i te śpiewy wieczorami!) wsie litewskie, Puszcze Białowiejska, Pojezierze Mazurskie...

Długo rozciąkał ojcowie województwa przed oczami literatów warszawskich wszystkie powaby i atrakcje swej ziemi. A literaci wysłuchawszy skłonili się pięknie i poszli na kiermasz podpisywać książki, powiększyć liczbę atrakcji białostockiej ziemi o swoje własne osoby. Wynik? Sprzedał po okolo 40 egzemplarzy każdego tytułu, to znaczy więcej niż poprzedniej niedzieli w Warszawie. To więcej powstało może z tego względu, że w stolicy nie mieli takiej wspaniałej reklamy jak tu. „Uwaga, uwaga! — ryczał megafon na całą przestrzeń Rynku Kościuski — przy kioskach z książkami znajduje się znany literat Konwicki. W swym opowiadaniu pt. „Godzina smutku” autor porusza problem zdrady małżeń-

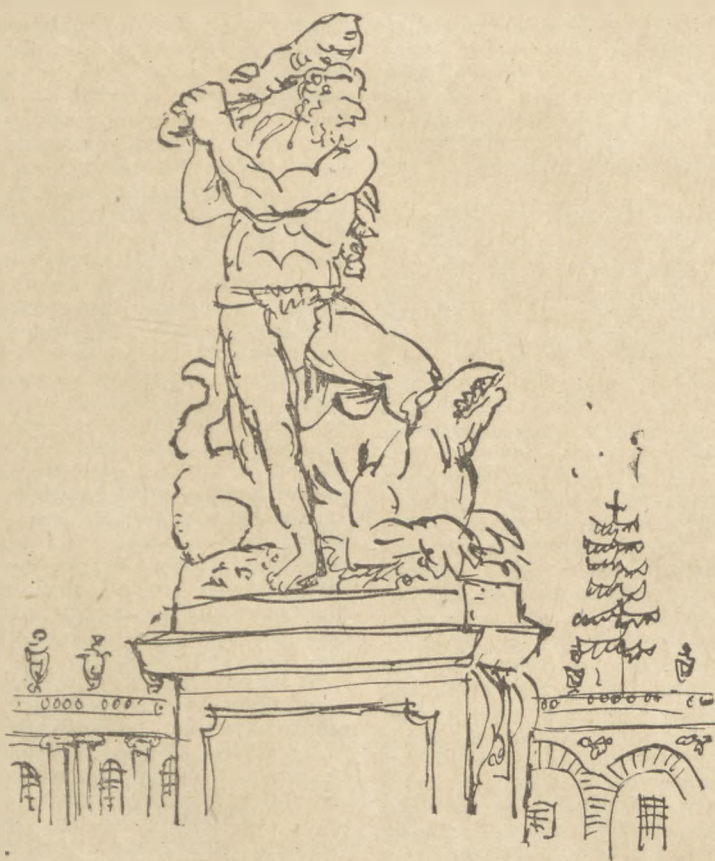
nej recenzji, ba, nie dał nawet zdjęcia z krótkim podpisem. Piszcie o nas. Mamy budowę kombinatu w Fastach. Stare pobenedyktynskie lochy pod jeziorem Wigry. Jest o czym pisać. Mamy 340 spółdzielni produkcyjnych. Wykopaliska siedzib plemion Jądzwinów, mniejszość białoruską (gdymyście usłyszeli te harmonie i te śpiewy wieczorami!) wsie litewskie, Puszcze Białowiejska, Pojezierze Mazurskie...

Długo rozciąkał ojcowie województwa przed oczami literatów warszawskich wszystkie powaby i atrakcje swej ziemi. A literaci wysłuchawszy skłonili się pięknie i poszli na kiermasz podpisywać książki, powiększyć liczbę atrakcji białostockiej ziemi o swoje własne osoby. Wynik? Sprzedał po okolo 40 egzemplarzy każdego tytułu, to znaczy więcej niż poprzedniej niedzieli w Warszawie. To więcej powstało może z tego względu, że w stolicy nie mieli takiej wspaniałej reklamy jak tu. „Uwaga, uwaga! — ryczał megafon na całą przestrzeń Rynku Kościuski — przy kioskach z książkami znajduje się znany literat Konwicki. W swym opowiadaniu pt. „Godzina smutku” autor porusza problem zdrady małżeń-

delegatury Domu Książki, twierdzi, że rynek chłonny, że książki rochodzą się równie szybko jak w stolicy, z jedną poprawką — głównie te tańsze. Mogłem sprawdzić to na własnej i „Pana Tadeusza” skórze, kupiwszy 60-złoty „Czytelnikowski” tomik bez żadnego tłoku i trudu.

Gorzej jest nieco z kolportażem książek na słabo zaludnionych terenach wiejskich. Spółdzielczość ZSCH zorganizowała dotąd 33 punkty sprzedaży książek i materiałów piśmiennych. Księgarnie „Domu Książki” istnieją w większości miast powiatowych, choć nie są to miasta w pełnym tego słowa znaczeniu, miasteczka raczej. Istnieją w tym względzie nawet specjalna ciekawostka. Wiesz powiatowa Mośki czyli „trzy chałupy do kupy i dworzec centralny” — jak mówią tu bylecy — awansowana do godności powiatu, po ostatniej reformie administracyjnej. Powiatowa Rada Narodowa już w Mośkach jest, ale księgarni jeszcze nie ma.

Mniej więcej tak samo jak z „patronatem kulturalnym” stolicy nad Białostoczczyzną postulowanym w „Nowej Kulturze” przed rokiem pisarze już przyjeżdżają, ale tylko



Rys. Karol Ferster

templacja ubogich, krytych strzechą pejzaży.

Linia betonowych słupków urywa się wtedy, kiedy na dalekiej linii horyzontu wyrastają sylwetki wielkich dźwigów. Wyglądają tutaj na tle tradycyjnego polskiego pól bezmiaru zupełnie inaczej niż ich warszawskie bliźniaki, prawo kontrastu działa, wydobywa patos niedostrzegany w innym miejscu i czasie. To budowa kombinatu przemysłowego w Fastach — mówi ktoś — za pół godziny Białystok.

Cytat, rozpoczynający opis podróży pisarzy warszawskich do Białegostoku a kończący się pytaniem: a więc? jedziemy? — wziąłem z artykułu opublikowanego przeze mnie w „Nowej Kulturze” półtora roku temu. Artykuł ów — wskazujący na kulturalne i polityczne zaniedbanie Białostoczczyzny. (nieprzypadkowe, gdyż ziemia ta najdłużej była terenem działania zbrojnych band) —

ra, Piegowy i Andrzeja Cieszkowskiego. Ciągłe wraca znany z dawna czytelnikom pism literackich, ale tutaj stawiany bardziej prosto i szczerze problem bohatera pozytywnego. Właściwie dwa przeciwstawne stanowiska na przykładzie postaci Galeckiego. A więc: „to dobrze, że w powieści nie ma bohatera niezłomnego; że autor „klóci się” z wszystkimi swymi bohaterami” (stanowisko to reprezentowała m. in. towarzysza, która — według jej słów — sama wyrwała się ze środowiska Cieszkowskich). I na odwrót: „to bardzo źle, że nie ma bohatera pozytywnego w pełnym tego słowa znaczeniu; jeśli wprowadzamy taką postać jak Galecki, powinien być on pozytywny od początku do końca” (stanowisko to reprezentował m. in. starszy wiekiem towarzysz, który motywował swoje zdanie nie tylko koniecznościami dydaktycznymi ale doświadczeniem własnej lektury czyli tym, że tylko prawdziwie bohaterów można całym sercem po-

WŁADYSŁAW KOPALINSKI

Poeta i flora polska

1.

Ścieżką, ścieżką przez pole
Dokąd poeta dąży?

W pierwszym miesiącu lata,
W drugim tygodniu ciąży
Goni Muza skrzydłata,
Ze odpoczynku nie ma:
Dwa tygodnie pod sercem
Wzбира, wzбира poemat!
Skąd się natchnienie bierze?
Czemu tak szybko ginie?
W pokoju na parterze
Pisze się na maszynie:
Szybko — kiedy się kreśli
Iksami, a nerwowo
I capriccioso — jeśli
Młotek utrafia w słowo.

Chce zatem sprawdzić, jaki
Wpływ mieć może przyroda
(Bory, łąki i woda,
Grzyby, zarośla, krzaki),
Zwykła Flora krajowa,
Na powstawanie słowa,

2.

Park, czy zagajnik, był po stronie lewej,
A łąka lub pole po prawej;
Spoglądał poeta na liście, na krzewy,
Na drzewa, byliny i trawy.
I widział, że zielen soczysta,
A czerwien gdzieniegdzie — jaskrawa,

Lecz nie poznał złotochrusta-kolcolista,
Przy którym zakwitła dziegława,
Ani wierzb: była tam szara łoza i mlekity
Migdałowe i krucha trzeszlina.
Pohyskiwał kramka jadłowity,
Nad nim — róże: skórzasta i sina.

Z szypszyn właśnie kwiat był opadł wszystkim,
Pod platkami gasła nocna świca,
Smuklił się szorstki żylisek,
Niżej krył się podejrzon, syn księżycy,

Kolibaba mrużyła rubinowe oczki,
Zółtymi — strzygła szalwia ku tróliściom
I zwisłym gronem różowej kłokoczkii,
Które bódł purpurowy s a n g u i s o r b a - krwisiąg.

Dziki słonecznik koszyk ku niebu podnosił,
Tonąc w białych kwiatkach podkolanu.
W ich cieniu zaś kwitł kolekielek-wielosił
I — w bukietach — tojsię rozესlana...

Zadumał się poeta, na pędy, na zielsko
Pozierając, tudzież na badyle.
Westchnął, przysmaknąwszy uczu marzycielsko,
I przysiadł sobie na chwile.

Lecz, o zgrozo, siadając, przysięgnął jasnotę białą!!!
A jasnota broni się gdnicie!
Kiedy sięgnie po ciało, co ukrzywdziła ją chciało,
Parzy nawet przez płócienne spodnie!

— Dobrze, ale niech pan wydzie-
zza lady. Frzebiera tak i przebie-
ra, przeczyta połowę książek i w
końcu nie nie kupi. Najpierw za-
płacić trzeba. Jaką książkę pan
chce?

— Coś ładnego..

— Czy ja wiem co może być ład-
ne?

— Niech pani da to co się pani
samej podoba.

— To proszę wziąć „Zagładę
gniazda os”. Niedawno mi to przy-
słali.

Odpowiedź jest wybitnie wy-
mijająca (czytała — nie czytała!),
ale właśnie wpada do sklepu z wiel-
kim hałasem grupka dzieci ze szko-
ły. Kupują hurtem.

— Czy jest „Janko muzykant”?

— Nie ma.

— Poproszę książkę za złotówkę.

— Poproszę „Ballady i roman-
se”, to taka cienka książka w nie-
bieskiej okładce, stała przed tygo-
dnem gdzieś tutaj, na dolnej pół-
ce.

— Poproszę książkę za dwa czter-
dzieści.

— Nic z Mickiewicza nie ma.
Może weźmiecie „Listy z Ameryki”
Sienkiewicza?

— Nie chcę. Ale może jest „O
Janku co psom szły buty”?

— Nie, „Janka” nie ma. Ale masz
tutaj inną książkę...

Patrzę, jak do dziecinnych rąk
wędruje ostatnie wydanie... „Zgod-
nie z prawem” Bochenskiego. Szpe-
ram oczami po półkach. Odnajduję
oczywiście Mickiewicza „Wiersze
wybrane”. Są tam i ballady i ro-
manse, ale nie wie o tym sprze-
dawczyni. Sprzedawczyni nie wie
też, niestety, jaka jest treść więk-
szości książek na półkach, nie pa-
mięta tytułów i nazwisk autorów
poza nazwiskami paru polskich kla-
syków. Orientuje się na półkach
według koloru okładek i ceny. Kie-
dy dzieci wychodzą, proponuje mi
sprzedaż zdekompletowanej „Ru-
rzy” Erenburga, bez I tomu. Wy-
szkolonym po warszawskich księ-
garniach wzrokiem odnajduje szyb-
ko brakujący według sprzedawczy-
ni tom i orientuje się, że wieloto-
mowe wydawnictwa leżą porozru-
cane jak najdziwniej po wielu
półkach. Szperam dalej wzrokiem.
Wybór książek duży. Przeważnie
popularne wydania „Prasy”. Tutaj
dopiero w atmosferze kupowania
książek w zależności od ceny („po-
proszę coś za dwa czterdzieści”) wi-
dać o wiele lepiej niż w stolicy
istotny sens masowych wydań. Ale
równocześnie bardzo jasno widać
cały bezsens opierania działalności
takich małych prowincjonalnych
księgarenek na planie wyłącznie fi-
nansowym. Np. sprzedawczyni ksią-
żek z Zabłudowa całą swoją pomy-
słowość skupia na tym, w jaki spo-
sób wepchnąć klientom co droż-
sze książki. Ta sympatyczna mło-
da dziewczyna przekładająca „ro-
bótki” nad czytanie nie ma żadne-
go bodźca, aby traktować swoją pra-
cę w kategoriach wyższych, nieco
od handlowych. Niewiele obchodzi
ją ważne — jak mi się wydaje —
dla Zabłudowa zadanie: spowodowa-
nie przemiany zapotrzebowania
na książkę za określoną sumę w
zapotrzebowanie na konkretną ksią-
żkę, w świadomy wybór.

Nie dziwię się młodej sprzedaw-
czyni książek z Zabłudowa i szcze-
rze jej współczuję. Wiem bowiem,
że choć stara się bardzo, rzadko
wykonać może narzucony jej przez
instancje nadzreńce plan określony
sumą 600 zł. miesięcznie.

Wracam do Białegostoku dowie-
dziawszy się jeszcze w Radzie Na-
rodowej, że choć Zabłudów świetli-
cy nie posiada, będzie miał w naj-
bliższym czasie naprawdę miej-
skie stałe kino.

Stefan Koziński

8.

Pędem, pędem poeta
Blegnie ścieżką do drogi,
Choć obiad nie gotów.

Czy dosyć masz, mój drogi,
Botanicznych zaleńców?
Czy przyznajesz się szczerze,
Że samotność cię nudzi,
A natura — nie bierze,
I że tęsknisz do ludzi?

Nie, nie! Słuka maszyna
C o n f u o c o ,
v i v a c c i !
Papier w górę się wspina,
Walek sunie a skacze.
Poemat się rozrasta
I kartka kartkę strąca:
Bodaj to się raz z miasta
Wyrwać na pół miesiąca!

Jest coś, jest, w tej przyrodzie,
Jakiś tajemny bodziec,
Jakaś podniebna żywa,
Z której natchnienie spływa!

MARIAN PROMIŃSKI

Spacer po teatrach niemieckich

(I)



Ernst Busch jako Mefisto w „Fauście” reż. Langhoffa

atmosfera kulturalna jakie-
goś kraju, podobnie jak
jego krajobraz, najłatwiej
rzucić się wówczas w o-
czy, gdy wjazd nastąpi
niespodziewanie, bez przy-
gotowania, a zekłknięcie się z no-
wym terenem nastąpi na możliwie
szerokiej płaszczyźnie obserwacji.
Zamierzam napisać o teatrach w
NRD, których zażyłem w dawkach
może aż przesadnych w czasie swo-
jej podróży trwającej niecałe czte-
ry tygodnie, od połowy marca po
pierwszą dekadę kwietnia. W tym
okresie obejrzałem ponad 10 przed-
stawień „ciężkiego kalibru”, nie
wliczając imprez lżejszych — kina,
kabaretu czy rewii. Zdaje sobie z
tego sprawę, że przypadkowość re-
pertuaru w jednym mieście —
czy przypadkowość mego wyboru
— nie pozwala na wypracowanie
jakiejsz głębiej umotywowanej syn-
tezy, że moje uwagi pozostaną tyl-
ko impresjami turysty, ale niech
tak będzie: w humanistyce i tak
trudno o sądy bezwzględnie praw-
dziwe, a urok zabawy polega na
osobistym wyrazie w odczuwaniu
i ocenie zjawisk.

Teatr niemiecki nie był dla mnie
fenomenem całkowicie nowym. W
Polsce gościłszy w ostatnich la-
tach Berliner Ensemble i Dresdner
Stadttheater, ale — co wówczas
było dla polskiego widza fragmen-
tem bliżej nieznanego całości i mo-
gło zaskoczyć swoją egzotyczną
mimo sąsiedziwa odrębnością, sta-
ło się zrozumiałe dopiero w powią-
zaniu z innymi zjawiskami kulta-
ralnymi i zobaczone na rodzimym
gruncie niemieckim. Po pewnym
wyborze „zreferuję” trzy sztuki z
repertuaru klasycznego: „Fausta”
Goethego, „Intrygę i miłość” Schil-
lera i „Młodego uczonego” Lessin-
ga oraz trzy sztuki o wyraźnym ak-
cencie społeczno-politycznym z re-
pertuaru współczesnego — „Kau-
kaskie kredowe koło” Brechta,
„Winterschlacht” Bechera i „Der
Teufelskreis” Heddy Zinner.

Zacznę od znanego teatru Brech-
ta, o którym publikowało się także
u nas wiele sprzecznych sądów i
który nie przestaje być jednym z
najbardziej frapujących zjawisk
teatru europejskiego; ludowy i wy-
rafinowany zarazem, naturalistycz-
ny i symboliczny w dziwnym, nie-
powtarzalnym pomieszaniu. Zobacz-
my zwierzka w jego lezu „am
Schiffbauerdamm”, tak jak go ja
zobaczyłem — w pojedynkę, trochę
ogłoszony wrażeniami z pierwszych
dni pobytu, z nieprzejrzanym jesz-
cze programem pod pachą i uprze-
dzonej cokolwiek przedstawieniem
krakowskim „Kaukaskiego kredo-
wego koła”, które nie było złe, ale
jak się okazało — zupełnie różne od
oryginału.

Już na pierwszy rzut oka teatr
Brechta uderza jako świadoma
kontynuacja teatru ekspresjonisty-
cznego, który nie zawahał się na-
zwać nurtem narodowym niemiec-
kiej sztuki scenicznej od końca
XIX wieku. Dlatego też nie rozumi-
em wysiłków tego odlamu prasy,
który starał się pisać o Brechcie
zatrzeć tę prawdę, żeby mu nie ro-
bić przykrości i zbliżyć do dzisiej-
szych wymagań sceny w państwie
socialistycznym. Jeżeli Piscator z
dalekiej perspektywy patronuje ta-
kim przedstawieniom jak „Mutter
Courage” czy „Kaukaskie kredowe
koło”, to nie wyrządza tym szko-
dy koncepcjom Brechta, ale prze-
ciwnie — nauczył autora przy po-
mocy skrótu dawać zdecydowany
i wysoce artystyczny wyraz sym-
bolom poetyckim, ważkim i w inny
sposób prawie niewyrażalnym tre-
ściom społecznym i filozoficznym.
Scena Brechta nie jest jednakże w
sposób konsekwentny i przez to
monotonny skonwencjonalizowana.
Rzec można, że od kolistego hory-
zontu, stanowiącego absolutnie u-
mowną nieskończoność — w kie-
runku proscenium posuwa się proces
konkretyzacji wizji scenicznej; to,
co się dzieje przy rampie, i dok-
ładnie wykonany rekwizyt w ręku
aktora — są już dosłownie reali-
styczne. Takie rozmieszczenie ak-
centów pozwala na swobodne prze-
zrucanie się od nastrojów aluzyj-
ności (wszystkie wędrowki poza
zastawkę przedstawiającą szkicowo
krajobraz) — do ostrego stawiania
konfliktów na pierwszym planie
(jak np. scena sądu w IV akcie).

Trzeba sobie wyraźnie powie-
dzieć: Brecht i jego dekorator Karl
v. Appen dziwnie operują elemen-
tami rzeczywistości. Jeżeli postawią
w środku sceny wrota cerkwi i
wrota pałacu, to elewacja tych mu-
rów jest wykonana z precyzyjną
ciężkością ikon, choćby takie
wrota nie miały mieć żadnego za-
plecza. Urywają się, stoją jak dwa
klocki, jak łuk tryumfalny, a w ty-
le już tylko węglem na zasłonie
naszkicowane miasto. I tak powtór-
za się kilkakrotnie.

Aktor, podobnie jak miejsce na
scenie, podlega tym samym prawom
zmiany. Raz jest tylko elementem

dekoracyjnym, pierwiastkiem ru-
chu zaznaczającym charakter obra-
zu, kiedy indziej urasta do roli pro-
tagonisty. Ogólnie rzecz biorąc —
znany podział w sztuce Brechta na
postaci pozytywne i negatywne,
przeprowadzony przy pomocy ma-
sek, z góry definiuje osoby wystę-
pujące w maskach na pewną ku-
kielkowość, gesty zhierarchizowane
i trochę mechaniczne. Wspomnę tu
żonę gubernatora w znakomitej in-
terpretacji Heleny Weigel, która
wacza się na scenę jakby na bie-
gunach, łukowato wygięta do ty-
łu i patrząca stale jakby spod ka-
piszona — wszystko na oznaczenie
nigdy nie opuszczającej jej pychy.
Maski mężczyzn są zewnętrznie od-
rażające, karykaturalnie mongol-
skie; wykraczają przez to daleko
poza typ fizjonomiczny spotykany
w Gruzji. Skrzyżowanie bizanty-
nizmu w zbrojach i ubiorach z tym
piętnem Środkowego Wschodu
stwarza wizję zbliżoną do jakiegoś
„Aleksandra Newskiego” Eisenstei-
na.

„Ludzki” wyraz mają tylko posta-
cie pozytywne — Grusza, sędzia
Azdak, żołnierz Chachawa i parę
epizodów. Akcja jest prowadzona
ostro, w jaskrawych kontrastach —
od rubasznego humoru do nastro-
jowości i liryzmu.

Jak wiadomo, dramat składa się
z dwóch równoległe biegnących
wątków. Jedną część to historia
ucieczki ze zrewoltowanego i pło-
nącego miasta wiejskiej dziewczyny
Gruszy z porzuconym i przybranym
przez nią dzieckiem gubernatora,
druga — to dzieje sędziego ludowe-
go Azdaka, który zanim zasiadł na
stolcu sędziowskim, był obwiesiem
i kłusownikiem. Chodziło o stwo-
rzenie motywacji dla jego mądrego,
choć nieoczekiwanego wyroku. W
ostatnim akcie łączą się oba wątki
w scenie sądu będącego odwróce-
niem legendarnego wyroku Salo-
mona (zapisanego w rozdz. III Księ-
gi Królów) i trzynastowiecznej baj-
ki chińskiej, wielokrotnie w Europie
adaptowanej, m. in. przez Klabun-
da. Prawo do dziecka zostaje przy-
znane nie matce, ale tej, która ob-
darzyła je prawdziwą miłością.
Wszystko po to, by usprawiedliwić
w sporze o urodziną dolinę mię-
dzy dwoma kółkami przyznania
ziemi tym, którzy ją lepiej potra-
fią spożytkować. (Nawiązanie do
prologu). Oto postępowo i rewolu-
cyjna idea utworu.

Bohaterami są więc — Grusza
i plebejski sędzia Azdak. Role te
są tak zrośnięte w teatrze Brechta
z ich wykonawcami, że trudno po
prostu oddzielić zmyślenie od rze-
czywistości. Angelika Hurwicz, ta
nieurodzia z zewnątrz i ciężka
trochę dziewczyna, potrafiła stwo-
rzyć postać promieniającą takim
cieplem kobiecym i macierzyńskim,
taką naturalnością odruchów i
mądrością, że śledzi się jej dół z
największym wzruszeniem i współ-
czującym, aprobującym uśmiechem.
Ernest Busch — który opuścił w
czasie sztuki fotel narratora —
wtargnął gwałtownie na scenę do-
dając akcji nowych rumieńców.
Zastanawiam się, na czym polega
niepopolita siła kreacji Buscha i
dochodzi do przekonania, że jest
on stworzony do roli plebejskiego
bohatera z tradycji Ben Jonsona i
Villona, i że nie podobna znowu roz-
dzielić tutaj życia od fikcji. Ten
uczestnik wojny domowej w Hisz-
panii, śpiewak i mówca, który po-
suwał się w awangardzie armii ra-
dziejskiej na froncie wschodnim i
przez megafon nawoływał swych
ziomków do złożenia broni w nie-
sprawdliwej wojnie, wnosi coś
ze swego osobistego wnętrza — do
teatru. Jego głos, skandujący
i twardy, z hamburskim gardłowym
„ch” i rzadko u Niemców spoty-
kanym wyraźnym „r”, z pianistycz-
ną brawurą wybijający wszystkie
logiczne dominanty zdania — elek-
tryzuje i zniewala. Busch jest
chyba największym współcześnie
aktorem niemieckim.

*

A teraz — „Faust” w berlińskim
Deutsches Theater, jak się mówi
powszechnie: u Langhoffa.

Historia niesie z sobą niespo-
dzianki. Któż mógłby przewidzieć,
że żywot pokątnego filozofa i mi-
strza czarnej magii Georga Fausta,
występującego na przełomie XV i
XVI w., stanie się kanwą najgienia-
niejszego poematu dramatycznego
literatury niemieckiej? O Fauście
wspomina Johannes Trithemius,
przeor ze Sponheim, nauczyciel ta-
kich lekarzy cudotwórców jak Pa-
racelsus i Agrippa; Trithemius uślo-
wiał nawet w r. 1506 wywzać na
dysputę głęsnego podówczas magi-
stra nauk tryumfnych, ale magister
nie dotrzymał mu placu i ułotnił
się w porę, pozostawiając za sobą

— legendę i... zapach piekielnej
siarki, chciwie wchłaniany przez
tych, którzy szukali argumentów
przeciwko oficjalnej, obwarowanej

wiedzą teologiczną, a także pienią-
dzem — nauce. Legenda o Fauście
urozła wkrótce do pokątnych roz-
miarów wulgaty przedrukowanej x
razy przez sprytnych drukarzy i
stanowiącej kompendium wiedzy
magicznej XVI stulecia. Goethe
znał ją oczywiście. Znał też o 200
lat później dramat Christofora
Marlowe'a. To jednak, co z tych
cegiełek stworzył, miało stać się
najpełniejszym wyrazem epoki, tak
jak się to powiodło Szekspirowi z
Hamletem dla wyrażenia tęsknot i
dylematów Renesansu. Zresztą cza-
sowe ograniczenie filozoficznego za-
sięgu takich dzieł byłoby nie na
miejscu. Współbrzmienie dla nich
znajdziemy w każdym czasie.

Ujście Fausta części I na sce-
nie, do czego w Polsce nie mieli-
śmy okazji przynajmniej 30 lat —
nie wiem, czy jestem dokładny —
robi późne wrażenie. Banal, ale
prawdziwy. Przede wszystkim u-
derza dramatyczność tego widowi-
ska, którą ledwie można by prze-
czuwać z lektury tekstu. Pięciogo-
dzinne to przedstawienie w 24 ob-
razach, trzymą w nieustającym na-
pięciu, bez względu na to, czy poe-
mat sżybuje na wyznach filozofi-
cznego traktatu, czy egzemplifikuje
los ludzki na wzruszająco napisa-
nej tragedii Małgorzaty. Nie miej-
sce tutaj na wdawanie się w anali-
zę arecydela Goethego, ale skoro
mowa o Fauście jako o dziele sce-
nicznym, nie mogę się powstrzy-
mać od jednej uwagi dotyczącej
tekstu. Małgorzatę poznajemy jako
ledwie rozkwitające dziewczętko
(mowa o jej wieku — niewiele po-
nad lat 14), córkę ubogiej wdowy.
Czujemy wokół niej opiekuńczą at-
mosferę jej domu, bogobojnego i
uczciwego skromnością „biednych
ludzi”. Ale nie poznajemy matki
Małgorzaty, Gretchen nawet w
czterech ścianach swojej izby mówi
tylko do siebie. A potem przenosi
ją poeta od razu do sąsiadki Mar-
ty. Ta oszczędność środków wydaje
mi się pociąganiem mistrzow-
skim. Drugi raz to samo powtarza
się pod koniec dramatu, gdy po
śmierci brata Walentyna wali się
na dziewczynę nieszczęście za nie-
szczęściem aż po scenę szaleństwa
w więzy — jako konsekwencje jej
czynu, wiadome, zdefiniowane
przez czas historyczny i rolę ko-
biety w patriarchalnym społeczeń-
stwie. Pod pierwszym wrażeniem
mogłoby się wydawać, że tu bra-
kuje ognia, że coś zostało poza
dramatem. Ale mechanizm akcji
w lot staje się zrozumiały dla wi-
dza, mamy tu więc do czynienia
z esencjonalnością, a nie fragmen-
tarycznością utworu.

Obecną, już drugą (po r. 1949)
inscenizację Fausta, zrealizowaną
przez tego samego co przed 5 la-
ty reżysera — Wolfganga Lang-
hoffa, i dekoratora — Heinricha
Kilgera, należy ocenić z punktu
widzenia wkładu reżysero-aktors-
kiego, dekoratorskiego i ilustracji
muzycznej,

Muzykę do Fausta skomponował,
a raczej przystosował Peter Fi-
scher, operując szeroką paletą in-
strumentacyjną, od chóru chłopię-
cego, żeńskiego, organów — aż po...
elektryczną gitarę (hiszpański mo-
tyw w piosence Mefista o pchle).
Muzyka ta ma charakter wyraźnej
ilustracyjnej, nie gubi się w pięk-
nościach samych dla siebie, i zgod-
nie z całą koncepcją reżyserską
przesuwa akcenty od łatwo uwod-
zącej „muzyki sfer” do dźwięków,
które można usłyszeć w kościele
ewangelickim. Mimo to nie jest
naturalistycznie przyziemna, pięk-
nie wyzyskuje przestrzeń, echo i
pogłos, kopiowane na akustyce w
gotyckim kościele, i rzeczywiście
część ilustracji to prawdziwe na-
grania magnetofonowe z katedry
mariańskiej.

Scena. Scenę otacza półkolem
idealny, z lekka wzgórzysty krajo-
raz niemiecki. Jak czytamy w pro-
gramie — w odróżnieniu od konce-
pcji z r. 1949, posługującej się u-
kładem symultaneistycznym, obec-
nie przy pełnym wyzyskaniu sceny
obrotowej następują całkowite
zmiany dekoracji do każdego ob-
razu. Przestrzeń jest dużo, zlwasz-
cza w plenerach (Spacer Wielka-
nocny, Noc Walpurgii). Wnętrza —
kameralna część widowiska — są
ograniczone romboidalnie rozcho-
dzącymi się ścianami. Do najpięk-
niejszych należą wnętrza katedry
zamknięte kamiennymi filarami i
żelazną balustradą w krzyżują-
cym się świetle reflektorów, które
wzbijają pył świetlny w przestrze-
ni otwartej od góry, jak w „nawie
niebotycznego gotyckiego domu”.

Niebo — w prologu — to wazo-
szące się schody z symetrycznie
rozstawionymi postaciami archanio-
łów, z góry — z megafonu powie-
lony szumiącym echem — rozlega
się głos Pana. Jedyne to „ponad-
osobowe” rozwiązanie transcenden-
tu.

W Nocy Walpurgii wyzyskana jest
scena obrotowa przy podniesionej
kurtynie, co stwarza złudzenie nie-
kończącego się korowodu splecio-
nych ciał i przy zastosowaniu de-
koracji trickowych i światła — ro-
bi zamierzone wrażenie: unaocznia
„gęstość” namietności ludzkich.
Znawcy twierdzą, że tych tricków
jest nawet za dużo.

Ogród, w którym przechadza-
ją się i rozmawiają dwie pary, Faust
z Gretchen i Mefistofeles z Martą,
to wąski skrawek kulturowanej
szkarpły między kamieniczkami
górskiego, średniowiecznego mia-
steczka. Nie podobna wylczyć
wszystkich obrazów.

Koncepcja filozoficzna dramatu
spoczywa na trzech postaciach: na
Fauście, Mefistofelesie i Gretchen.
W tej realizacji reżyserkiej — je-
dynie na dwóch aktorach; Kurt
Oligmüller jako Faust niestety nie
dorównuje Ernestowi Buschowi i
Grecie Taudte. (Tu wymienić na-
leży także Herwarta Grosse, zna-
komitego jako Wagner).

Mefistofeles Buscha nie jest zło-
śliwym, czy demonicznym diabłem
czyhającym — zgodnie z wierze-
niami tamtych czasów — jako siła ze-
wnętrzną uwodząca człowieka, ale
— przy całej swej personalnej odr-
ębności — pozostaje częścią duszy
Fausta; tą najniebezpieczniejszą,
kuszoną o prawa demiurga. Zdaje
mi się, że to jest najbardziej zgod-
ne z intencjami Goethego, który w
usta Mefistofelesa włożył wiele
własnych sądów o życiu. Koncepcja
to filozoficznie najszersza — nie ofi-
cer ordynansowy Piekiel, ale
strącony anioł, samo zło, tak ma-
dłe, że niepoznawalne. Co za tym
idzie — zewnętrznie Busch ostrzeż-
sł się dwóch niebezpiecznych, ope-
rowych formatów diabła: demona i
diabła podskakiewicza. Pozostał pół
uczony i pół sztukmistrz, poza tym
sympatyczny, wierny druh. Nieobo-
jętny tu jest także strój aktora i
jego wygląd; coś w rodzaju kurtki
motocyklowej z czerwonego safianu,
czarne urchowe bryczesy i takie sa-
me miękkie buty ze srebrnymi o-
strogami, beret z piórkami, czarny
dolman podbity purpurą. Aureolka
z rudosiwych włosów sterzących
rzadkimi strząskami nad czołem.
Powłóczy nieznacznie jedną nogą
(daleka aluzja do konińskiego kopyta).
W mowie dobitność i napastliwość
uczonego znającego temat na
wskroś. Busch to umie! W całości
— wielka kreacja.

Margarete Taudte jako Gretchen
jest najbardziej wzruszającą, po-
słacią szczeniłą, jaką zdarzyło mi
się kiedykolwiek oglądać. Ta pro-
wincjonalna do niedawna aktorecz-
ka smukła i jasnowłosa, z twa-
rzączką zmartwionego dziecka,
piękna nie tyle zewnętrzną co we-
wnętrzną pięknnością — stała się
w dniu premiery rewelacją Berli-
na. Wszystko, co w tej nieomylnie
nakreślonej postaci wskazuje na
wzlot i upadek duszy kobiecej, zo-
stało wydobyte z niezwykłą intuic-
ją i doskonałością, gorącą, serdec-
zną doskonałością. Niewinność
połączona z nieufnością, cień próż-
ności i późniejsze zaufanie do u-
wodziciela, religijność, miłość, tro-
ska („w jakim towarzystwie ty się
obracasz, Heinrich!”), potem nie
upadek nawet — wielkie rozczaro-
wanie — tego powodu, że dając za-
wsze do dobra i piękna, można się
było znaleźć nad skrajem przepa-
ści — aż do dramatycznej, wstrzą-
sającej ceny szaleństwa w więzie-
niu — to tylko powierzchowny
skróć wielu odcieni tej nad wyraz
trudnej, ale wspaniałej roli. Modli-
twa w kościele, wypowiedziana
półgłosem, z twarzą odwróconą od
rampy, słowami, z których każde
skąpane było we łzie ale tak wy-
razne jak pianissimo nokturnu pod
ręką wirtuoza, wszystko — aż do
ukłonu w pas, bosy, w podartej
koszuli, w podjęcie za aplauz po
skończonym przedstawieniu — no-
si znamiona wielkiego i skromnego
artyzmu.

Marian Promiński

ANDRZEJ WIRTH

SZKOŁA SZYDERSTWA

„Satyrę pisze się na świętoszka, ale komedię o Tartuście. Satyra ściga zepsutych, komedia ściga samo zepsucie”.

Diderot.

I lość słusznych sądów o danym zjawisku jest niestety ograniczona. Odczuwam to dotkliwie usiłując na dwa miesiące po premierze napisać coś nowego o warszawskim przedstawieniu „Teatru Klary Gazul”. W międzyczasie Jan Kott powiadomił wszystkich, że sztuka „bardzo mu się podoba” i nawet zdanie to uzasadnił. Piszę n a w e t, bo gdyby go nie uzasadniał, sąd jego stałby się własnością opinii publicznej. I nie dlatego, że w sztuce tej istotnie trudno nie znaleźć upodobania, lecz że do brze skrojony sąd, zwłaszcza w rzeczach teatralnych, ma nad umysłami władzę niezależną od swej słuszności.

Od dwu miesięcy zatem wiadomo, że Méricée w Teatrze Współczesnym jest najciekawszym wydarzeniem sezonu i zdania tego nie będę kwestionował. Szukać racji jeszcze nie wypowiadających, utwierdzających taką opinię — tyle pozostaje tym, którzy się spóźniają.

1

Wiadomo, że teatr Méricée'go jest romantyczny w osobliwym rozumieniu. Nie jest to romantyzm Wiktora Hugo; więcej w nim Stendhala, jeszcze więcej niewygasłych idei Oświecenia: zachwale myśli libertarińskiej, antyklerykalnej i wolterańskiej drwiny rozsadzającej feudalny przesąd. Nie ulega też wątpliwości inspiracja powiastką filozoficzną. Jednak „Teatr Klary Gazul” nie jest tylko udratyzowaną powiastką: zajmuje się nie filozofią, lecz jej obyczajowymi skutkami. Jego żywiołem jest cięta satyra, zaprawiona ironią i szyderstwem, tym szczególnym gatunkiem wszechwładnej kpiny, która nie oszczędza nie tylko żadnej z postaci i spraw przedstawianych, ale i widza, ale i samego autora. Autoironia, ta najbardziej nowoczesna z postaw wyrażonych w sztuce, pokazuje u Méricée'go wszystkie oblicza. Mistyfikacja, na której ujawnienie liczy autor przybierający fikcyjne miano, jest także formą ironicznego stosunku do własnego dzieła. A zresztą jest to świetna zabawa, doskonały żart i dla pisarza, i dla czytelnika, i dla widza. „Pierwszy pożytek jaki przynosi nauka polega na samym ich uprawianiu; jest to już dobro prawdziwe i trwałe” — pisał w roku 1747 inny genialny mistyfikator, La Mettrie. „Podobnie ma się rzecz ze sztukami — zdać się mówić Méricée — patrzcie, ile

przerodził w groteskę. Méricée potrafi być oryginalny bez dziwactwa, czasem patetyczny, zawsze naturalny; jest wielkim poetą, ale żaden z jego bohaterów nie poetyzuje na scenie; żartem i wyborem dowcipem, przejawskawieniem i skrótem potrafi skreślić pamflet przeciw mocom najbardziej rzeczywistym. Zdumiewająca komedia „Inez Mendo” mogłaby mieć za motto zdanie Stendhala: „Prawdziwym XIX wieku jest, że kiedy dostoja i można osobistość napotka człowieka, zabija go, skazuje na wygnanie, wtrąca do więzienia, lub



Eichlerówna

upokarza do tego stopnia, że tamten jak głupiec umiera z bólu”.

To właśnie wydaje mi się istotne w Teatrze Klary Gazul: wszystkie środki komedii z jej prawem do przesady, do melodramatu, do sytuacyjnego nieprawdopodobieństwa, do intrygi wymyślnej i rozwijanej w zawrotnym tempie, do zabawy, szyderstwa i kpiny — użyte dla zdemaskowania sił złowrogo realnych: zakłamania, obłudy, religijnego obłędu, fanatyzmu, stanowego przesądu. Méricée dopuszcza melodramat, ale jest to środek do satyrycznego uwyraźnienia dramatu kondycji społecznych. Pierwsza część „Inez Mendo” nosi podtytuł „Przesąd zwyciężony”. W komedynie tej, napisanej na prośbę „damy uwielbiającej opowieści łzawej i nieprawdopodobnej” romantyczną miłość zwycięża przesąd klasowy i baron poślubia chłopkę. Ale część druga nazywana „Zwycięstwo przesądu” potwierdza prawo, o którym pisał Stendhal. Baron uwiedziony przez piękną i przewrotną księżną porzuka żonę prostoduszną i wierną. A kiedy księżna okazuje się agentką

strzegająca środy popielcowej Urraca, ale przeraża człowieka, którego zaślepienie czyni narzędziem inkwizycji. Nawet w „Karocy”, tym przeźabawnym komediowym studium zazdrości, jest moment, który angażuje widza na serio. Perichole broni nie tylko zagrożonej podejrzeniami kochanki opinii, broni godności ludowej komediantki przed pogardą dobrze urodzonego głupca.

Między komedią i farsą, satyrą i groteską, między śmiechem ironicznym i śmiechem szyderczym, melodramatem i prawdziwym dramatem społecznej kondycji biegnie wąska granica określająca styl uroczych i bezbożnych komedijek Méricée'go.

2

Trafny jest wybór, który z „Teatru Klary Gazul” uczynił komediowy tryptyk, gdzie jednym skrzydłem — „Kobieta jest diabłem”, drugim „Karoca”, w środku — „Niebo i piekło”. Już świetnie podany przez Melinę prolog pierwszej sztuki wprowadza nas w styl całości. Zapowiadacz, zwracając się wprost do widza, łamie dystans między widownią i aktorem; jest w tym jakby porozumiewawcze zmrużenie oka i otwarcie cudzysłowu, który zamkną dopiero sakramentalne słowa aktora: „Tak kończy się komedia. Wybaczcie błędy autorowi”.

Bardzo szlachetny i w duchu sztuki zrobiony jest prolog „Karocy”. Zapowiadacz (Melina) jest aktorem w tej komedii i publiczność ogląda wszystkie fazy przedzierzania się wykonawcy prologu w postać sceniczną. Jest to przygotowanie do zabawy, w której wszyscy będą uczestniczyć. Pada ostatnie słowo zapowiedzi, kurtyna idzie w górę, zapowiadacz zostaje na scenie. Zbliża się do fotela, narzuca królewski płaszcz, już jest królem; wkłada ciepły but flanelowy, już ma podagrę; siada ostrożnie na tronie, układając na poduszce nogę, już jest monarchą, który przeżywa a atak podagry. Cichnie muzyka, za chwilę wejdzie Martinez i powie: „Panowie audytorzy oczekują Waszej Wysokości”. Tak zaczyna się zabawa, ale jeszcze wyborniej zabawa się kończy. Wygaszanie scenicznej iluzji w chwili gdy napięcie osiąga szczyt i melodramat upomina się o swe prawa — jest smakołykiem warszawskiego przedstawienia. Fertner umiera ze sztyłem w karku, wygłaszając tyrańskie do mordery i ze słowami: „ha, ha, ha... już po wszystkim” — układa się w wygodnej i malowniczej pozie z renesansowego nagrobka. Ale zaraz wstaje, aby ze swym zabójcą i niedoszlą kochanką wy-

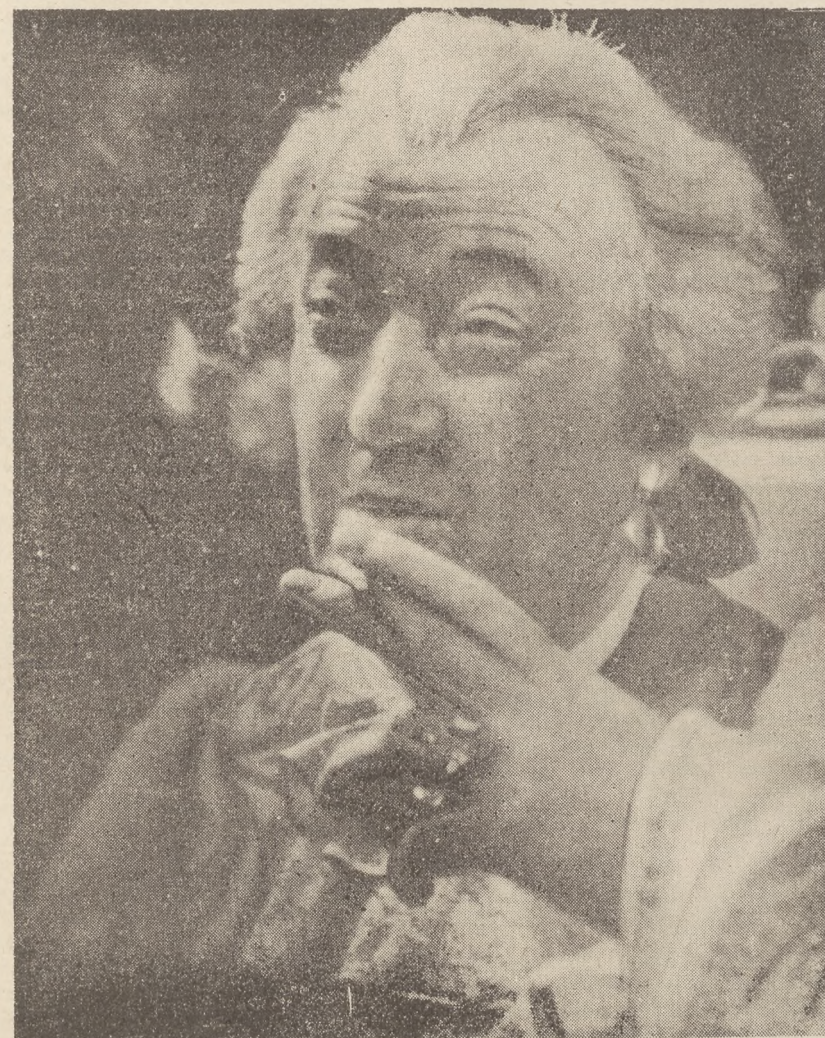
konwencji literackiej. Jest to najwyższy stopień szyderstwa, które wysmieje a samą z a s a d ę szyderstwa.

W mówionych prologach, w wybornie rozegranych pointach komediowych odczuwamy impuls reżyserski, determinujący we właściwym kierunku s t y l przedstawienia. Ale jest to tylko impuls, bo jedynie w określonych granicach może reżyser wpływać na grę aktora. Temu impulsowi, skłaniającemu do arcytrudnej gry, wiążącej melodramat z owymi „wyższymi formami szyderstwa” i ironicznym stosunkiem do postaci, najpełniej potrafił się poddać Krasnowiecki; najbardziej opierał mu się Don Pablo Zardeckiego. Krasnowiecki p o k a z y w a ł inkwizytora wytwornego i przebiegłego, wywoływał krytyczny śmiech widowni, ale jej nie rozśmieszał, sam się bawił postacią przedstawianą i pozwalał bawić się innym. W grze Zardeckiego był melodramat przytyty na serio; brakło tej grze dystansu nieodzownego do wydobycia cudzysłowu. Role te nie należą do najważniejszych, ale właśnie w nich wyraźniej widać problem s t y l u: chybione i utracone rozwiązanie.

Podstawowe przeciwieństwo: ironicznej zabawy i gry na serio określa wszystkie kreacje warszawskiego przedstawienia. Przewyższenie tego przeciwieństwa zadecydowało o sukcesie głównych ról w spektaklu.

W Teatrze Współczesnym można się przekonać, jak niesłuszna jest opinia o „książkowym” charakterze dramatu romantycznego. Opinia ta powstała w ubiegłym stuleciu i powoływała się na trudności inscenizacyjne, wyniki z programowego zarzucenia trzech jednostki klasycznych. Zarzut taki wydaje się dzisiaj śmieszny, ale poważnie traktuje się czasem pogląd upatrujący w wielkich monologach i epickich relacjach przyczynę rzekomej niesceniczności sztuk romantycznych. Lęk przed monologiem i epiką świadczy tylko o kryzysie środków artystycznych teatru. Aktor boi się monologu, trwoży go samotność na scenie, póki reżyser lub szkoła narzucają mu naturalistyczną koncepcję widowni jako „czwartej ściany”. Ale postawie go w pełnym świetle, przekonajcie, że publiczność jest jego partnerem; niech spojrzy widowni w oczy, niech ją bierze na świadka swych przeżyć — wtedy prysnie samotność aktora, a monolog stanie się sztuką.

Piękną sztukę tak pojętego monologu pokazało warszawskie przedstawienie. Monolog Lomnickiego (Fray Antonio) był w miarę melodrama-



Melina

jacych go mnichów (Fertner, Pawlikowski) jest żywym komentarzem opowieści. Reżyseria Meliny wykorzystała wielorakie możliwości tkwiące w teatralnej epice, a talent wykonawców potrafił je rozwinąć. Cennym pomysłem jest sceniczne rozwinięcie wielkiej epickiej opowieści Martineza (Lapicki) o wyczynach Perichole (Eichlerówna). Kiedy wicekról opada na poduszki, osłabiony nadmiarem sensacji o kochance, Martinez zwrócony do widowni beztępo kontynuuje rzecz o miłosnych afektach komediantki.

W sztuce prowadzenia monologu, w podawaniu rozbudowanych kwestii epickich, w otwieraniu i zamykaniu teatralnego cudzysłowu, warszawska inscenizacja Méricée'go dała rozwiązania godne refleksji. Myślę, że mimo całej odmienności założeń treściowych polskiego romantyzmu, niektóre z tych rozwiązań zasługują na uwagę w dyskusji o polskim repertuarze romantycznym.

3

Dobry aktor nie powinien się brać do Méricée'go. Méricée'go powinni grać najlepsi aktorzy. Obsada czołowych ról mówi, że reżyser był też tego zdania.

Zacznę od Eichlerówny, bo za jej sprawą przeżyłem wewnętrzny konflikt. Zdawało mi się, że wiem jaka powinna być Perichole: chłodna i wyrafinowana, pewna swej urody, ale jeszcze bardziej ufająca inteligencji; zwyciężająca kochanką nie kobiecością, bo zwycięstwo to ma już za sobą, ale dialektyką... Lecz Eichlerówna jest właśnie zupełnie inna: jej argumentacja jest biologiczna a nie intelektualna, jest czułą kochanką, jest świetną kurtyzaną, jest wielką komediantką. Głos w tej grze ma znaczenie wyjątkowe. Adolf Rudnicki, od którego mefista trudno się uwolnić, napisał kiedyś: „To muchy w południe brzęczą w sadzie”. Istotnie, jest w tym rozkołysaniu głosu, w nagłych wzniesieniach i spadkach tonu, w poderwanych kadencjach, jakaś śpiewność o działaniu narkotycznym bardziej niż usypiającym. Niespodziewana cezura jest tu jedynym środkiem dramatycznego uwyraźniania kwestii, lecz mój Boże, jak użył! Słowom towarzyszą ruchy poddane rygorom tańca, cały system przegięć i ukłonów, które do słów dopisują choreograficzny komentarz. W scenie z wicekrólem wachlarz jest właściwym partnerem Eichlerówny. Wszystko niemal w tej grze jest p r z e c i w przyjętej teorii aktorstwa. Ale gdzie teoria spotyka się z Eichlerówną, zwycięża Eichlerówna.

Melina tyle razy trzeba było chwalić za reżyserię, że na nadużycie zakrawa powtarzanie pochwał z powodu utrzymywanej w stylu roli wicekróla. Powiem tylko, że już sama jego postać usadowiona na dumnym tronie, dowcipnie wymyślonym wraz z całym wnętrzem przez Kosińskiego, prowokowała do przedniej i pełnej smaku zabawy. Okrzyk zazdrośnika, wybijany jak piłka ponad całość kwestii mówionej spokojnym i opanowanym tonem, na długo pozostaje w uchu widza.

Finezyjna i wdzięczna dona Urraca Mrozowskiej jest w miarę ograniczona i rezolutna, stateczna i rozwiazała; żałuje w sobotę głup-

stwa popełnionego w płatek; przechodzi od rozkoszy do wyrzutów i od wyrzutów do rozkoszy; potrafi przekonać, że obietnice czynione spowiednikowi nie zdławia w niej chętki życia.

Inteligentną i samodzielną interpretację romantycznego melodramatu dał Lomnicki. Jest w jego roli fanatyzm religijny, i fanatyzm miłosny, i obłęd religijny prowadzący do obłędu miłosnego. Jest, co ważniejsze, krytyczny dystans wo-



Mrozowska

bec postaci — światłobliwy inkwizytor wlatuje niemal do nieba w błasku ciągłych objawień, ale widzi ani na chwilę nie traci z oczu rzeczywistego źródła tych iluminacji, bo kto unika ludzi, na pewno spotyka się z duchami.

Gdy opada kurtyna, doznaję niejasnego uczucia, że coś tu jest nie w porządku. Dopiero na ulicy uświadomiłem sobie, że teatr nasz sprzeniewierzył się swoim zasadom: przestaje być ojczyzną ziewania i smutnego rozsądku. Jest w tej myśli trochę zaskoczenia i wiele nadziei na przyszłość.

4

Odkrywanie aktualności klasyków będzie bawić, jak długo będą istnieć klasyki. Kott opisał pewną donę Urraca, która w piątki chodzi do spowiedzi, w sobotę żałuje za grzechy, w niedzielę idzie do komunii, a w poniedziałek ma jeszcze mocne postanowienie poprawy. Jeśli się zważy, że w śróde dziewczyna ta ma zebrania ZMP, trzeba przyznać, że jej przyjacieli ma ciężkie życie. Chciałbym do tego przykładu dodać inny. W Poznaniu nieznana ręka pożywała nocą afisze ogłaszające prapremię „Karocy świętych sakramentów”. Nie słyszałem, aby podobny afront przytrafił się najbliższemu z naszych p'arzy. „Oburzać i bawić” — to była w przeszłości dewiza teatru walczącego. Póki żyje choć jeden przesąd, hasło takie zachowa aktualność — chyba, że nie ma już przesądów na tym najlepszym ze światów. W takim razie odwołuję niewczesny żart. Tak kończy się recenzja. Wybaczcie błędy autorowi.

Andrzej Wirth

Prosper Méricée: Teatr Klary Gazul. Komedia: Kobieta jest diabłem. Niebo i piekło. Karoca. Przekład Joanny Guze. Reżyseria: Michał Melina. Dekoracje: Jan Kosiński. Muzyka: Zbigniew Turski. Teatr Współczesny w Warszawie. Prapremiera w marcu 1955.



Lomnicki i Fertner

mam uciechy w ich uprawie” Ale — dodaje — „trzeba było w owej epoce nieco odwagi, by pokpiwać z wicekrólów i biskupów”.

Taką właśnie zachwałą i odważną zabawą na oczach widza jest „Teatr Klary Gazul”, a przynajmniej trzy komedijki wybrane u nas do inscenizacji. Widz w tej zabawie powinien mieć udział, ale i aktor powinien się zabawić. Najlepszy przepis na zabicie lekkości, polotu i wdzięku tych komedijek, to przedstawić je z powagą i na serio. Jednak zabawa z poetą ma swoje granice. Komedia nie może się stać farsą, satyra nie może się

portugalskiego króla, jest już za późno, bo wierna żona umiera z rozpaczy, przebacząc wysoko urodzonemu mężowi. Tak właśnie trzeba: można oszukać serce, ale biada temu, kto w społeczeństwie podzielnym na klasy zakłóci porządek podziału.

Komedia Méricée'go oscylują między żartem dla żartu, zabawą wynikłą ze sprawnego użycia konwencji, a surową i groźną wymową przesądów, które są przedmiotem szyderstwa. Rozśmieszają nas postacie tłustych i oblesnych mnichów, ale cierpiemy na widok religii, która rodzi zbrodnie. Bawi nas prze-

powiedzieć klasyczną formułą zakończenia. Jest to najzabawniejsza śmierć, jaką można oglądać w teatrze.

Reżyser zrozumiał, jak bardzo wybrana konwencja bawi Méricée'go. Wiadro kirwi, którego domaga się ta konwencja, zostało podane widzowi z wdziękiem godnym bukietu. Widzę w tym więcej niż udany chwyt reżyserski; jest to wydobycie najbardziej n o w o c z e s n e g o dowcipu zawartego w romantycznym teatrze. Przedmiotem zabawy staje się nie tylko wydalenie wprowadzone na scenę, lecz sam t y p obranej przez autora

techny, natchniony i owiany szaleństwem, dział się na całej scenie i wybiegał poza nią; w statycznym wieziennym monologu Krasnowieckiej (Marquita) był ludowy etos i zabawne w swej naiwności rezonowanie; monolog Mrozowskiej (Dona Urraca) finezyjnie wyrażał niedolę małej duszyczki, szarpanej zazdrością.

Równie szczęśliwie poradził sobie teatr z epickimi partiami tekstu, w których relacjonuje się wypadki nie pokazane na scenie. Opowiada nie Antonia o spotkaniu z Marquitą każdym słowem angażuje widza, a zmienna gra twarzy słucha-