



NOWA KULTURA

TYGODNIK ZWIĄZKU LITERATÓW POLSKICH

Cena 1.20 zł — 8 stron

Warszawa, 26 czeruca 1955 r.

Nr 26 (274) Rok VI

JERZY POMIANOWSKI

SPOTKANIA PARYSKIE

Korespondencja własna z Festiwalu Teatralnego

Zaczęło się od niespodzianki. Na Placu Châtelet, w centrum Paryża, na dużej scenie teatru Sarah Bernhardt drugi Międzynarodowy Festiwal Dramatu otwierał uroczyste irlandzki Abbey Theatre, znany z zeszłorocznego pobytu zespołu sławny i zasłużony. Jednocześnie na małej scenie teatru Hébertot, w plebejskiej dzielnicy Clichy, wystąpił Workshop Theatre z Londynu. Tyle tu o nim wiadomo, że niedawno był jeszcze robotniczym zespołem amatorskim, że powstał raptem 20 lat temu, że nie figuruje w żadnym Almanachu Gotajskim sceny światowej. Było publicznym sekretem, iż teatr ten trafił na paryski Festiwal nie bez trudu, ale za to bez oficjalnego poparcia. Właściwie — na własne ryzyko. Nie trafiłby pewno nigdy, gdyby nie dwie okoliczności. Po pierwsze — sławniejsze i urzędowo popierane zespoły miały zakontraktowane występy gościnne, w

wu na uczucia i myśli odbiorców. Ma się nieodparte wrażenie, że właśnie te ambicje zbliżają scenę Workshop do teatrów Brechta i Vilara. „Pan Arden z Faversham” powstał w roku 1588, przypisują go to Ben Jonsonowi, to Kydowi, to Krzysztofowi Marlowe, to nawet Szekspirowi. Jest jedną z pierwszych zapowiedzi świetnej epoki teatru i widać po nim jak pospolite ma wszelką świetność początki. Temat? Ten sam co w „Liliach” Mickiewicza. Pani zabiła pana. Kochanek jej pomagał. Tyle, że nie ma braci, są za to dwaj weseli zbroje podszyci tchórzem. Rzecz tę grają Anglicy jak starą i rubaszną legendę, ale wcale jej nie biorą dosłownie, nie korzą się przed prymitywem i akcentują umowność historycznych szczegółów. W rezultacie jednak — koszmarnie w tej sztuce każę myśleć o sprawie Lady Macbeth, a najmniej zbrojowce są z kolei nie mniej śmieszni niż

we Francji aktorzy nie potrafią na ogół nosić kostiumu historycznego tak, jak to pokazali artyści z East Endu.

Przedstawienie zelektryzowało i prasę, i publiczność: miało się wrażenie, że nareszcie wiadomo jak wyglądał ów teatr elżbietański, o którym tyle się czyta, a którego nikt nie widział. Ale przecież przedstawienia Workshop Theatre wcale nie były archeologiczną rekonstrukcją! Przeciwnie, uderzały nowoczesnością, jeśli wolno użyć jednego z tych słów-obojuźniaków, których nie można się wyrzec, trzeba je tylko uściślić.

Workshop trafił w sedno zawilej kwestii tradycji. Od dawna już w Anglii (i może w ogóle na Zachodzie) nikt w teatrze nie podchodził do klasyki z tak jasnym zrozumieniem, że o prawie do życia tradycji artystycznej decyduje tylko jej zdolność dalszego kształtowania współczesności. Jasne, że siłę tę ma jedynie tradycja znajdująca odzwierciedlenie w masach, od których zależy kształt współczesności, a w każdym razie — kierunek jej rozwoju. Oba przedstawienia dowiodły, że legenda popularności i żywotności teatru elżbietańskiego nie jest wymysłem uczonych. Workshop Theatre zrobił dużo, żeby przybliżyć do nas nie tyle sprawy, co ludzi odległej epoki. Nawet w tym trochę przeholował, ale widać inaczej nie można.

Dekoracje i kostiumy w „Przerazliwej i prawdziwej tragedii o panu Ardenie z Faversham” były pełne zwyczajności, ale dawały konieczne pojęcie o końcu XVI wieku w Anglii, gdzie p. Alicja Arden i przebrany jej kochanek Mosbie zabili szlachetnego Ardena. Stropilem się kiedyś w drugiej z kolei sztuce zobaczyłem weneckiego kupca, Volpone, w marynarce i gabardynowych spodniach, a jego totumfackiego, Moskę — w dwurzędowym garniturze w paski, o jakim marzy każdy subiekt sklepowy na przedmieściach każdej stolicy. Znowu Hamlet we fraku? Znowu staroświecysta na wywrót — bezaśadna, nieodkrywcza, powierzchowna? Ale już po kilku chwilach trzeba było przyznać prawo do ryzyka Joan Littlewood i Johnowi Bury, dekoratorowi. Nawet jeśli widza nie opuszczał sceptycyzm, to musiał przyznać, że Workshop wie co robi, że to jednak ta sama sztuka Ben Jonsona. Utwór stał się chyba śmieszniejszy, żywszy, ostrzejszy ideowo — i to nie wbrew swojej treści, ale jakoś właśnie dzięki uwypukleniu jej, choć tak krańcowemu.

Jules Romain, autor przeróbki tej sztuki, napisał kiedyś: „Ben Jonson, mając w ręku temat i osoby „Volpone”, był w stanie zrobić z tego jedno z arcydzieł komedii światowej, klasy „Skapca” lub „Świątoszka”. Nie uczynił tego... Kazał się wyręczyć ludziom przyszłości...”



Workshop Theatre — Londyn. „Arden of Faversham”. Pan Arden — Maxwell Shaw, Black Willy — George A. Cooper.

Przeciwnie, uczynił to i nikomu nie kazał się wyręczać.

Zamiast się bawić w ścisłe odtwierzanie przepychów renesansowej Wenecji (gdzie akcja jest umiejscowiona) — artyści londyńscy położyli nacisk na przesłanną i groźną historię o bandzie pasażerów, wzajemnie dybiących na swoje dobra i spadki. Ben Jonsonowi nie o daleką Wenecję chodziło. Dlatego akcent londyńskich przedmiesi i tandetna elegancja nowoczesnych geszefciarzy nie było te sztuki pasowały. Dawały niezbędne wrażenie konkretności i uwspółcześniały satyrę bez gwałtu nad tekstem. I oto sedno sprawy: ten Volpone więcej miał wspólnego z „Księżniczką Turandot” Wachtangowa niż z „Hamletem” we frakach. Przez zabawne zdemaskowanie autorskiej konwencji teatr przybliżył do widza satyryczny podtekst moralny, przypomniał, czemu ta komedia o wyzyskiwaczach i pasażerach tak długo żyje. Zrobił to samo ze sztuką Ben Jonsona, co Ben Jonson z wędrowną, starą historyjką o chytrym Lewantyńczyku: dostosował ją do pojęć i oczekiwań biednej londyńskiej ulicy. Sposób był krańcowy, ale kierunek — chyba właściwy.

Nazwiska nieznanych aktorów niewiele czytelnikowi mówią, konieczne jednak trzeba wymienić dwa świetne talenty. George A. Cooper grał w Ardenie rozbójnika Black Willy, w „Volpone” — rolę tytułową. Ma głos i ruchy głośnego i złośliwego niedźwiedzia. Operuje ścisłym i zamasytym gestem, jest pełen dowcipu i temperamentu, potrafi zwracać się do widowni bez burzenia teatralnej iluzji. Maxwell Shaw grał pana Ardena, a w sztuce Ben Jonsona — Moskę. Jest przede wszystkim inteligentny, w ten szczególnie, uroczy sposób, który pozwala widzowi od razu nawiązać kontakt z aktorem — ponad rampą, ponad daleką epoką, w której akcja się odbywa. Tak, nie całkiem wcielił się w postać, ale tylko po to stoi niejako z boku, żeby bez nacisku, bez poży ułatwić widzowi zrozumienie każdego słowa, gestu, tonu, każdego zwrotu w sytuacji. U nas tak grzywają Brydziński, Woszczerowicz, Jaroń, Melina.

*

Dobry start zwrócił na Festiwal uwagę nawet tych, którzy woleli by go przemilczeć. Chociaż Festiwal Dramatu nie jest konkursem, choć jego organizatorzy starannie

wystrzegają się wszelkich drażliwych porównań i wniosków, to jednak przemożna polityka pcha się drzwiami i oknami. I nie małostkowa polityczka drobnych sukcesów, żalonych koniunktur i mylących przypadków. Mowa o ważnych, może nawet decydujących sprawach społecznych i światopoglądowych, których teatr był zawsze barometrem. Był i jest prawdziwym świadkiem życia naro-

się starała z przedstawień odgadnąć czym żyje kraj, z którego teatr przyjechał, jakie nowe drogi wytacza starej kulturze, jaką daje swoim życiem i swoją sztuką odpowiedź na pytania, które sobie każdy mieszkaniec naszego świata dzisia stawia. Są to oczywiście pytania polityczne. Chodzi o kształt przyszłości, o doje, prawa i spokój człowieka, chodzi o warunki do nieskrępowanego po-



Zespół artystów Opery Pekińskiej i Ludowego Teatru Artystycznego z Liaoning. „Potrojne spotkanie”. Scena pojedynku w ciemności.

dowego, jest miernikiem żywotności sił kulturowych. Czyż? Bezpośrednio zależny od widowni, rosnący i żyjący dzięki czynnemu związkowi ze współczesną literaturą — teatr wymownie świadczy o nadziejach, uczuciach i myślach nie tylko aktorów, lecz także swoich widzów. W paryskim Festiwalu bierze udział 21 narodów — wobec 12 w zeszłym jeszcze roku. To darmo, ale widownia Festiwalu będzie

stępu, chodzi o groźbę zagłady i nadzieję ratunku.

Tak, to prawda, że każdy teatr przywozi na to spotkanie narodów nie tylko swoich aktorów i sztuki, lecz również myśli, oddech i tętno swojej widowni. Tego właśnie są ludzie ciekawi. Wskazują pasjonujące sprawy artystyczne są jednak zawsze sygnałami spraw żywych

(Dokończenie na str. 4)



Abbey Theatre — Dublin. Sean O'Casey: „Plug i gwiazdy”. Reżyseria — Ria Mooney. Z prawa: Fluther Good, słusarz — Philipp O'Flynn. Young Covey, mechanik — Patrick Layde. Peter Flynn, stary robotnik — John Mc Darby.

gruncie rzeczy zaś niewiele mogły w tym roku pokazać w Paryżu. Po drugie — A. M. Julien, twórca i kierownik Festiwalu, znał zespół i był zdania, że lek przed ryzykiem, to w teatrze wielka nieostrożność.

Workshop Theatre przyjechał z dwiema sztukami. I anonimowy „Arden of Faversham”, i „Volpone” Ben Jonsona stanowią dobrze znane klasyczne pozycje teatru angielskiego. Obie pochodzą z okresu elżbietańskiego. Zwłaszcza „Volpone” jest szeroko spopularyzowany przez film (pamiętamy przecież Harry Baura w tej roli) i przez kilka niedawno dokonanych przeróbek sceniczych. Nie zapowiadało się na żadną sensację. Ale już drugiego dnia nie można się było do teatru docisnąć. Na trzeci dzień przybył z Londynu samolotem korespondent specjalny „Times”. Teatrowi Workshop przedłużono występy. Gladwyn Jebb, ambasador JKM w Paryżu, tylko dzięki temu mógł się dopchać na któreś z rzędu przedstawień teatru, o którego przyjeździe zdawał się z początku nic nie wiedzieć. Anglicy dopiero w Paryżu przekonali się, że mają u siebie dobry teatr.

Teatr ten narodził się na londyńskim robotniczym przedmieściu, gra dziś z wyboru na biednym East Endzie. Do jego kierownictwa należy Gerald C. Raffles, młody dramaturg, Joan Littlewood, reżyser, niewiasta pełna energii, oryginalności i dobrej wiedzy, oraz Evan Mc Coll, działacz lewicowy i pisarz, którego znamy dotąd tylko z niefortunnie wybranych „Podróżnych”. Warto go przecież lepiej poznać. Zespół holduje pewnej idei prostej, ale jak widać owocnej: nie uznaje rabatu dla maluczkich, wierzy w inteligencję i wrażliwość prostych ludzi. Może dlatego, boi się artystycznej rutyny, ale też nie uważa nowatorstwa ani za sport ani za samocel, lecz po prostu za ważny warunek skutecznego wpły-

SEWERYN POLLAK WOŁANIE

Stara Europa, porozciągana
Na pięciu morzach skóra zwierzęca,
Schnąca na desce i garbowana
Przez wichry wojen, Bajko dziecięca
Zdrowem historii ukolysana.

Czy mogę mówić z tobą spokojnie?
Na górach Harcu sosny zielone,
Mech się ugina pod twoją stopą,
Czerwonym okiem borówka płonie
Jak ty, jak ty, Europo.

Na górach Harcu Brunhildy łożę
Zaczarowane wieńcem płomienia,
A słowik w krzaku nocnego cienia
Głosem Zygryda przerwać nie może
Twoje, Europo, milczenie!

Biegną żelazne komety w wicherze —
Jakim cię głosem będę zaklinał,
Gdy każda tobie krzyczy ruina,
Gdy nawet ziemi tchnienie najcichsze
Milion umarłych głosów wspomina?

O, niepoprawna, niepamiętliwa,
Znów w arsenalach sprężone młoty
I w elektrycznych iskrach przepływa
Pośpiech przekłętą przez świat roboty —
Jakim imieniem będę cię wzywał?

Mój wiersz jak strzala leci scytyjska,
On tobie mroczną groźbę przypomniał,
Pędząc światami — w słonca odpyrykach
Żywych i martwych wół zogni: Spójrz, Europo, w oczu ogniska:
Krzyczę, przebudzona — już nigdy wojny!

PLENUM ZG ZLP

Z d i a r i u s z a d y s k u s i i

(Dzień pierwszy)

Anatol Stern: W referacie Putramenta najważniejsze dla mnie jest wystąpienie przeciw „estetyce recepty”, wulanie o pogłębienie i poszerzenie „łozyska artystycznego”. Artykuł Błońskiego... to pamphlet, jednak płynące z niego wnioski budzą protest. Artykuł sugeruje zerwanie z tradycją poetycką. Postawa Błońskiego nie jest odosobniona. Nie wykorzystujemy należycie dorobku krytycznego lat minionych, zagubiono niektóre wartości literatury okresu 20-lecia.

Jan Koprowski: Wydaje mi się, że niesamodzielność krytyków, będąca wynikiem intelektualnej niezadobroci, spowodowała rzecz najgorszą, jaką mogła się zdarzyć: krytyka straciła zaufanie czytelników. Krytyka sprawiła, że jej sądy rozminęły się z sądami ludzi czytających, że — pozwolicie mi na patos — krytyk sobie, naród sobie. Czasami odnosi się wrażenie, że krytycy w ogóle nie są żywymi ludźmi: nie czują, nie cieszą się, nie gniewają. Oczywiście nie w życiu, lecz w swej twórczości. Przejawia się to nie tylko w merytorycznej warstwie ich sądów, ale może nade wszystkim w formie. Styl i język, przeważnie w większości prac krytycznych — to swoisty v o l a p u k, to jest coś tak nieludzkiego, że nie podobna czytać tego bez głębokiej melancholii... Niejednokrotnie można by sądzić, że krytyk o danej książce ma niewiele, albo też nie ma nic do powiedzenia. Bo trudno sobie wytworzyć inaczej te chłodne, pseudo-intelektualne konstrukcje krytyczne, poza którymi kryje się często po prostu pustka, albo zwykły fałsz. Do tego wszystkiego dochodzi jeszcze tzw. anonimowość wypowiedzi. Omal wszystkie spory polemiczne naszej krytyki prowadzone są w klimacie anonimowości... Sądzę, że prawdziwą odwagą jest nazywanie rzeczy po imieniu i o tę odwagę powinniśmy troszczyć się wszyscy z krytyką na czele. Gorzej jeszcze dzieje się z oceną przekładów. Tej oceny w ogóle nie ma, bo krytyka zagadnieniami ty-

mi się nie zajmuje. Zmarł niedawno jeden z najznakomitszych polskich tłumaczy — Jerzy Wyżomirski. Proźno by szukać jakiejś oceny jego przekładów. Ta dziedzinna prac krytycznych obumarta u nas całkowicie... Jeżeli mówimy, że literatura jest obrazem życia, to krytyka winna być obrazem literatury. Nasza krytyka obrazu zmagani literatury nie daje i to jest — smiem twierdzić — jej największym niedomaganiem.

Aleksander Jackiewicz: Krytyka zniechęcała mnie do tematyki współczesnej, a obecnie nawet spowodowała moje odsunięcie się od literatury. Krytyka za mało współpracuje z pisarzem i nie pomaga dostatecznie w rozwiązywaniu problemów twórczych. Jest powierzchowna, nie zajmuje się analizą warsztatową. Publicystyka krytyczna operuje anonimowością, ogólnymi sformułowaniami, zamiast posługiwać się konkretnym materiałem literackim.

Julian Strykowski — zastanawiał się nad problemem tragizmu w literaturze. Pukłem wycisła jego rozważań był niedrukowany artykuł jednego z młodych krytyków. Strykowski stwierdza: rola, literatura będzie tym większa, im pełniej ukaże prawdę o naszym życiu, prawdę w jej przeogromnej perspektywie, prawdę często bolesną, rodzącą tragiczne konflikty. Jest to zadanie trudne, ale najszlachetniejsze dla współczesnego pisarza.

Włodzimierz Maciąg: Chciałem dać wyraz mojemu osobistemu rozczarowaniu zarówno co do referatu, jak i co do dyskusji (...). W naszych czasopiśmiech rozwinęły się i wzrosły dyskusje literackie, co więcej mamy do zanotowania kilka nowych książek krytycznych, że wymienię Sandaiera „O poezji współczesnej”, broszurę Błońskiego „O Gałczyńskim”, dwie prace o charakterze teoretycznym — Markiewicza i Sandiera, książki Trznadla o poezji Jastruna i moją o Dąbrowskiej. Dlatego spodziewałem się, że

ożywienie w dziedzinie krytyki znajdzie swój wyraz w referacie.

Wymieniłem książki. Wiem, że wyrazem tego ożywienia w dziedzinie krytyki były artykuły Błońskiego, Macha, artykuł Budreckiego o sztampie w prozie. Referent wymienił je dość enigmatycznie (...). Mój artykuł, w którym polemizowałem z Błońskim, wydał mi się bardziej niebezpieczny niż sam artykuł Błońskiego. Mnie się zdaje, że prelegent źle uchwycił najbardziej groźne argumenty w essay'u Błońskiego. W moim przekonaniu — rzeczą najistotniejszą w artykule Błońskiego jest przeświadczenie, że przyczyną zakłamania, fałszu, jakiego istnieje w naszej poezji, jest struktura życia kulturalnego w naszym kraju. Ta teza wydaje mi się najgroźniejsza dlatego, że Błoński spostrzeżenia swoje formułuje precyzyjnie, trafnie, że jest w jego artykułach wiele argumentów i spostrzeżeń bardzo celnych.

Kazimierz Koźniewski — domaga się od krytyki wielkiej oceny politycznej, tak, jak to miało miejsce przed paru laty, kiedy krytyka była sumieniem politycznym literatury.

Roman Karst: Kilka lat temu, kiedy wychodziły książki budzące wiele „sprzecznych uczuć”, dające wiele powodów do krytycznej oceny — wówczas krytyka była zadowolona z tego stanu rzeczy. Natomiast ostatnio, kiedy ukazało się sporo wartościowych pozycji, nawet wybitnych — krytyka okazuje duże niezadowolenie. Liczne artykuły podejmują rewizję poglądów estetycznych, a nawet politycznych. Ożywienie w publicystyce krytycznej występuje w dużym stopniu pod wpływem zjawisk raczej pozaliterackich — politycznych. Zarzysowują się dwie zasadnicze postawy: jedna z nich to słuszne dążenie do usunięcia błędów i schorzeń życia literackiego, druga natomiast — podsuwa się do kwestionowania najbardziej podstawowych pojęć, przyjmuje pojęcie pesymizmu i tragizmu. Krytyka powinna torować drogę literaturze przez szeroką, swobodną dyskusję nad problemami estetyki i literatury, ale dyskusję prowadzoną w oparciu o socjalistyczne zasady.

Kazimierz Brandys: Jest dla nas bolesną sprawą, że z towarzyskami i kolegami z Krakowa, z którymi niedawno wspólnie rozgrywałem walkę ze schematyzmem, z bezkonfliktowością, którzy walczyli przeciwko niemu, dziś tak trudno się porozumieć.

Niewątpliwie od walki, którą toczyliśmy ze schematyzmem, biurokracją, bezkonfliktowością upłynął znamienity okres. Nie wszyscy zdawaliśmy sobie sprawę z procesów, jakie się dokonywały. Uważam kierunek uderzenia referatu Putramenta za słuszny, mimo tych czy innych poważnych spleśnień, jednostronności, czy nie najfortunniejszych sformułowań.

Pewne sygnały w niedawnym okresie, pewne wypowiedzi w „Życiu Literackim” i innych pismach zaczęły nas niepokoić. Jakże to było objawy?

Napisałem wiele książek, które były bite przez tow. Kierczyńską za gnilne elementy, inteligentnie obrachunki, teraz jestem ogłoszony za wodza schematyzmu.

Półtora roku temu młody krytyk Kijowski napisał recenzję o „Obywatelach”, gdzie robił porównanie do „Przedwiośnia”. Podjękawałem mu za komplement, bo nie uważałem tego za krytykę, za styl do jakiegoś my, pisarza socjalistycznego, jesteśmy przyzwyczajeni. I potem ten sam krytyk robi kózla w powietrzu i mówi o tej książce, że jest to książka mogąca się zaliczyć do dworskich pozycji.

Ja nie mam urazy o zmlaną stanowiska, mam tylko pretensję o niedopuszczalny styl krytyki, w jednym i drugim kierunku, o przestawienie się z kranca na kraniec. Jednak czytają to także i czytelnicy.

Jak przejawiała się ta niepokojąca działalność pewnej grupy krytyków, mimo że to nie jest grupa zorganizowana, w stosunku do literatury współczesnej? Dam kilka konkretnych przykładów. Ukazuje się w jednym z pism literackich artykuł kolegi Grenia, analizujący kilka ostatnich utworów literackich, między innymi „Trzecia jesień”, piękne opowiadanie Marii Dąbrowskiej. Krytyk określa wyprawę tego opowiadania w ten sposób, że jest to pokazanie pozytywnego bohatera Polski Ludowej poza mechanizmem społeczno-politycznym współczesności, mówiąc prościej, że pozytywny bohater — obywatel Polski Ludowej żyje na peryferiach życia poza mechanizmem społeczno-politycznym, który jest kośćcem naszego ustroju. Nie dość tego — krytyk wkłada w usta autorki tezę, której ona nie wypowiada i nie poprzestaje na tym, ale chwali ją za tę tezę.

Procz tego pojawiają się mniejszego kalibru błędy krytyki świadczące o dezorientacji czy różnego rodzaju dziwactwach, o jakimś snobizmie, Mianowicie krytyk Budreck-

ki w artykule o sztampie literackiej zajmuje się stylistyką naszej prozy, zarzuca jej szlamę i banal i jako przykład przytacza takie zdanie jak „Zmierzch spływał na ulicę”.

To jest po prostu pozbawienie narracji epickiej jej dawno nabytych praw do języka potocznego.

Dalej bardzo typowy stosunek do współczesnej literatury przejawiał się w zbiorze krytyk poświęconych „Władzy” Konwickiego. Dla mnie

Konwicki jest najciekawszym pisarzem średniego pokolenia, już nie najmłodszego. To jest pisarz, w którego kilku książkach zarysowała się bardzo pięknie dramatyzacja, nie tylko naszych czasów, ale dramatyzacja walki pisarza o nowy wyraz, o nową treść.

Sześć lat temu jednym z żelaznych argumentów przeciwko tzw. produkcyjnizmowi było to, że naród ich po prostu nie czyta. Rzeczywiście nie były one atrakcyjne,

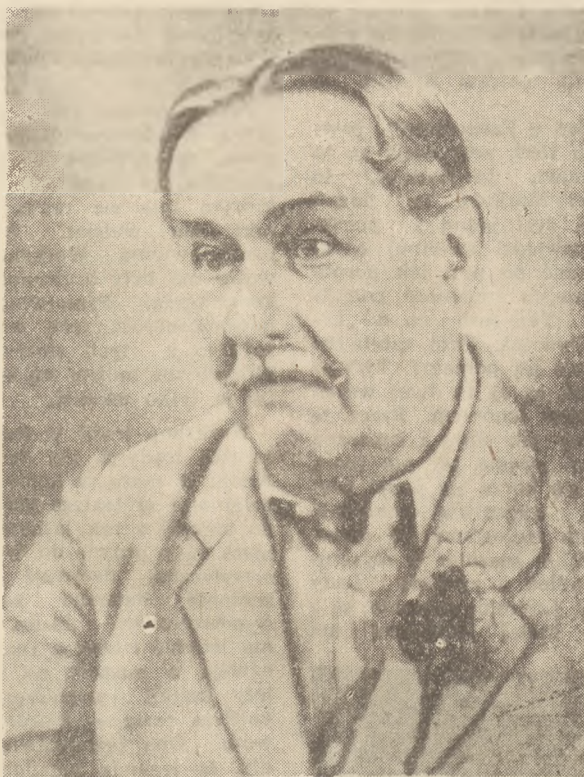
posuwały się na kulach. Od paru lat natomiast mamy ciekawą zjawiskę, że ludzie wyciągają rękę po współczesne książki i te książki nie idą już na szczytach, idą same, 10-tysięczne nakłady rozbijają się, ludzie czytają masowo, mimo że widzą niedoskonałość, błędy.

Jak do tego ustosunkowała się część naszej krytyki? Ustosunkowała się ona tak: poczytność nie jest żadną miarą wartości literackiej. Wobec znowu demagogia.

Te teorie, te metody, te sądy zaczęły przetrwać w pewną ocenę światopoglądową, która nie może nas zadowolić, bo jest zasadniczo sprzeczna z naszym socjalistycznym poglądem na świat. Wszyscysmy się przez kilka lat borykali w sieci abstrakcyjnego schematu, rozpętałem ponad rzeczywistością. Bo przecież to był nie tylko schemat w literaturze, ale to był schemat w życiu, to była sieć, przez którą ośka z trudem się przedostawała każda prawda rzeczywistości. I w tej sieci borykał się pisarz bardzo dramatycznie. Trzeba tak widzieć także naszą literaturę, nie można jej dyskryminować i polecać tylko z punktu widzenia jej niedoskonałości. Przecież my wiemy, że nie napisaliśmy arcydzieł, ale widzimy skalę rozwoju naszej literatury w bardzo dalekich perspektywach i widzimy to, cośmy robili, to co robimy dalej jako bardzo dramatyczną walkę. Tu nikt nie był cyniczny, najwyżej niektórzy ludzie byli bardziej nieudolni, mniej sprawni w posługiwaniu się piórem. I tak trzeba widzieć naszą epokę, epokę wielkich dramatów, epokę wielkiej walki o humanistyczną treść, epokę nowych zależności między człowiekiem a człowiekiem, epokę nowej wiedzy o człowieku, groźnej czasem, no i epokę obiektywnych wielkich zwycięstw materialnych, cywilizacyjnych, epokę wielkich przemian ludzkich i wielkiego budownictwa, jakiego nasz kraj nigdy nie widział. Mnie się wydaje, że w

(Dokończenie na str. 7)

Zgon Aleksandra Zelwerowicza



18 czerwca 1955 r. zmarł Aleksander Zelwerowicz. Na zdjęciu wielki artysta w ostatniej swej kreacji, w roli Jaskrowicza w „Grzechu” Stefana Żeromskiego.

LISTY DO POLIKARPA

Liryka, liryka, tkliwa dynamika...

Drogi Polikarpie! Posyłam Ci zaobytę z triumfem satyrę Gałczyńskiego. Czy dostrzeżesz ogromne zwycięstwo, nieśięty za grobem, tej poezji? Rosnie ona i pogłębia się. Tomy wierszy Gałczyńskiego, natychmiast po ukazaniu się są rozkupowane. Dziesiątki razy widziałem w księgarniach ludzi poszukujących jego wierszy. Montowałem w tym roku program estrady poetyckiej w teatrze „Ateneum”, poświęcony poezji Gałczyńskiego i wiedziałem, z jakim zapalem przygotowywał się cały zespół do występów. Afisze na miesiąc ukazały się dość późno, byliśmy zamieszani, a jak publiczność, czy przyjdzie? Zwały się tłumy. Kasy zaczęły sprzedawać bilety na następne przedstawienia. Niebawem sukces. Gdy odbierałem bilety dla znakomitego kubańskiego poety Nicolasa Guillena, obstarpano mnie zewsząd. Młoda dziewczyna wolała: — Pani, przyjechałam specjalnie z Łodzi, nie mogę nie dostać się do teatru.

Później już na widowni obserwowałem twarze i reakcje publiczności. Lirykę przyjmowano inteligentnie, ale satyra Gałczyńskiego porwała. Wyklinała „Zielona Gęś” okazała się świetnym ludowym teatrem, swego rodzaju teatrem dell'arte. W Krakowie po wieczorze poezji Gałczyńskiego aktorzy zwrócili się do publiczności czy ktoś z pańmi nie zechciałby zarecytować wiersza poety. Jeden za drugim wchodził na estradę. Wieczór przedłużał się. Znał większość wierszy na pamięć.

Po śmierci Gałczyńskiego powstały o nim dziesiątki utworów poetyckich. Pisali poeci zawodowi, pisali i piszą inteligenci, robotnicy, starsi i młodszy. Z tych wierszy i z listów, które przychodzą wciąż do redakcji tygodników można by ułożyć bardzo interesującą książkę. Jest to niezwykle ciekawy — tak masowe odezwanie się czytelników. Poezja Gałczyńskiego zdobyła sobie serca czytelników, a oni przecież decydują. Oni, którzy wykupują jego książki, oni, którzy całymi stronicami recytują jego wiersze — oni doszczętnie zdruzgotali fałszywe, ciasne sądy złośliwych, zazdrośnych kolegów — poetów i tępych krytyków, którzy za życia Gałczyńskiego nazywali go szarlatanem, kuglarzem, odmawiając mu wszystkiego, nawet iskry talentu. Znałem te sądy.

Jakaż to była krzywda, jakaż bolesna krzywda wyrządzała poecie! Dziś książki jego roznoszą się w tysiącach nakładach a jeszcze niedawno i „Niobe” i inne jego świetne wiersze odrzucały były przez miesięcznik „Liryka”. Nawet jego wstrząsa-

jace „Pieśń” rozmaici snobi przyjmowali ze skrzywieniem ust: — To nieczytelna poezja. Za mało w niej krystalizacji. — Też argument!

Czuł esteci, wyrafinowani znawcy literatury nie chcieli i nie mogli w tej poezji dostrzec tego, co jest w niej najbardziej wartościowe, twórcze i niepowtarzalne. Nie widzieli wyobraźni, pasji, uczuć, wiarliwosci poety po ciężkich doświadczeniach wojennych, które przepłynęły jego poezję, czyniąc ją bliską naszemu współczesnemu czytelnikowi. A może owi grymaśnicy i esteci widzieli odbicie swoich twarzy w jego satyrach, groteskach i żartach liryknych? Kto wie?

Przecież satyra Gałczyńskiego też nie odpowiadała smakosom. W przededniu zakończenia kiermaszu dowiedziałem się, że w kiosku „Czytelnika” będzie paręset egzemplarzy „Satyr, groteski, i żartu lirykznego”. Przybiegłem przed dziesiątą rano. Udało mi się, kupiłem tę książkę, którą Henryk Tomaszewski znakomicie zilustrował. Takich inteligentnych i dowcipnych ilustracji dawno już nie widziałem! Gdy przechodziłem obok kiosku „Czytelnika” pół godziny później, nie było już ani jednego egzemplarza. Odtąd książkę tę czytałem codziennie. Porwała mnie. Wniosła do domu niepokój, radość, uśmiech i głęboką troskę. Potwierdziła to, co myślałem o satyrze: poetycka satyra może być dobra tylko wówczas, gdy jest równocześnie dobrą poezją. Inaczej szkoda czasu i atramentu.

Parę lat temu zacząłem pisać większy esej o Gałczyńskim. Po nim najlżejszych chęci nie ukończyłem go. Nie umiałem sprecyzować istoty tej poezji. Wiele, nawet bardzo utalentowanych poetów nie trudno jest określić. Ich literacka genealogia jest widoczna, wpływy, którym ulegała leżą nieraz wyraźnymi pokładami. Widać ich osiągnięcia i upadki, ich przedzieranie się do własnego stylu. Nieraz znam ich własne kryteria, wiem do czego dążą. Gałczyński nie miał swego poprzednika ani u nas, ani w żadnym innym kraju. Błoński w interesującym esej ogranicza rodowód jego satyry do Jarry'ego, Witkacego i do nadrealizmu. Mnie raczej odpowiadałyby prototypy Kuźmy Prutkowa, w paradyach i w teatrze, widziałbym pewne wzory w poezji Morgensterna, Ringelnatza i w ludowej burlesce, a w każdym razie nie w nadrealizmie ani w jakiejś późniejszej modernie. Zresztą o Gałczyńskim można pisać tylko na podstawie analizy jego utworów, wszelkie w tym wypadku porównania i analogie będą na-

ciągnięte. Z całego mojego eseju pozostał tylko tytuł: „Gałczyński poeta nie nudny”. Tytuł miał wskazywać na tę wyjątkową i niecodzienną cechę jego poezji. W moim pojęciu Gałczyński jest świadomym i odważnym poetą tzw. banału, któremu przywierał pierwotne piękno, podnosząc do wyżyn prawdziwej poezji. To, co snobom wydawało się brakiem krystalizacji, w jego wierszach było celową pracą artysty, który zgrzytami rozbił wszelkie „ładności stylistyczne”, pogłębiając w ten sposób i uczulowiając swoje widzenie i swoją mowę. Wiersze Gałczyńskiego, podobnie jak wiersze Majakowskiego nigdy nie są utrzymane na jednym tonie. Miesza się w nich i patos i humor, kpina i zamyślenie, czuły liryzm, ironia i autoironia. Bogate są jego wiersze! Trzeba być ślepcem, albo co gorsza udawać ślepcę, aby tego nie dostrzec. W wierszach Gałczyńskiego jest ciągła podpróż i ciągłe niespodziewane odkrycia. Za groteskową kurtyną kryje się wystrzał w mieszczucha, karłowata i emigrandosa. Barwny ubiór barda jest pozorny, jego śmiech nie był śmiechem kabareciarza, nie było to tęskne świergotanie, ale walka o istotne sprawy.

Chciałbym, zacy Polikarpie, napisać o Gałczyńskim solidną książkę, bo oprócz tego, że kocham jego poezję, przyjaźnię się z nim, z czego jestem dumny. Jeden z rodzajów książki chciałbym poświęcić językowi jego poezji. Wydaje mi się, że ogromna popularność Gałczyńskiego i Brońskiego oprócz wszystkich innych walorów ich poezji polega na śmiałym używaniu naturalnej mowy potocznej. Język Gałczyńskiego nie jest sztuczny językiem literackim, wykombinowanym, wykalkulowanym, jak to bywa często, jest wzięty wprost z żywej mowy współczesnej.

Wiem Polikarpie, że będziesz książkę Gałczyńskiego czytał wiele razy, a specjalnie takie utwory jak „Zima z wypisów szkolnych”, „Straszna żaba”, „Skumbrie w tomacie” i te podobne, jakże charakterystyczne „Śmierć inteligenta”, „Sanie”, „Zaczarowana dorozka”, „Zwierzęta patrzą na nas” i „Słowa ośioł”. Czy pamiętasz kapitł zakończenie tego wiersza?

„No, dosyć, kochane dzieci. Do widzenia. Rozstaję się z wami. Do widzenia. Słuchajcie. Osiół zgryzta słonnie”.

Drogi Polikarpie, krytycy nasi wciąż gładzą o krzyżysie w poezji, a czemuż jeszcze dwa lata temu nie raczyli zauważyć poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego?

Jan Spiewak

ZYGMUNT RADEK

Dionizos wśród traktorzystów

Cóż to za tajemniczy i piękny młodzieniec
Który pióło traktorzystom z maków polnych wieniec?
Czy leżał pod jaworem. Ciężko o tej porze
W zarze słońca pracować na starym traktorze.
Któs gra słodko na skrzypach jak to zwykle bywa.
Z dala snopowiązałka błyszczy w złotych niwach,
Wznosi lapy drewniane, sznurkiem wiąże snopy.
Z glinianych garnków piją kobiety i chłopcy,
Starcom drżącym po brodzie kapląc wino ciecze,
Dionizos pil ze szklanki krwisty sok z porzeczek.
Skażył się przybyszowi Piotr wsparły o widły,
Ze we fabryce kawy prace mu obryzdyły.
Więc naprawia maszyny we wsi od tej pory —
Rosyjskie brony, plugi i kultywatory.
Obey w skwarze południa tej powieści słucha,
Pół wroząc z lotu ptaków pół nadstawia ucha.
Grecka oponczka, w oczach dwa rznięte agaty.
Bywał w tej wsi już niedgdy, przed dawnymi laty.
W twarzach mężów dojrziałych widzi rys znajomy.
Inni bywali wtedy ludzie, inne domy.
Kuznię starą pamięta. Rżął czarne konie,
Bujne wstrząsały grzywy. W głębi oło plonie
Ogień sycząc. Młodzieńcy dwa ruszają miechy.
Pamięta... Teraz znikły już gdzieś stare strzechy.
W oborach wspólnych widać jakaś treść dorycka
I nawet Magda kiedyś dziecku daje cycka
Bielszym go karmi mlekiem. Wszystko Dionizosa
Dziwilo, patrzył zatem w chmury, na niebiosa,
Chłopi mu powiadają swe kłopoty, troski —
Ze niby nowa szkoła jest posrodku wioski.
Nauczyciel do światła wabi młode duchy.
Uczą się żyć, pracować — lecz chodzą słuchy,
Ze tam szatan nasypał piasku między zęby
We mlynie i ktoś urok rzucił na otręły.
Tak, że zdychają świnię. Sąsiada maciora
Pysk ma czerwony, dyszy ciężko i jest chora.
Cudzoziemiec odpowiedź sobie wpięrow umyślił.
Coś pisał w piasku palcem, coś w powietrzu krysił
Przeklinał wieści mroczne, ciągnął jakieś wniośki,
Lecz za bardzo do głowy bil mu nektar boski.
Więc coś mówił, lecz sensu nie było tam centa.
Wy słodkie głosy wiejskie! Do dziś was pamiętam.
Z rana beczaly trzody, krzyczali koguty,
A w nocy pies ujadł. Nie zapomnę poty.
Póki w żyłach krew krąży, póki człowiek dysze.
Ja — kiedy o młodzieńcach ze wsi co usłyszę —
Chwałę charakter wiejski i prostotę cenię.
Ludzie na wsi rozsądek mają i sumienie.
Przez przewrotność i kłamstwo nieskażeni jeszcze
Przynoszą w młastą zapal, a wojny złowieszcze
Nie odmiennia wieśniaków w kłamech i paskarzy
Tylko czasem lotr się bęgały nadarzy.
Kogo tam zresztą ganic — chyba kłusownika.
Prosto!a charakterów niech śpi w bukołkach
I słodkie dźwięki z fletu wiejskiego pastucha.
Lubię wspominać ruczaj w szalwiach i topuchach.
Przed wzrokiem ludzkim skryty tam marzyłemu długi.
Czary! Wpółrozwalony młyn nad rwącą strugą.
Woda ucieka w mroki poźółkłej dąbrowy
Odbijając w swym lustrze drzewa czarne, krowy.
Dionizos w dion tymczasem laskę brał pasterza,
Bo wracających z pola czekała wieczerza.
Szawel naprawiał w izbie starą skrzynkę biegów.
Wyjął koła zębate, rozłożył w szeregu.
Do wyjętych cylindrów żółte lał oliwy,
A cudzoziemiec milczał. Bardzo był szczęśliwy.
Przy stole stara wiedźma los czytała w kartach,
Beczal koziół brunatny, pchał się z mordą czarta.
Rybę stawiają na stół, sery i cebule.
Ci jedzą. Magda starsze dziecko karmi czule,
Więc przybysz rzecz o chlebie miał, o uprzejmości.
Zamieszkałby tu chętnie, szczęścia im zadrościł.
Traktorzyści szczydził, że uwierzył w czary.
Mówił, że w górach widział zbrojów i poczwary.
Na koniec fanistycznych marzeń puścił wodzę
Różne figury laską kreślając po podłodze.

Z PAMIĘTNIKA PUBLICYSTY

15 marca

Po postanowiłem wziąć się do publicystyki w nieco szerszym zakresie i bardziej metodycznie. Umiejętnie się z jednym z tygodników na temat stałego felietonu. Oczywiście porozmawiałem dłużej z redaktorem i ustaliliśmy wspólny punkt widzenia. Kryzys naszej publicystyki nie leży ani w słabości warsztatu zajmujących się nią pisarzy i dziennikarzy, ani w słabości charakteru publicystów (nie rozwiązuję więc sprawy nieustające apele o „pasję”, „odwagę” itp.), ale w niedoskonałości samej metody. Wszak publicystyka jest komentowaniem jakiejś rzeczywistości. Błąd leży przede wszystkim w zwięzonym zakresie obejmowanej komentarzem rzeczywistości a nie w samym sposobie komentowania jej. Ustaliliśmy szereg tematów żywym z rzeczywistości wyjętych, które „obsłużyć” swoim piórem. Na początek mam napisać ogólny artykuł o niedoskonałości naszych „tradycyjnych” metod propagandowych.

22 marca

Ukazał się mój artykuł. Redakcja opuściła strony poświęcone zagadnieniom naszej propagandy, pozostawiając jedynie mój komentarz do aktualnych kampanii publicystycznych wrogich radiostacji. Oczywiście artykuł stał się przez to demonstracją dotychczasowej niedoskonałej metody publicystycznej w walce z wrogiem, metody polegającej na wylapywaniu jego delikatnych kłamstw i bzdur. A przecież ja nie chciałem bynajmniej poświęcać czasu czytelnikowi na utartą polemikę z głupstwem — szło mi o zastanowienie się nad ogólnym stanem świadomości społecznej i wynikającymi stąd obowiązkami pisarzy-publicystów. Szło mi o przypomnienie, że nawet moce wywracające miliony ton betonu umocnień obronnych, tasujące historię konfliktów, nie są w stanie od razu obalić uprzedzeń ufortyfikowanych w zakamarkach ludzkiego mózgu.

Mój redaktor jakoś nie dzwoni i nie pyta o następny felieton. Jeśli myśli, że mu na nim zależy — jest w błędzie. Niejedna redakcja poświęca łamy publicystyce kulturalnej. Mój nowy felieton pt. „Przeciw realizmowi sodalistycznemu” oddaje do innego redaktora. Dla porządku odnotowuję go w pamiętniku. Oto on:

REALIZM SODALISTYCZNY

W czasie gdy jeden z naszych literatów odkrywał kraj Dala, Lamy a drugi z zaciętką uwagą śledził w Szanghaju specyfikę chińskiego teatru, i ja odbyłem ciekawą wyprawę. Tym razem jej ułomom poznauczym towarzyszyły sportowe. Wyruszyliśmy zaopatrzeni w sznur i drabinę. Chodziło o dotarcie na miejsce trudno dostępne. Mielśmy odwiedzić jaskinię położoną wysoko ponad poziomem... jednej z ulic śródmieścia Warszawy. W ruinach, wciągając parokrotnie drabinę na półpiętra, pod którymi świeciła pustka oberwanego wysoko pokoju o dwóch ociekających ścianach.

To tu! — stwierdził towarzyszący mi prawnik. Na ścianie widniały

wyskrobane napisy. W kącie pod uniesionym na sztorc ogromnym płatem podłogi, który oparty o mur stanowił rodzaj namiotu, leżały trzy cegły, trochę stłumy. Tuż odbywały się zbiórki kilkunastocobowej bandy młodzieży. Spojrzałem w dół na ruchliwą ulicę. Światło limuzyn smużyło po wilgotnym asfalcie. Wokoło oświetlone okna. Naprzeciwko — rzekłbyś w ciemnościach: „na wyciągnięcie ręki” — jakaś kobieta nakrywa do stołu...

Tutaj w kilkunastu gwałcili 15-letnią dziewczynę. „Gwałcili”? Droga, którą się tu odbywa wzdłuż ścian zdobnych w bardzo „bezoszczędnie” napisy, nakazuje niedowierzanie. Trudno w cenzuralny sposób zastąpić w naszym języku francuskie „faire l'amour”, ale pod takim właśnie pojęciem, wyrażonym w narzeczu Woli i opatrzonym w imię „Jadzi” czy „Helki”, widnieją tu na ścianach liczne podpisy, takie same jakie ciż sami 15-16-letni bohaterowie składali na imiennowych laurkach dla swej nauczycielki... Tak. Włazić tu po drabinach, przechodzić koło tych napisów i skarżyć się na „gwałt”?

Z dołu dolatuje nas gwizd. To alarmuje trzeci z naszej grupy, pozostawiony tam towarzyszyć wyprawę.

— Co? — Wychyłam się w głuchą pustkę...

— Nie jesteśmy sami — odpowiada.

Wychodząc z naszą drabiną przemaszzerowaliśmy obok parosobowej, bacznie nas obserwującej grupy. Czyżby „lokal” był nadal czynny?

*

Czas ostatni, czas wielkiego ożywienia umysłowego, dyskusji i polemik, przynosi ciwniejszą niż dotąd penetrację publicystyki i reportażu na zaniedbane dotychczas tereny.

Może za wcześnie jeszcze na obawy, czy za tym procesem nadąża literatura? Na pewno jednak nie za wcześnie na przypomnienie, że bez niej wszelka dyskusja wypali się na łamach prasy, zostawiając tylko dymek wspomnień u czytelników, nie dając żadnych wewnętrznych imperatywów obywatelskich. Najtrwalszą bowiem funkcję wychowawczą pisanego słowa widzimy w innym — nie dziennikarskim — wymiarze.

A tymczasem literatura nasza wciąż gorliwie omija najboleśniej-sze sprawy.

Niedawno ruchliwy reportażysta Polskiego Radia Władysław Zestawski opracował audycję, która sprowadziła lawinę listów. Nie wyjechał na Alaskę, nie sztybował w stratosferze — był w „Polonii”. Tak, w wielkiej przyhotelowej ka-

wiarni warszawskiego śródmieścia, która stała się centrum swoistej lokalowej prostytucji. Nagrał tam dialogi par. Pokazał roztępnym słowem okropny smutek „łatwego życia”. Iwonek („raz i won”). Postulował sposoby rozwiązania problemu.

Listy pisali ludzie rozmaici. Pisali także „bohaterki” reportażu. Iłę w tych listach dezorientacji w sprawach moralnych! Iłę w nich dezorientacji nawet co do naszych intencji! Trudno — nie wszędzie, nie we wszystkie najwstydliwsze zakątki życia dotarła wiedza o tym co robimy dla człowieka i wiara w to co robimy. Zastanówmy się jednak, czy w tym, że ktoś może nie mieć jeszcze pełnego przekonania, że rzeczywiście chcemy wyprowadzić życie na czyste moralnie wody, że naprawdę walczymy z wszelką podwójną moralnością — czy w tym właśnie braku przekonania nie ma jakiejś części winy naszej literatury? Walki o nową moralność socjalizm nie prowadzi z pozycji Armii Zbawienia, człowiek może zbłądzić w dziedzinie, w której co krok tragedia depce mu po piętach, ale przekonanie o tym, że coś jest błędem, trzeba skądś wynieść. Nie zawsze samo życie od razu dostarczy argumentów. Potrzebny jest jego wzorcowy wzórunk w literaturze.

Tak się dziwnie złożyło, że realizm socjalistyczny w edycji na-

szych pisarzy stawał się niekiedy jakąś pseudocząścią socjalizmu, zarażoną Armią Zbawienia, stawał się... realizmem sodalistycznym. Sodalisci, nie socjaliści, piszą książki, w których subtelność starych panien z Armią Zbawienia walczą o lepsze z przymykaniem oka na rzeczywiste ludzkie tragedie, na rzeczywiste groźne sprawy.

Od literatury wymagamy głębszego spojrzenia w ciemne jeszcze nurty życia. Pytam: czemu nasza literatura tak uboga i gamoniowa to reaguje na konieczność karczenia w obyczajowości tego co budzi bunt?

Nie używam pisarzy do łażenia po drabinach, nie odradzam wyjazdów do Dala, Lamy, ale sądzę, że naiwizacja istniejących wokół konfliktów, chowanie pod korzec prawdziwych tragedii nie tylko rodzi u pisarzy pęd do egzotyki przestrzeni lub czasu (tę drugą egzotykę zapewnia „temat historyczny”), ale, co gorsza, sprawia, że zbyt często nasuwa się czytelnikom literatury to zdradzieckie wobec niej pyłanie: „znasz li ten kraj...?”

16 kwietnia

W rozmowie z nowym redaktorem zdumiałem się dopiero w momencie, gdy orzekł, że felieton jest zbyt „rewolwerowy”. Zdumiałem się, gdyż było to ulubione pojęcie redaktora „Nr 1”. Ponadto redak-

tor stwierdził, że gdyby się tak włąbić, kto wie, może mój felieton wyzywa do pisarstwa naturalistycznego? Niech nie myśli, że jego pismo jest jedyne. Zresztą, mówiąc szczerze, dawno chciałem przejść na bardziej ogólnie - obyczajową problematykę felietonową, co do której świetnie dogadam się z którymś z redaktorów pisma codziennego. Od dawna pasjonuje mnie temat, który nazywam sobie „Pochwałą pieniaczów”. Chodzi mi o zaobserwowane przeze mnie na wsi zjawisko upartej „wiary w Warszawę”.

Byłem świadkiem, jak chłop postawiony w obliczu komisji badającej okoliczności jakiejś sprawy postawił komisji na wstępie pytanie: a wy skąd jesteście? Bo jeśli z powiatu — dodał po chwili — to nic nie powiem. — Ktoś z komisji pokręcił głową. — Z województwa? Też nie powiem.

Otworzyć żale i pretensje mogła „Warszawa” — siła nieomylna. Redaktor zapewne spostrzeże, że przykry jest w tym fakt braku zaufania do władzy terenowej, ale powiem mu, że jest w tym akt zaufania do ustroju. Tak. Patetyczny bój, „bój ostatni” o wielką ideę mamy na naszej ziemi za sobą, ale pozostał milion milionów codziennych potyczek o realizację tej idei w życiu. A wśród tych potyczek nie najmniej ważne jest owo uparte dochodzenie swej racji „aż po Warszawę”. Przeprowadziłem wstępny wywiad u redaktora pisma codziennego. Wszystko jak najlepiej. „Istnieje głód. Śmiały publicystyki” — powiedział.

Akurat po wczorajszej rozmowie z redaktorem wpadł mi do ręki list pewnej nauczycielki i dramatyczna historia jej sporu prowadzonego bez mała — „aż po Warszawę”. Napisałem felieton. Oto on.

DEMOKRACJA ODPOWIEDZIALNOŚCI

„On partyjny” — odparkł z rezygnacją chłop zapytany, czemu za pośrednictwem sądu nie dochodzi w jakiejś sprawie swych oczywistych praw na przeciwniku.

Zrost pojęcia „partii” z pojęciem niezwykłej siły uległ tu oczemuwistej karykaturze, perfidnemu wynaturzeniu.

„Ja jestem król!” — przedstawiał się ów pijany „partyjny”. Takie oświadczenie „działacza” pozwalało się ze swoistą interpretacją dyktatury proletariatu. Leżące przede mną pismo nauczycielki miejscowej szkoły przesuwa sprawę ze sfery domysłów do kategorii faktów.

„Dnia 19.I. br. o godzinie 12.30 wszedł on do tutejszej szkoły i zapukał do drzwi sali, w której odbywały się lekcje kl. I i II. Na pukanie uchylił drzwi. Oświadczył, że chce być na lekcji. Wionął od niego odór alkoholu. Wszedł do klasy, lekko zataczając się, usiadł w wolnej ławce tuż za dziećmi, zaczął zadawać nielogiczne pytania mnie i dzieciom. Wytowił z lekcji wyraz „naród”, który widocznie wydał mu się najbardziej skomplikowany i pytał jedno dziecko po drugim: „Co to jest na-

(Dokończenie na str. 5)

JAWAHARLAL NEHRU

Odkrycie Indii

Internacjonalizm może naprawdę rozwinąć się tylko w wolnym kraju, ponieważ wszystka myśl i energia kraju podbitego jest skierowana w stronę osiągnięcia własnej wolności. To położenie poddańcze jest jak rakowata narośl wewnątrz ciała, która nie tylko nie dopuszcza do uzdrowienia jakiegokolwiek narządu, ale jest stałym powodem podrażnienia umysłu i zabarwia wszelką myśl i czyn. Temu stanowi nieodłączny jest konflikt, który prowadzi do koncentracji myśli na nim i nie dopuszcza do rozważania szerszych rozwiązań. Historia długiego szeregu przeszłych konfliktów i cierpień staje się nieodłącznym towarzyszem pamięci, zarówno jednostki jak narodu. Staje się ona obsesją, namiętnością dominującą, która nie może być egzorcyzmowana inaczej, jak tylko przez usunięcie najgłębszej przyczyny. I nawet wtedy, gdy poczucie poddaństwa zniknęło, kuracja jest powolna, bo więcej czasu potrzeba na wy-

leczenie ran umysłu niż ciała.

*

Indie odnajdą siebie, gdy wolność otworzy nowe horyzonty i przyszłość fascynować będzie bardziej niż bezpośrednia przeszłość zniszczenia i poniżenia. Pójdą naprzód z ufnością, silnie umocnione w sobie lecz chętne do uczenia się od innych i do współpracy z innymi. Dzisiaj wahają się między ślepym przywiązaniem do swoich starych obyczajów a niewolniczym naśladowictwem zagranicznych wzorów. Ani w jednym ani w drugim nie mogą znaleźć pomocy dla swego istnienia i rozwoju. Jest oczywiste, że muszą wyjść ze swojej skorupy i wziąć pełny udział w życiu i działalności czasów nowożytnych. Powinno być również oczywistym, że nie może istnieć prawdziwa kultura ani rozwój duchowy, ugruntowane na naśladowictwie. Taka imitacja może być właściwa tylko mniejszości, która się odcina od mas i od źródeł życia narodowego.

Prawdziwa kultura czerpie natchnienie z wszystkich stron świata, ale wyrasta z rodzimego podłoża i musi być oparta na szerokiej masach ludowych. Sztuka i literatura jest martwa, jeżeli myśli stale tylko o zagranicznych wzorach. Doba ograniczania kultury do użytku małej, wybrednej grupy jest za nami. Musimy myśleć kategoriami ogólnonarodowymi, a kultura narodu musi się stać kontynuacją i rozwojem dążeń przeszłości i musi również reprezentować nowe potrzeby i tendencje twórcze.

*

Moje pokolenie zarówno w Indiach jak w świecie szamało się w rozterkach. Możemy w nich trwać, ale minie nasz dzień, ustąpimy miejsca innym i oni będą żyli na swój sposób i dźwigali swoje ciężary do następnego przystanku podróży. Jak odegramy nasze role w tej krótkiej przerwie, która zmierza ku końcowi? Nie wiem. Inni, ci którzy przyjdą, osądzą. Jakich

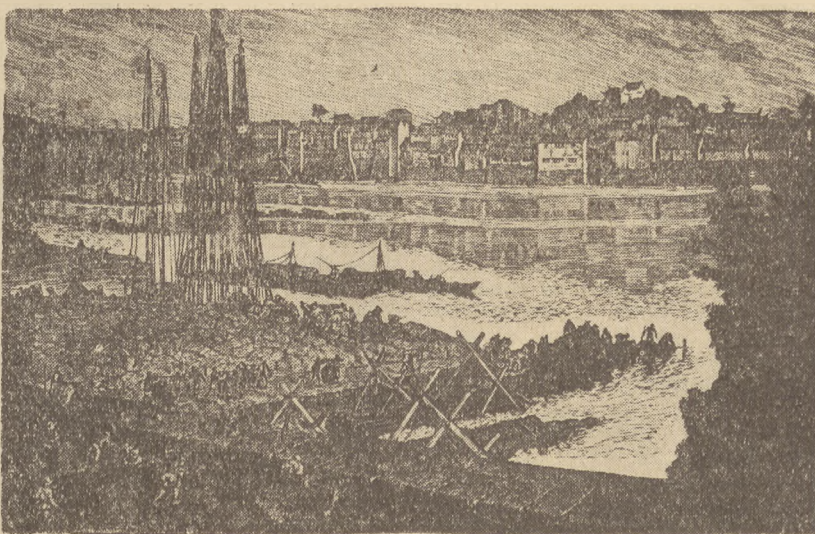
mierników używamy do określenia sukcesów lub niepowodzeń? Tego nie wiem również. Nie możemy się skarżyć, że życie potraktowało nas surowo, ponieważ do nas należał wolny wybór i może życie mimo wszystkich nie było takie złe. Bo tylko ci wiedzą, że żyją, którzy często stoją na krawędzi, tylko ci, których życiem nie rządzi obawa przed śmiercią. Pomimo wszystkich błędów, jakie mogliśmy popełnić, ocaliliśmy siebie od popoliści, od hańby wewnętrznej i tchórzostwa. Jest to dla nas jako jednostek pewne osiągnięcie. „Najdroższą własnością człowieka jest życie, a że dane mu jest żyć tylko raz, musi żyć tak, aby uniknąć piętna tchórzliwej i trywialnej przeszłości, żyć tak, by nie być gnębionym przez lata, spędzane bez celu, tak żyć, by umierając móc sobie powiedzieć: — Całe swoje życie i wszystkie siły oddałem naczelnej sprawie świata — wyzwoleniu ludzkości” (Lenin).

„The Discovery of India” 1945

NA WYSTAWIE DRZEWORYTU CHIŃSKIEGO



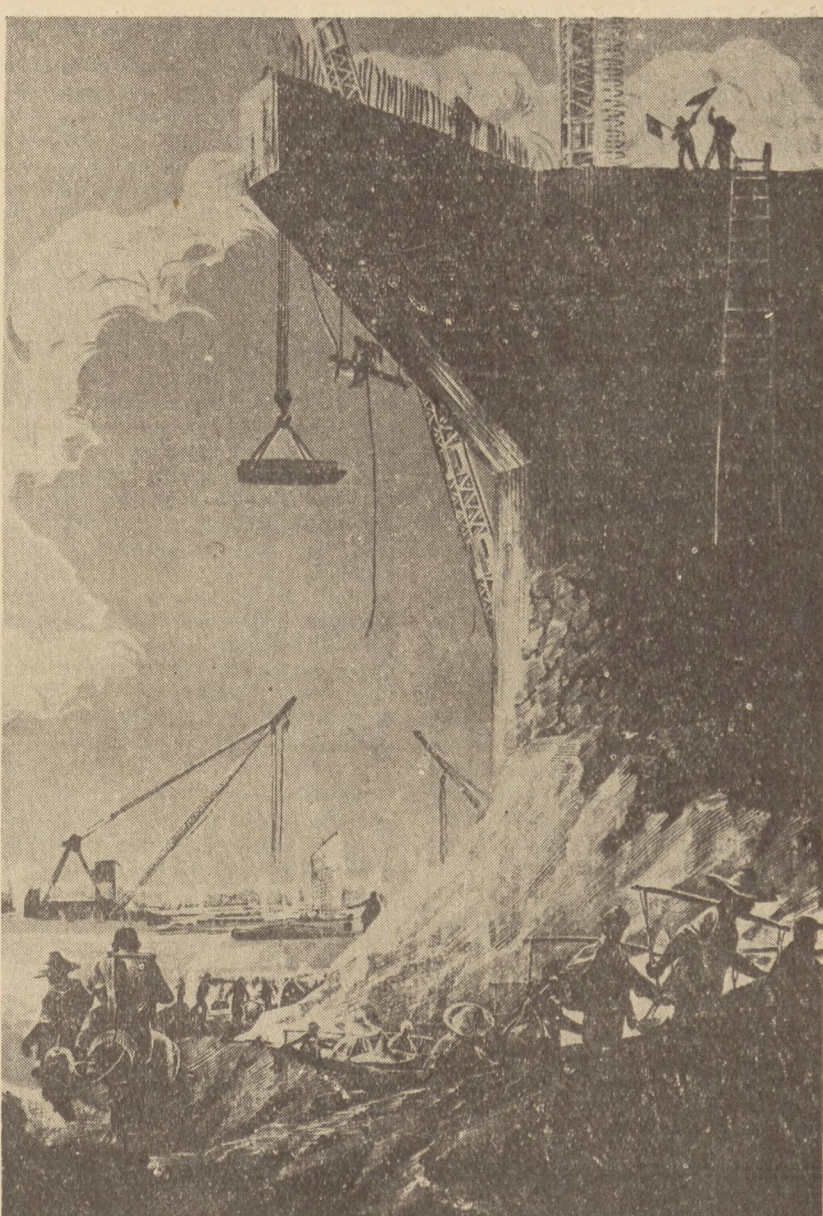
Czao Jen-nien: „Będziemy się ściągać z czasem”



Czao Tsung czao: „Krajobra Wukiang”



Wang Ki: „Sprzedaż nadwyżki ziarna państwu”



Huang Jen: „Widok na budowę mostu nad rzeką Han II”

Spotkania paryskie

(Dokończenie ze str. 1)

życia. Związka tu, na międzynarodowym festiwalu. Zeszłoroczny sukces „Berliner Ensemble”, tegoroczny niezwykły triumf zespołu chińskiego, niespodzianka z robotniczym, ideowym „Workshop Theatre” — to cenne wskaźniki. Nie tylko my je widzimy. Reakcyjne „Figaro” próbował z początku przemilczeć Festiwal. Emigrancie „Wiedomości z Londynu”, zamieścili artykuł pod tytułkiem „Międzynarodówka teatru”. Miała to być odpowiedź na szkic Morvana Lebesque, znakomitego dramaturga i krytyka, który jeszcze przed początkiem Festiwalu pisał w prawicowym, solidnym i o żadne źródło nie podejrzanym „Carrefour”:

„Bodaj przed trzydziestu laty wszystko zapowiadało śmierć teatru: radio, kino, rozwój sportów, turystyki... I to prawda, że pewien typ teatru umarł lub też dogorywał: komedia mieszczańska w swej szklanej kłępszdrze; a jednocześnie we wszystkich krajach świata, dosłownie wszystkich, inny teatr, ten który jest wieczny, teatr stylu i tłumów, odzyskuje utraczone władztwo. Czy trzeba przypominać, że niektóre kraje, zniszczone przez wojnę, przede wszystkim odbudowały swoje teatry? Czy trzeba jeszcze dowodu, że teatr ma dziś znaczenie społeczne i że każdy dokonany w nim przewrót — przez Wilara we Francji, przez Brechta w Niemczech — oznacza zarazem przewrót w obyczajach?”

Żadnego przewrotu w obyczajach, nawet teatralnych, nie dało się odcyfrować z przedstawień flamandzkiego Nationaal Toneel van België. Misterium „Elckerlyc”, napisane przez Petrusa van Diest w XV wieku, jest niechybnie najznakomitszym moralitetem średniowiecznym, jaki się do naszych czasów dochował. W tej scenicznej alegorii bohater nazywa się po prostu Śmiertelnik, Ktokolwiek, Każdy i występuje w towarzystwie Przyjaciela, Rodziny, Cnoty, Sumienia, Pięciu Zmysłów... Naiwność tego tekstu nie przeszkadza widzieć przejmującej sprawy: zła religijnych przenosi i figur na każdym kroku wygląda tu — jakby dopiero co odkryta — twarz człowieka cierpiącego, nie widzącego sensu w śmierci. Stąd już krok tylko od godnej człowieka chęci nadania sensu własnemu, krótkiemu, ziemskiemu życiu. Sednem tej sztuki jest humanistyczna troska, omalczy nie po raz pierwszy po długich wiekach łamiąca się z dogmatem, z tym poniżającym pozorem poeichy, jaki dawała wiara w obliczu umierania.

Nic z tego Flamandowie nie pokazali. Kiedy się podniosła kurtyna, zobaczyliśmy świetną dekorację, z świetlistym słupem białej zasłony, pośrodku sceny, z czterema siedzącymi po jego bokach figurami ubranymi w ciemnoniebieszaty, jakby cięty w zwietrzałym piaskowcu. Elckerlyc, grany przez Domiena de Gruytera, w czarnym mieszczańskim ubiorze średniowiecznym, budził zainteresowanie i sympatię już samym brzmieniem głosu i prostotą gestu. Niestety. Okazało się, że Flamandowie postanowili całkiem na serio odegrać misterium religijne tak, jakby jego oficjalny moral miał być rewelacją dla ludzi XX wieku. Celowi temu miały służyć również efekty specjalne. Usłyszeliśmy przejmujące głosy zaświatów i żałobne pienia nadawane z taśmy magneto fonowej. Reszty miały dopełnić efekty świetlne uzyskane drogą projekcji. Zamiast tragedii śmierci — moral pokutniczy. Co gorsza, ów religijny moral podany był w sposób nieznośnie gipsowy. O ile początek dramatu zapowiadał widowsko upożowane na piękny flandryjski gobelin, o tyle jego część ostatnia przypominała już tylko bogaty kram odpuśtowy z malowanymi figurkami seryjnej roboty. Nie, to nie my wymyśliłiśmy schemat i lakier, papier i gips! Jak widać, próbę unowocześnienia wytrzymują naprawdę tylko sztuki zawierające takie myśli, których słusność życie potwierdza tu, na ziemi — nie w zaświatach.

„Elckerlyc” nikogo nie nawrócił; tyle tylko pociechy, że nareszcie usłyszało się tekst oryginalny — zamiast — znanej pod tytułem „Jedermann” — przeróbki Hugona von Hoffmannsthal.

Grana zaraz po moralitecie farsa Michiela de Swaen (mieszczanin z Dunkielki, klasyk flamandzki z XVII wieku), „De gekroonde Leerse” („Snopce uwieczniony”) nie była niczym więcej niż barwnym i z piętyzmem odkurzonym obrazkiem historycznym. Grana była cośkolwiek, podobno wesoło, ale bardzo po parafianku.

*

Irlandia jest zapewne krainą bardziej dla nas egzotyczną niż Indonezja. Może dlatego takie uderzające było wrażenie bliskości, kiedy na scenie teatru Sarah Bernhardt zespół Abbey Theatre z Dublinu pokazał „Plug i gwiazdy” Seana O’Caseya. Rzecz dzieje się w robotniczej rodzinie, w okresie nieudane go irlandzkiego powstania na Wielkanoc 1916 r. A w sztuce pełno tego czym się żywała proza Żermoskiego. Ale o wrażeniu zdecydował wcale nie tylko temat. Ci biedo-

ni ludzie, surowe twarze, namiętne spory, zamaszyste gesty, odwaga niewiadoma samej siebie, kobiety żegnane przed ostatnim progiem, bohaterstwo i nędza, cała mitologia narodowej klęski i długie żarliwe oczekiwanie sprawiedliwości społecznej — to klimat, w którym się większość współczesnych Polaków chowała, w którym rosła, w którym tak samo umierała! Nasza rewolucja przerwała wreszcie ten łańcuch klęsk i rozczarowań. Sean O’Casey pisał sztukę w r. 1925, ale właśnie dlatego do dziś rzecz wstrząsa, że ożywna jest słuszną myślą o nierozłączności sprawy niepodległości za sprawą wyzwolenia społecznego. Nie ma w tej sztuce jednak ani śladu dydaktyzmu czy schematu. Występuje młody robotnik — marksista, ale autor wcale go nie upiększa; Young Cowey razem z innymi mieszkańcami przedmieścia bierze w czasie powstania udział w czynności, którą nazwalibyśmy szabrem. Nie jest zresztą wcale głównym bohaterem sztuki. Ma po prostu rację i życie mu ją przyznało.

I wreszcie romantyzm tego przedstawienia, zwięzłość i surowość bez ozdobnej pozy wydaje mi się czymś szczególnie cennym i godnym zapamiętania, jeśli się zważy, że mieliśmy do czynienia z utworem przekonanego socjalisty, pisarza realistycznego całą gębą. Nie było ani śladu naturalizmu w tej sztuce. Obeszło się bez zawieszistych sosów. Widać było, że ani autor, ani zespół nie mają do tego ciepłowości i czasu, bo chodzi im o rzecz ważniejszą — o skuteczność społeczną utworu.

Trudno nie podkreślić, że wsteczny rząd irlandzki przysłał przeciw do Paryża nie inną sztukę i nie innego autora, tylko „Plug i gwiazdy” O’Caseya. Sztuka miała w Paryżu dobrą prasę. Sala była co dzień pełna. Abbey Theatre jest wprawdzie sceną znakomitą. Od grudnia 1904 r., od samej chwili swego powstania, święci nieprzerwane triumfy. Na pierwszym Festiwalu Dramatu w zeszłym roku (grał wtedy „Paladyna Zachodu” Synga) potwierdził w Paryżu swoje prawo do powszechnego uznania, ale jasne było, że w tym roku dał więcej. I więcej zyskał. Po sukcesie Workshop Theatre można w tym widzieć jeszcze jeden dowód, że nie ma rzetelnych triumfów artystycznych bez ideowej pasji, tzn. bez gorącej chęci wtrącenia się w sprawę życia.

*

Cień tylko, obłask, zapach — ale zapach spraw żywych, błahostka, ale z gruntu tych, które świadczą o charakterze powszedniego dnia epoki — oto „Questi fantasm” Eduardo de Filippo, z którymi przyjechał do Paryża neapolitański „Il teatro di Eduardo di Napoli”. Autor tej sztuki jest jej reżyserem, gra główną rolę i kieruje pozatym teatrem. Mniejsza o bagatelną treść komedii. Ważniejsza jest jej atmosfera — świadomie przywołująca na scenę wspomnienia neapolitańskiej commedia dell’arte. W „Przeklętych duchach” pełno było motywów szczególnie miłych sercu ludzi biednych, wesołych, niespokojnych i szlachetnych, jacy od setek lat chodzą w Neapolu do teatru; to oni zemiłi się na Hiszpanach z wieloletnią okupacją w taki m. in. sposób, że fanfaron, bufon i zabijaka z ich kulekiewkowych fars, Capitano, dotąd mówi z kastylijskim akcentem i nosi krzyż u szyi, choć na widowni mało już kto wie, jak do tego doszło. W sztuce de Filippo zdradzany mąż jest niezdarą i biedny, ma bogatego i szczęśliwego rywala, boi się duchów, jest szczerze przekonany, że to właśnie one zakradają się do szafy i do pokoju żony — ale w końcu to on jest górą. Szlachetność i naiwność zwycięża w tej sztuce jak w bajce. Ale mnóstwo prostych, biednych, zanych i wesołych ludzi na świecie bardzo chce, żeby ta bajka była rzeczywistością.

Wszystko pięknie, ale powódzenie teatru zawdzięcza przede wszystkim Edwardowi de Filippo. Jest niepozorny i niezadany, ma ten światny, niefałszywany wdzięk powszedni, którego pokazanie na scenie równa się odkryciu prawdziwej urody życia. Był przyjacielem i współpracownikiem Luigi Pirandello. Jest wybornym komikiem filmowym. Razem z Vittorio de Sica i Toto reprezentuje w włoskim filmie ten typ żalobnego humanistycznego i szlachetnego komizmu, który w prostej linii wyprowadzi się z tradycji Charlie Chaplina.

*

Finowie przyjechali do Paryża ze „Skapcem” Mollera. Mimo znakomitej gry Uno Laakso, na sali już drugiego dnia było pusto. Nie uratował sprawy ciekawy w reżyserii i doskonały w pomyśle montaż sceniczny „Twarze Finlandii” — pięć krótkich monologów pięciu najbardziej charakterystycznych postaci klasycznych dramatów fińskich. Niepowodzenie spowodowały, rzecz jasna, dwie przyczyny. Po pierwsze — fatalny wybór, bo „Skapiec” to nie „Teatr Klary Gazuł”. „Skapca” we Francji zna każde dziecko i grają go wszystkie teatry. Po drugie — Finowie nie mieli w sprawie „Skapca” nie nowego do powiedzenia. Zдали po pro-

stu egzamin z francuskiego teatru. To mało. Okazało się, że akademizm nie jest we Francji niczym nowym. Okazało się też, że nowe i ciekawe jest właśnie to co teatr bierze z kultury własnego narodu, czym ją sam wzbogaca, jakie nowe wartości wnosi przez to do wspólnego ludzkiego skarbu. Dawno zresztą było to wiadome, tyle że nie wszystkim i nie wszędzie.

Jugosłowiański Teatr Państwowy z Belgradu wystawił „Jegora Bułyczowa” Gorkiego. Jedyna to sztuka radziecka na tegorocznym Festiwalu. Przedstawienie wzbudziło ogromne i zrozumiałe zainteresowanie. Sztuki w Paryżu jakby nie znali. W artykułach krytycznych raz po raz można było spotkać zabawne nieporozumienia. Jednak najważniejsze z nich nie było wynikiem ignorancji, lecz rezultatem stylu belgradzkiego przedstawienia.

Bułyczowa grał wspaniały aktor Miliwoj Ziwanowic. Grał z piętyzmem dla tekstu i założonych przez autora okoliczności, co w ogóle cechowało przedstawienie. Jednakże grał wyłącznie człowieka umierającego. Tymczasem Bułyczow nie — po prostu — umiera. Bułyczow walczy o życie. To różnica. Od czasu, kiedy ja wykrył Wasyl Szczurkin, niesposób już tej sztuki inaczej pojąć. Koncepcja jugosłowiańskiego reżysera była niewątpliwie samodzielna. Szkoda, że nie trafna. Sumiennosć i szczegółowa docieklivosć reżyserii przedłużyła ponadto przedstawienie, wycisnęła na nim piętno drobiazgowości, sprokowała zarzut naturalizmu. Nie daremnie krytycy francuscy porównywali serbski teatr do sceny Antoineta. Ta sztukę niesposób grać bez romantycznego rozmachu, bez świadomego skrócenia perspektywy artystycznej. Inaczej traci konstrukcję, rozpada się na szereg nujących scen z życia przedrewolucyjnej Rosji. Do świetnego uogólnienia doszło jednak w scenie ostatniej. Umierający Bułyczow na ziemi, najbliższa mu istota, córka Szura — przy oknie, niepomna tego co się z ojcem dzieje, słuchająca rewolucyjnej pieśni. Tu nie zawiodły belgradzkie artystów — ani ambicja, ani instynkt wielkiego teatru, ani ostrość politycznego spojrzenia.

*

To co się zdarzyło w Paryżu na i po występach chińskiego zespołu z Pekinu, nie da się porównać z tzw. artystycznym sukcesem. To było jedno z tych właśnie wydarzeń, które stanowią słupy milowe w dziejach światowej kultury teatralnej. Krytycy paryscy porównują wprawdzie wizytę Opery pekińskiej i artystów Ludowego Teatru Artystycznego z Lyaoning do triumfalnego pochodu przez Francję rosyjskiego baletu Diagilewa w r. 1912, ale przyznają, że wszechstronność tego widowiska każe stosować wobec niego nierównie szersze kryteria niż wobec najświetniejszych nawet popisów tanecznych. Jesteśmy w Polsce w tej szczęśliwej sytuacji, że teatr chiński choć odrobnie, ale jednak lepiej i wcześniej poznaliśmy. Co stanowiło składniki niezwykłego triumfu paryskiego Chińczyków? Jakże są jego uderzające osobliwości?

Piszącemu te słowa zdarzyło się swego czasu brać udział w rozmowie z kierownikiem japońskiego teatru „Kabuki”, wracającego z tournée po Europie. Żażywny, wściekle czytany pan skarżył się w nienagannej ruseczynie na zmiannę, jakim trzeba było poddać japońskie przedstawienia, by przetrwały. Europejski mógł je oglądać bez wysiłku. Węć przede wszystkim — skreślenia. Z drugiej strony — twierdził — trzeba było tu i ówdzie akcję rozwinąć, aby rozszyfrować skróty sceniczne i symbole. Każdy Japończyk wie, że jeśli aktor nosi białe szaty, to jest w żałobie. Wam trzeba to objaśnić. Albo — powiedział — jeśli za sceną biją w mały bębenek, to znaczy, że pada deszcz. Zebyscie wy to pojęli, musieliśmy dodać jeszcze flet...

A w Paryżu Gérard Philipe też widać z początku był zdania, że egzotyczny teatr nie będzie zrozumiany bez pomocniczych chwytów i wyjaśnień. Wystąpił w charakterze zapowiadacza. Spróbował wyłożyć poglądowo treść symbolicznych gestów i pruetów chińskich, opowiedział też pokrótce akcję urywku, który miał być grany. Zaraz jednak po drugim fragmencie zrzekł się tych obowiązków, by po prostu wmieścić się w tłum urzęczonych widzów, patrzyć bez tehu prawie i zapamiętała klasą. Bo okazało się, że wszystko jest jasne i zrozumiałe. I bitka w umownych ciemnościach, i przeprawa przez Jesienną Rzekę, i wielkoduszność Białej Zmijki wobec niewiernego kochanka, i zamieszki w Królestwie Nieba, zakończone zwycięstwem wesołego króla małp, z jego gminnym plemieniem — nad pysznymi bóstwami w sztych złotych ornamentach.

Po pierwsze więc — rewelacja wspólnoty, człowieczego i artystycznego pokrewieństwa. Wbrew mitom i przesadom, wbrew tysiącom mil i dziesiątkom wieków, wbrew różnicom wyglądków i poglądów, wbrew zaciekłej imperialistycznej propagandzie obcości,

wbrew płynącej z niej pogardzie dla wszystkiego co inne, więc — tym samym — gorsze.

Po drugie — rewelacja świetnej, wysokiej kultury, precyzji, mistrzostwa, i to znacznie dojrzałego od wszystkiego co zna Zachód w tym zakresie. Tu już nie było gadania. Tyle wyrazu, zwięzłości, ścisłości i myśli w każdym geście, tonie, minie i zwrocie — to może być tylko wykwit kultury bardzo dojrzałej, ale ciągle owocującej, bardzo wysokiej, ale żywej i dlatego wciąż jeszcze rosnącej, bardzo godnej szacunku i podziwu. I obrony. Gdzie się podziwiał wobec tego wdzięku, dowcipu i kunsztu bajdę o barbarzyństwie, o degradacji, o prostactwie „kolorowych”, „niższych” ras, o komunistycznej nietolerancji wobec narodowych tradycji? Do kogo z olśnionych widzów przemówi bełkot o misji kulturalnej imperialistycznych zaborców wobec narodu, który ma taką sztukę? Który tę sztukę spokojnie pielęgnuje i rozwija bez wyzyskiwania swoich i obcych? To chyba ważna lekcja. Tym ważniejsza, że prawnicowa krytyka próbowała, jak pociągająca Chińczyka, ratować twarz przez dyskretne przypominanie, iż wszystkie te oczywiste wspaniałości nie mają wspólnego z komunistyczną rewolucją i niczego ponoć nie dowodzą. A może jednak?

Po trzecie więc — rewelacja prawdy artystycznej osiągniętej przy pomocy środków tak umownych i tak swoistych. Niezła to odtrutka na zarozumiałstwo, na przesadę, że zawsze i wszędzie teatr ludowy i zrozumiały dla mas — może być tylko tandetny i tylko w naturalistycznym guście. Ta rewelacja jest szczególnie ostra we Francji, w kraju gdzie się naturalizm narodził w mieszczańskim dubeltowym łóżku i gdzie dał początek wszystkim swoim heretyckim antytezom. Samoistność i oczywista ludowość chińskiego teatru, jego umowność — nie szkodząca wrażeniu prostoty, prawdy, realizmu — wszystko to każe myśleć, że nasz kryzys teatru jest może tylko kryzysem naturalistycznych środków wyrazu, nie mogących sprostać ani ludowym marzeniom o piękniejszym życiu ani wszystkim treściom ludowego zapалу, romantyzmu, humoru.

*

Bajeczny sukces teatru chińskiego, a jeszcze bardziej poważne i zażarte dyskusje nad drogą europejskich teatrów, do jakich dał asumpt — wszystko to powód do szczególnej radości dla nas, widzów, czytelników i artystów z całego obozu socjalizmu, postępu i pokoju. Budzi ważne ambicje. Zresztą wszystko, wszystko na tym Festiwalu, w tym starym i pięknym europejskim mieście, każe raz po raz myśleć o domowych sprawach, o naszym zadaniu i roli, o nadziejach, które w naszej pracy i twórczości pokłada każdy uczciwy i myślący człowiek na szerokim świecie. To co robimy, winno mieć wartość koronnego dowodu na rzecz przyszłości.

Wiadomo, że występy polskiego teatru nie we wszystkich zadowoliły tutejszych widzów i krytykę. Właśnie dlatego, że wiadomo już, iż stać nas na więcej niż kulturowanie akademickich tradycji, poprawności, dobrego poziomu. Czytelnicy „Życia Warszawy” (nr 139 z 12 VI) otrzymali już dość ścisłą relację z przebiegu przedstawień „Zemsty” i „Łata w Nohani”. Dlaczego klasyczna „Zemsta” przyjęta została bez zapalu, mimo doskonałej gry Leszczyńskiego, wdzięku Karzyńskiej i staropolskiej atmosfery? Dlaczego sztuka Iwaszkiewicza okazała się znacznie żywsza niż sądziło, dlaczego zaimponowała Francuzom? Dlaczego występy zespołu krakowskiego nie dały jednak wrażenia dysytu? Dlaczego doświadczenia międzynarodowego festiwalu walcie pomagają ugrontowaniu tych przekonań, do których doszedł nasz ideowy aktyw teatralny obserwując doświadczenia krajowe? Dlaczego z taką wyrazistością wynika potrzeba ideowej ofensywy w naszym dramacie współczesnym, w repertuarze, w polityce teatralnej?

Wszystkie te pytania wymagają odpowiedzi, którą niesposób łączyć mechanicznie z przydługą relacją o pierwszych tygodniach Festiwalu. Nie obejdzie się też bez rozmowy o d o w ó c h k o n c e p c j a c h k o e g z y s t e n c j i, współzycia dwóch systemów: koncepcji aktywnej, partyjnej — i koncepcji filisterskiej, kapitałankiej. To ona sprzyja bezideowości i bezbarwności — również artystycznej. To ona pozabawia nas owoców, które socjalizm może i powinien sztuce zapewnić.

Tak czy inaczej, paryski Festiwal jest nie tylko przeglądem sił i słabości teatrów, uniwersytem krytyków. Jest podróżą w dwa miesiące dookoła świata, okazją do wielkiej konfrontacji, radośnej jednak dla każdego, kto wierzy w siłę postępu, w rozum mas, w ludową przyszłość kultury. Jest odkrywaniem wspólnych rysów w urzekającej rozmałości, w zgłębku języków i myśli.

Jerzy Pomianowski

Paryż, 17 czerwca.

Pamięć towarzyszy
poległych w walce
o władzę ludową.

— Pilawiec, sprawa jest jasna. Dlaczego odmawiacie zeznań?

— Ja nic nie wiem, panie kapitanie.

— Wyście dali siekiere Lorkowi? No, Pilawiec. Sami sobie szkodzicie.

— Panie kapitanie, ja nic nie powiem.

— Pod płaszczem ją miał, jakeście przyszli w ten deszcz. To wyście mu ją dali. Kto wam kazał zabić Kowalskiego?

Człowiek siedzący po drugiej stronie stołu oparł ręce o kolana i milczał. Urodzony w 1923 roku, z ojca Stanisława, we wsi Kłopot. Jego twarz mogła się wydać znajoma, każdy spotykał w życiu tysiąc podobnych: nabrzmiałe, nieruchliwe wargi, piwne oczy o lekkim wytrzeszczu, szerokie chrzastki nosa. Wiedziałem, że go nie znam, ale musiałem znać takich samych dziesięciu czy stu. Przeciętą twarz w tej okolicy. Niedaleko stąd spędziłem zimę po Powstaniu i zdaje się, że nazwisko Pilawca obilo mi się wtedy o uszy. On nie nie powie, będzie milczał, jak drzewo; uczył się jakiegoś gruntu; kapitan chciał wiedzieć, co to za grunt. Ale Pilawiec milczy, nie powie. Zadrzwiał słychać było skrzypienie czyichś butów. Kapitan ani razu na mnie nie spojrzał. Chyba teraz żałował,

KAZIMIERZ BRANDYS

REKA

że zgodził się dopuścić mnie do śledztwa; kępowałem go.

— Partacka robota, Pilawiec. Siekiere znaleźliśmy u Lorka pod łóżkiem. Tyle że ją owinął w kawalek brezentu. Sami powiedzcie, czy nie partacka robota?

— Może być, panie kapitanie — przytaknął Pilawiec.

— No, proszę — uśmiechnął się kapitan. „Start kefuken” śmieszek potu, ściekający mu po skroni. W izbie było duszno.

— Ile razy przychodziliście do Kowalskiego przed tym deszczem? Nie mogliście się zdecydować? Podporucznik, protokółujący przy mniejszym stole pod oknem, zerknął na mnie spod jasnych brwi. Utkiwłem wzrok w „Remingtonie”, przy którym mnie posadzone. Pilawiec nie nie odpowiadał.

— Człowieku! — zawołał kapitan. — Mówcie, kto wam kazał go zabić! Sami byście przeciw tego nie wymyśliłi. Zarabac siekiere porządnego Polaka... Pilawiec! Wymyśliłiście coś takiego?

— Panie kapitanie, ja nic nie powiem.

On dobrze wie, że już nic nie powie. Jedno, co naprawdę dobrze wie: że już nic nie powie. Każdy człowiek musi coś wiedzieć na pewno. Pilawiec na pewno wie, wie cały od głowy do stóp, że nie będzie mówił, kto mu kazał zabić nauczyciela Kowalskiego.

— Wprowadźcie świadka — powiedział kapitan do protokolanta. Na czołe wystąpił mu ciemne rumienie.

Od rynku słychać było nosowy głos megafonu: komunikat o zbiorach zbóż. Gdzieś porykiwała krowa. Siedziałem piątą dzień w powiatowym mieście, 140 km. na południowy zachód od Warszawy; przysłano tu mnie na reportaż. Nauczyciela zabił trzy tygodnie temu, lalo wtedy 24 godziny bez przerwy. II sekretarz Komitetu PPR dał mi kontakt z tutejszym Urzędem Bezpieczeństwa. Kapitan w wolnych chwilach interesował się literaturą. Pokazano mi siekiere, pokrytą brunatnymi plamami zakrzepłej krwi, i dwie fotografie. Pierwsza przedstawiała tęgiego mężczyznę o bystro uśmiechniętych, wypukłych oczach i wysokim, trochę posiwiałym jeżu. Na drugiej nie mogłem go już poznać; leżał na wznak, płaski i krótki, z ciemną panką zamiast profilu.

Żony nie było w domu. Pojechała do siostry na wieś, wróciła wieczorem, jak deszcz ustał. — Jeszcze nie obeszło — opowiadała siedząc na skraju krzesła o dwa kroki od zgarbionego Pilawca, który słuchał z obojętną uwagą. — Mówię: Geniu, Jesteś? I słyszę jak zegar stuka. — Zaciśnięta palce na torce. Tak, pochodził z tej okolicy, urodzona w Pelinowie, męża poznała jeszcze przed wojną. Święte na okolicznych obrazach kościelnych mają jej rysy: chude, owalne twarze o wąskiej linii ust i ciemnych, gładkich włosach. Mimo upału przyszyła w czarnym płaszczu. W czasach wojny było im ciężko, mąż pomagał ludziom i ludziemu; szan-

nowali go, pracował tu 16 lat. W 1944 roku był w lesie u „Niedźwiedzia”, a już od stycznia na powrót zaczął uczyć w szkole.

— Co do pepeeru — wyjaśniła — to się zapisał na wiosnę.

— Przed wojną — pouczył kapitan — wasz mąż był już w demokratycznej robocie. Popierał strajk rolny przeciw sanacji.

Skinęła głową. Pilawiec poruszył wargami, niby potwierdzając w myśli tę wiadomość. Wyglądało tak, jakby przyszył tu razem, we dwoje, wspólnie świadczyć o dobrze znanej im prawdzie.

Kapitan interesował się wszystkim, co dotyczyło zabitego. Słuchał oparty na łokciu, przeczesując palcami twarzą, zwetioną czuprynę. Kto przychodził do męża? Drzwi się nie zamykały, każdemu otwierał. Rzekła to jakby z wzmówką, trochę, gderliwie, znać w tym było niedawne ulatki małżeńskie. I zaraz dodała z akcentem dumy: — Mąż zawsze trzymał z prostymi ludźmi, przed nikim nie zamykał drzwi. — On sam zapewne tak odpowiadał na jej wryzuty, a teraz ona powtórzyła jego słowa.

Nagle zamilczała się suchym, krótkim szlochem. Kapitan obserwował swoją dłoń leżącą na stole. Pilawiec patrzył w okno, przybrane petuniami. W ciszy słychać było polkę nadawaną przez głośnik, prołokant wystukał takt końcem ołówka, po czym przytapał się na tym i zmarszczył surowo brwi.

Nie umiał zarobić, tłumaczyła po

chwili, całe życie będę klepał i tylko by rozmawiał z ludźmi. Dużo dziecko, choć był taki mocny w barkach, ale nie mu z tej siły nie przyszło, tylko się naszarpał więcej od innych. Popie czasem lubił, a w święto dłużej poleżał. Myślał wtedy i wdychał, ale co i dlatego, tego nie wiedział. Ręce tak jakos spłatał i naciskał, aż mu sławy trzeszczały. Dziwila się: co ty tak sobie, Geniu, kości wylamujesz? — A on — roześmiał się — nie nie czuł, widać w zapomnieniu tak robił.

Uśmiechnęli się wszyscy czworo, prócz Pilawca, który wciąż patrzył w okno.

Czy miał kto na niego zawziętość? Tego ona nie wie, ale mąż był łatwy do gniewu i ludziom świniw nie przepuszczał. Gryzł się czasem do rana, chodził po pokoju i siekał. „Hela — mówił — wiesz co Polskę zeżre? To na „ze!”, złodziejstwo i złość”. Nie, nie pamięta, żeby powiedział o kim po nazwisku. Może na tych zebraniach, ale jej nie.

Zamyśliła się, z dłońmi złożonymi na torce, wpatrzona w kawalek nieba za otwartym oknem, w które spoglądał Pilawiec. Dziwilo mnie, że tak siedzą spokojnie obok siebie. Może nie wiedziała, że to on? Ani razu nie udało mi się schwycić jej spojrzenia na Pilawca. Można było pomyśleć, że za chwilę razem stąd wyjdą; matka i mrukliwy syn, którego ona wyręcza w mówieniu.

— Jak wspomnę — westchnęła — to zawsze ludzi zabijali. W wojnę i po wojnie. Przed tamtą pierwszą u nas w Pelinowie syn własnego ojca bagnetem zadgał.

Kapitan rzucił parę słów do protokolanta. Wstał i przeszedł się, z rękami w kieszeniach bryczesów, między stołem a oknem, potem usiadł i rozpiął hafki kołnierza. W pokoju nieco pościelono, Zadrzwiami rozległy się kroki, żołnierz z pepszą wprowadził jakiegoś chłopca, który przystanął w progu ze zdziwieniem. Wyglądało, że wszedł tutaj przypadkiem, może żołnierz pomylił drzwi.

— Lorek — powiedział kapitan — siadajcie.

Blondynek uklonił się i usiadł na wolnym krześle po lewej ręce Kowalskiej.

— Więc świadek zna oskarżonych?

Skinęła oczami, widocznie już pytano ją o to. Lorek patrzył ciekawie na obu oficerów, potem na mnie. Siedemnaście, osiemnaście lat? Włosy spadające w długich pasmach na policzki odrzucał ruchem głowy, jak dziewczyna.

Przychodził do Kowalskiego już dawniej. Częściej Lorek, Pilawca mniej pamiętała. Jesienią zeszłego roku Lorek przyprowadził go w niedzielę.

— Jestem? — kapitan pytając uniósł brwi. — To jużście wtedy chcieli?...

Lorek zaprzeczył, żywo potrząsając czupryną:

— My do pana Kowalskiego tośmy z początku tak sobie przycho-dził, panie kapitanie. Pan kapitan wie, my byli jego uczniami.

Pilawca uczył krótko, jeszcze przed wojną. Lorek mówił o Pilawcu po imieniu: Mieczek. Mieczek skończył dwie klasy, potem poszedł do pracy u państwa Klickich w Grabach. Ale jego, Lorka, pan Kowalski uczył do 1942 roku, bezpłatnie.

— Pan Kowalski mnie lubił — uśmiechnął się skromnie.

Siedzieli po obu stronach Kowalskiej; Pilawiec po jej lewej ręce, Lorek po prawej. Ona, wyprostowana, w swoim czarnym płaszczu, słuchała ze spokojnie złożonymi rękami. Nie mogłem oderwać wzroku od tych trojga. Siedzieli zgodnie obok siebie, złączeni jakimś straszliwym pokrewieństwem. Nikt tu nikogo nie nienawidził, pan Kowalski ich lubił, oni lubili pana Kowalskiego, a ona pamiętała, że przed tamtą wojną syn zabił własnego ojca bagnietem. Teraz kapitan wypytuje Lorka o ostatnią wizytę u nauczyciela: dlaczego dwa razy przychodzili przed tym deszczem i zawsze w niedzielę. Lorek wyjaśnia rzeczowo, że w niedzielę pani Kowalska wyjeżdżała do siostry, więc dlatego przychodzili w ten dzień. — Chcieliśmy, żeby pan Kowalski był sam, panie kapitanie.

Zaczęła cicho płakać, łyżką kapiała jej chude ręce.

— My pani teraz podziękujemy — mówi po chwili kapitan — niech się pani uspokoi. Poruczniku, proszę odprowadzić świadka.

Po jej wyjściu kapitan przykniął na chwilę oczy. Miał opuchnięte po-

wą ręką nie można zadać pewnego ciosu. Wszyscy patrzymy na tę rękę. W oczach Pilawca drgnęła jakaś myśl, rozlepił grube wargi. Jest teraz bardzo cicho i słychać tylko szelest gołębi krocących po blaszanej okapie.

— W sieczkarni — odpowiedział Pilawiec głuchym, niewyraźnym głosem. — Jak pracowałem u pana Klickiego... Chory byłem, z gorączką. Pan Klicki nie chciał mnie zwolnić. Rękę mi pociągnęło... i ciach.

— A później felczer powiedział, że Mieczek miał tyfus! — uzupełnił Lorek.

Patrzyliśmy jeszcze przez chwilę na rękę Pilawca. Potem nakrył ją lewą dłonią, a kapitan znowu zwrócił wzrok na Lorka. Więc jak to było w trzecią niedzielę? Przyszli w deszcz, pan Kowalski otworzył im drzwi, i co dalej?

I Lorek zaczął opowiadać, szybko, polykając sylaby: jak tylko weszli, pan Kowalski się schylił, żeby podłożyć gazetę, bo buty miały mokre, i jeszcze powiedział, że żona tak kazała. Schylił się nisko i wtedy Lorek wyciągnął siekierkę spod płaszcza.

— Nawet nie krzyknął, panie kapitanie...

Nagle wykrzywił usta: — Ja jestem młody, panie kapitanie, ja nie chcę iść na śmierć...

— Kowalskiego coś mógł na śmierć zarabac — pokiwiał głową kapitan — a sam chcesz żyć.

— Chcę, panie kapitanie — szep-

— Ja nic nie powiem — odparł Pilawiec swym głosem jakby przysypanym ziemią.

I nagle skulił się na krześle. Kapitan z nienacka rzucił jakieś nazwisko i patrzył mu w twarz, przechylny nad stołem. Protokolańt ostrożnie podnosił ołówek, który upadł na posadzkę.

— Borowiczówna — powtórzył kapitan. — Z nią żęście się spotykali. Ludzie ją znają, siedziała przecież w gielzowskiej leśniczówce przez całą okupację.

Pogrzał w aktach leżących na stole i wyjął jakiś papier. — „Znaleziono u oskarżonego Pilawca w czasie rewizji po aresztowaniu — odczytał — list pisany odręcznie z podpisem: Wanda. Data pieczęci pocztowej: 21.VI.1946 rok. Miejsce nadania: Warszawa. Treść listu: oskarżony Pilawiec ma się skontaktować z niejakim Świątkowskim, który przekaże mu dalsze instrukcje od „Leona” i zawiadomi o następnym spotkaniu z „Wandą”. — Spotkaliście się z nią w Gospodzie Ludowej w Gielzowie, 8 lipca, czyli na niecałe trzy tygodnie przed mordstwem.

Kapitan mówił to zwolna, trochę ospale. — Kto to jest „Leon”? — spytał. Patrzył z ukosa na Pilawca. Pilawiec siedział z głową wciśniętą w ramiona, jakby spodziewając się uderzeń.

— Pilawiec, Kto to jest „Leon”?

Z rynku słychać było zgrzyt zarzewiałych rygli: zamykano sklepy.

WSPOMNIENIA Z TERAŹNIEJSZOŚCI

PILAWCA

wieki i zdawało się, że zaraz zaśnie.

— Lorek — odezwał się zmęczonym głosem — powiedzcie jeszcze raz dokładnie, jak to było.

— Od samego początku? — W tę pierwszą niedzielę, jakżeście się spotkali...

— W tę pierwszą niedzielę, jakżeśmy się spotkali, panie kapitanie — opowiadał chętnie Lorek — to ja już miałem siekierkę pod ubraniem, bo Mieczek mi ją dał dwa dni naprzód, w piątek. Ale pan Kowalski tak się ucieszył, żeśmy przyszedli, on, powiada, chłopcy, nie zapomnieliście o starym, siadajcie, napijemy się wóiniówki, tylko nie mojej nie mówcie, jak wróci. Trepli miał na nogach, takie miękkie, panie kapitanie. Poszedł do kuchni po kieliszki, wypiliśmy i potem pan Kowalski opowiadał takie różne historie, cośmy się bardzo śmiali. To ja już wiedziałem, panie kapitanie, że tego dnia nie będę mógł.

Lorek umilkł i oblażył wągli końcem języka. Znowu na mnie zerknął, widać był ciekawy ludzkich twarzy.

— Ale przyszedłście za tydzień? — poddał mu kapitan.

— Tak, panie kapitanie. Jakaśmy wtenczas wychodzili, to pan Kowalski mówił, zajdźcie jeszcze kiedyś. W drugą niedzielę, powiadam, na pewno. W sobotę Mieczek Pilawiec znowu do mnie przyszedł. Teraz, mów, musimy, bo wyrok zatwierdzony w najwyższym dowództwie.

I Lorek opowiedział, jak przyszedł w drugą niedzielę. Pan Kowalski siedział na łóżku, bez butów, w starej wojskowej kurcie, i wdychał oglądając duży palec u nogi, wystający mu przez dziurę w skarpetce. Był tego dnia nieogolony, miał chyba jakieś zmartwienie. — Widzicie — powiedział — człowiek, co by chciał dla Polski pracować, jest sam, jak ten paluch. — Lorek zeznał, że zrobiło im się nijako i nawet zaczął pocieszać pana Kowalskiego, aż w końcu nauczyciel się trochę rozweselił. Na pytanie kapita- na, czemu tego dnia nie wykonał zamierzonego czynu, Lorek odparł, że nie wie. Czy długo jeszcze siedzieli? Tak, dosyć długo. Do wieczora grali w domino i pan Kowalski przegrywał. A w trzecią niedzielę padał deszcz i przedtem wypili po ćwiartce.

— I znowu Lorek miał siekierę? — przerwał kapitan. — Dlaczego Lorek, a nie Pilawiec? Pilawiec, powiedzcie, tchórz was oblatywał, czy macie takie miętkie serce?

Pilawiec milczy. O czym on teraz myśli? Siedzi nieruchomo, niby zapatrzone w mrok. Nie zapewne nie rozumie i nic nie czuje. Co go dzieliło od Kowalskiego? Wąska przepaść ciemności, na której dnie błyszczało ostrze. Nie, on nic nie powie, będzie milczał jak kamień. Ale Lorek daje jakieś znaki: porusza palcami prawej dłoni i wskazuje wzrokiem na rękę Pilawca.

— Gdzieście pogubili te palce? — mruknął ciekawie kapitan.

Pilawiec u prawej dłoni ma tylko duży i wskazujący palec. Taką

nał Lorek. Rozejrzał się po pokoju i rzekł donośnie: — Ja ciężki grzech popełniłem. Pan kapitan wie, że ja żaluję, Pan kapitan sam wczoraj powiedział, że mnie oszukali.

Nikt się nie odezwał. Kapitan poskrobał stalówką o rękaw i przylgądał jej się pod światło. Spojrzałem na Pilawca. Nie poruszył się, ale przestał patrzeć w okno. Słuchał. Lorek przeknął ślinę. Czy mu biegają ze strachu. — Nie wiem, ile ci dadzą — mruknął kapitan, zapisując coś w zeszytce — wojskowy sąd będzie cię sądził.

— Panie kapitanie — Lorek wychylił się z krzesła — panie kapitanie, niech mi pan kapitan pomoże. Ja jestem młody, ja się chciałem poświęcić dla Polski...

— Dla Polski... — mruknął kapitan nie przerywając pisania.

— Ja jestem dobry Polak, panie kapitanie. Rozkaz był z najwyższego dowództwa, że pan Kowalski denormalizował młodzież i bolszewikom się sprzedał. — Panie kapitanie — pisał z godnością Lorek — ja nie dla pieniędzy...

Nagle krew mu przypłynęła do twarzy, ciężko położył ręce na krawędziach stołu. To Kowalski chyba siedział na workach ze złotem. Może rublami płacił, jak przegrał z Lorkiem w domino?

— Panie kapitanie — pisał z godnością Lorek — ja nie dla pieniędzy... Nie, nie dla pieniędzy. Czytałem poprzednie zeznania Lorka. Od początku twierdził, że zrobił to dla Polski i że jest „członkiem walki narodowej”. W poniedziałek, nazajutrz po morderstwie, wypowiedział się w kościele. Potem przez trzy dni mało wychodził z domu i powiedział matce, że dostanie z Warszawy gwiazdki oficerskiej. Dopiero na śledztwie zaczął się bać i zeznał o swoich kontaktach z Pilawcem. Odtąd mówił wszystko, bo nie miał już czego ukrywać: w jego sercu doprawdy nie było żadnej tajemnicy. Bał się śmierci i żałował za grzechy, jak każdy dobry chrześcijanin. I jak dobry chrześcijanin, niezbýt dokładnie rozumiał, dlaczego popełnił grzech.

Zdaje się, że kapitan uznał sprawę z Lorkiem za skończoną. Nie patrzył już na niego. Spłótł palcami ręce przywarte do stołu i przylgądał się spod brwi szarawej, jakby na przedce ulepionej twarzy Pilawca.

— Pilawiec. Kto wam kazał zabić Kowalskiego? — Pilawiec nie nie odpowiedział. Siedzi wciąż nieruchomo, cierpliwie dźwigając na plecach swój ciężar, i tylko trochę się pod nim przygarbił.

— Z kim spotykaliście się w Gielzowie? No, Pilawiec. „Przypomnijcie sobie. Może... w Gospodzie Ludowej” — Przez twarz Pilawca przesunął się niespokojny cień. Kapitan nie zdejmując z niej wzroku, słysząc nasze oddechy, jest coraz duszniej. Z ulicy powiało ostrym zapachem końskiej sierści.

— Kto to jest „Leon”? — Kapitan zachrypił: nad górną wargą świeciły mu kropelki potu.

— Nie wiecie — powiedział cicho. — A Lorek zeznał, żeście się bali „Leona”. Prawda, Lorek?

— Panie kapitanie — szepnął smutno Lorek — ja nie wiem. Mieczek mi tylko mówił, że jak nie wykonamy rozkazu, to „Leon” zrobi z nami porządek.

Kapitan nie spuszczał oczu z Pilawca. Czy Pilawiec sobie przypomniał, że na wiosnę zwrócił się za pośrednictwem „Wandy” z prośbą o miesięczny urlop? Pilawiec milczał. Kapitan cierpliwie powtórzył pytanie. Pilawiec siedział bez ruchu, z lewą dłonią zaciśniętą na prawej, ułomnej.

— Lorek? — rzucił kapitan. Lorek wyjaśnił apatycznie, że na wiosnę Pilawiec chciał iechać do matki, pomóc w gospodarstwie. Nie, nie pojechał, bo przyszła odpowiedź od „Leona”, żeby Pilawiec poczekał na urlop do zimy. Mieczek się zgryzał, ale powiedział, że musi tak być, jak „Leon” chce.

Lorek mówił to obojętnie, spojrzenie mu się rozwidniało; z chwili gdy kapitan przestał się nim zajmować, osowiał. Kapitan ziewnął i sięgnął za siebie po papiery leżące na stoliku protokolańt. Wstał, podszedł z nimi do okna. Podporucznik otworzył drzwi: mały konwojent z pepeszą zasalutował od progu. Lorek zdaje się chciał jeszcze coś powiedzieć, ale kapitan opędził się ręką.

Wszystko to odbywało się w milczeniu, z szuraniem butów, nieskładnie, ale bez pośpiechu. Pilawiec wychodząc uczynił jakiś dziwny ruch ramieniem, który mnie zastanowił. Konwojent znowu przytknął dwa palce do daszka, wykonał zwrot w miejscu, skrzypnęły drzwi. Kapitan odszedł od okna. Stał teraz w rozpiętym mundurze, oparty reklamą o stół. Ziewając sprawdzał protokół. Pod mundurem, na gimnastycznej koszulce widać było duże wilgotne plamy. Miałem wrażenie, że zapomniał o mojej obecności.

— Tu już zapisałeś — wskazał palcem protokolańtowi. — Zamiast „nie wie” powinno być „odmawia odpowiedź”. Popraw. On dobrze wie, że ten „Leon” to Klicki.

Spojrzał na mnie trochę drwiąco, spode łba; rozumiałem, że podrzucił mi tę wiadomość dla swojej osobistej satysfakcji.

— Głupi drań — dodał po chwili — do śmierci będzie się go bał.

Spotkał mój wzrok i wytłumaczył sucho, że nazajutrz nastąpi konfrontacja Pilawca z Borowiczówną, pseudonim „Wanda”. Po konfrontacji z „Wandą” Pilawiec będzie mówił.

— No, ale wy już będziecie w Warszawie — uśmiechnął się do mnie, zdejmując pas.

Nazajutrz istotnie wróciłem do Warszawy. W przedziale co parę chwil budził mnie z drzemki cień Pilawca i jego dziwny gest, jakim ukrył w rękawie swoją kalekę, o bezwładną dłoń bez trzech palców.

Kazimierz Brandys
Warszawa, maj 1955.

Z pamiętnika publicysty

(Dokończenie ze str. 3)

ród?” Pierwsze odpowiedziało: „Naród to ludzie i dzieci”. Odpowiedź była niewystarczająca, gdyż pytał dalej „i co jeszcze”? Dzieci nie odpowiadały, wtedy egzaminator zwrócił się do mnie „To niech kierowniczka powie, co jeszcze”? Tak pytał mnie kilkakrotnie, ale i kierowniczka nie zdała egzaminu.

W pewnej chwili zaczął podnieścionym głosem krzycząc używając najordynarniejszych epitetów. „Kto pijany? Kto pijany? Ty k...o s... nacyjny. Ja tu rządę, rozumiesz. Ja mam prawo tu wchodzić, kiedy mi się chce, ty gniebielko naszych dzieci. Ja mam prawo ciebie „kontrolować — i tak w kółko”.

Pismo podpisał nauczycielka, na parę miesięcy przed ową hospitaacją odznaczona Medalem 10-lecia.

Minał miesiąc od opisanych wydarzeń, aż wreszcie w czasie wizytacji dzieci na pytanie „co to jest naród” wyskандowały samorzutnie w oczach przerażonej nauczycielki: „Naród, to ludzie, dzieci, pijaki i chuligany”. „Bohater” całej sprawy wciąż jeszcze był „partyjny”, mimo że nauczycielka konsekwentnie dochodziła swoich racji.

Wśród dzieci, które samorzutnie opracowały definicję słowa „naród”, znajdował się jego synek. Smutne, że paroletnie dziecko w obliczu sily opinii publicznej paroletnich dzieci umiało wcześniej ocenić ojca niż powiatowe władze partyjne członka partii. Naprawdę trzeba było nie lada bezduszości, trzeba było dużej dezorientacji w nastrojach wsi, trzeba było wielkiego niedbalstwa w traktowaniu sprawy doboru kadr działaczy wiejskich, by odczuwać jakiegokolwiek wahania przed konieczną i oczywistą decyzją. Tym bardziej, że nie był to, jak się okazało, pierwszy „wycym” „partyjnego”. Dopiero po interwencji Komitetu Wojewódzkiego rozwiązano problem „króla”. Tym razem obeszło się bez „Warszawy”, „Monarchę” wyrzucono z partii. Miesiąc, który minął od czasu wymienionych wydarzeń do dnia uchwały o wykluczeniu tego człowieka, był miesiącem dywersyjnej propagandy wroga. Argumentem była partyjna przynależność lajdaka. Wahania w sprawie usunięcia go były obiektywnie pomocną w szerzeniu dywersji, która stawia znak równania między partią a pijakiem podkopującym jej autorytet.

Zdawać by się mogło, że sprawa chłopca „ledwo dorosłego od kupy gnoju” nie może mieć wspólnego mianownika z zagadnieniem partyjności wśród ludzi sztuki. Cały problem dotyczy bowiem z pozoru ludzi o horyzontach umysłowych wąskich na tyle, że w nich partię przesłonił lada jaki mierny człowieczek. Ale choć w dzisiejsze wieki wiadomo, że partyjność nie upoważnia do krytycznych „hospitacji” warsztatu kolegów, przeprowadzonych mniej więcej w stylu naszego bohatera, to właśnie w tej dziedzinie na partyjnych — bez cudzysłowu — ciąży dodatkowa odpowiedzialność.

— Czegóż wymagasz ode mnie, skoro on, „partyjny”, zdaje się propagować postawę najzupełniej partii obcą? — bronił się w dyskusji mój bezpartyjny przyjaciel-literat, wskazując na czyjś niedawno publikowane wiersze.

Okazało się, że zrost ogólnego pojęcia z człowiekiem, który ma je reprezentować w sztuce, niesie nowe niebezpieczeństwo! Jest to niebezpieczeństwo dezorientacji ideowej, podważenia pewnych oczywistych, merytorycznych nie formalno — artystycznych, kryteriów podstawy politycznej twórcy tam gdzie pisarz należy formalnie do partii, ale w istocie w swej twórczości, jest jej obcy.

Werdykt usuwający „króla” z partii przypomina wsi, że dyktatura proletariatu to nie „trzymanie za mordę” przez gromadzkich kacyków. Ale dyktatura proletariatu wiąże się z takim pojęciem partyjności pisarza, które stawia poza jej granicami człowieka manifestującego swą sztuką postawą i treści niezgodną z naszą ideą.

Słowo nasze nawet co najważniejsze słowo sciera się w użyciu jak ubiór, co sparciał. Chęć by zająśniało na nowo najdosłowniejsze ze słów — „Partia”.

Oto fragment wiersza największego partyjnego poety. Żle się dzieje, gdy wielkie słowo „ściera się w użyciu”, bo je reprezentuje człowiek skompromitowany. Zetrzeć się nie może w głuchej wsi w tragicznych okazjach, zetrzeć się może w Warszawie w środowisku „subtelnych i dobrze wychowanych”.

Partyjny los „króla” i tak był przesądzony, bo partia świadomo jest tego, że w umysłach obywateli imię jej łączy się wprost z nazwiskami miejscowych członków partii. I takie nazwisko musi jaśnieć pełnym moralnym blaskiem. Ale to samo ma miejsce na terenie sztuki, gdzie partyjność zobowiązuje. Pijany wybrzyk „króla” nie jest ani więcej ani mniej niebezpieczny niż „trzeźwe” wiersze literata.

Wszystkim, którym się wyda dziwne i przypadkowe zestawienie „prostego chłopca” z „wykwintnym poetą” dam do przemyślenia taką — jedną z wielu — definicję: partia to demokracja odpowiedzialności.

21 kwietnia

Redaktor pisma codziennego był dość zmieszany, kiedy mówił, że ostatnio „popadliśmy” (miał na myśli redakcję) w krytykanctwo, i mój felieton, właśnie z uwagi na drastyczność sprawy, nie powinien się „w tej chwili ukazać”...

Prosił o zainteresowanie się tematami „bardziej kameralnymi”.

Oczywiście musi mi się wydawać niesłuszne. Przecież społeczeństwo przyjmuje nieodmiennie za najlepszą monetę bezkompromisowe wysuwanie często dotychczas przemierzanych zagadnień... Ale nie będę polemizował z redaktorem. Nie ta polemika jest moim ideałem.

Ostatnio często stałem mi w pamięci pewna m-ja rozmowa z Ksawerym Pruszyńskim. Pokłóci- liśmy się wówczas dość zasadniczo. Ksawery twierdził, że publicysta o dużych ambicjach nie ma u nas nic do roboty Duchem publicystyki jest polemika — wywodził — a ona powstaje tam, gdzie się ujawnia zasadnicza różnica stanowisk. Nasz system utrudnia manifestowanie różnic w poglądach, a więc...

Ja twierdziłem, że jesteśmy może w sytuacji trudniejszej, bo rzeczywicie nie tak łatwo ujawnia się publicznie różnica stanowisk, ale w sytuacji wymagającej tym większych ambicji piszącego, którego każde słowo powinno być p o l e m i c z n e nie koniecz- nie w stosunku do czyjegós zam- nifestowanego publicznie sądu, ale wobec często zatajonych postaw i przekonań. W moim rozumieniu owa głęboka polemiczność obowiązuje dziś w sposób o tyle jeszcze głębszy, że- trzeba odrabiać uprzedzenie do naszej propagandy wyniesione z okresu jej wielkich błędów i całkowitej „antypolemiczności”.

25 kwietnia

Mam napisać felieton „kameralny”. Smutne to o tyle, że mam ochotę na coś mocno „niekameralnego”. Dostałem wczoraj list od nauczycielki — bohaterki felietonu „Demokracja odpowiedzialności”. Wynika z niego, że „król”, usunięty z partii, pozostał jednak przewodniczącym spółdzielni produkcyjnej. Parę dni temu któraś z żn spółdzielców zrobiła mu awanturę, gdy raczył się od rana w sklepie spirytusem z lemoniada. „Przewodniczący” odparł z godnością: „Ty k... pilem, piję i pić będę”. Jak działła spółdzielnia łatwo się domyśleć, ale gorzej, że włanę powiatowe, które z trudem przełknęły konieczność ukarania „pupila”, usiłują „ociegrać się” na nauczyciele. Oto przedstawiciel KP oznajmił na konferencji, że „współpracę z sekretarzem POP układać należy nie tak, jak w owej wsi, gdzie wystarczyło, że pijany wdął się na salę szkolną a powstał krzyk na całą Polskę. Pomyślałby kto wielkie rzeczy” — dodał. Z kolei inspektor Wydziału Oświaty oznajmił nauczycielce, że albo „nawiaże stonsunki z „królem” (przewodniczącym), albo będzie musiała poprosić o przeniesienie do innej wsi.

Ponieważ nauczycielka do brodatych chłopów mówi tam po imieniu, bo to jej dawni uczniowie, przeto odparła: „będę apelować aż do Warszawy”.

Może wydrukowany wcześniej felieton „O demokracji odpowiedzialności” zapobiegłby takim epizodom. Szkoda, że zdaniem redaktora był „nadmiernie krytykancki”.

28 kwietnia

Napisałem wreszcie felieton „kameralny”. Dałem mu tytuł „Słowo przed rehabilitacją”. Oto on.

W tych dniach spiesząca na wykład studentka potrafiła w tramwaju jakąś wymizerowaną kobietę karniącą z butelki małe rozkopane „na nagusa” dziecko. Roz- lato się trochę mleka, jakus siedząca obok panusia jęła gwałtownie otrzepywać płaszcz, nagi, — mamo „wiosennego mrozu” — obywatele rozdali się w niebogłosy, a kobieta rozplakała się histerycznym szlochem.

Ponieważ studentka ma kłopoty z uzyskaniem jakiegós zaświadczenia, czemu opuściła jeden dzień wykładów, piszę zaświadczenie-felieton. Kiedy się okazało, że potraconą kobietą uroniła z butelki ostatnią kropkę jedzenia, w jakie trzy dni temu zaopatrzyła się w „swojej mieszkini” — gdzieś pod Gł- życkiem — że od trzech dni szuka pie szo, tramwajami, bez gro- sza, sprawiedliwie, po którą przyjechała do stolicy — studentkę ruszyło...

To nie filantropia... — usprawiedliwiała się stremowana — że... pomogła komus powodowana czło- wieczym współczuciem. Wstydziła się liłości, która prowadziła ją krok w krok za ryczącym z głodu, nie przewijającym od paru dni ba- chorem, obok wynędzniałej kobie- ciny. Nie wstydziła się rozwlecz- nych pieluch, wstydziła się mnie, pisarza, któremu opowiadała o swo- jej przygodzie. Podejrzywała, że będę ją wysmiewał — wszak powo- dowała nią liłość, matka idio- tyzycznej filantropii.

Wystulchałem spokojnie relacji, że wyrzucona po siedmiu latach pracy z zaawansowaną już gruźlicą kobieta nie mogła, mimo eskorty bardziej energicznej warsza-

wianki, dostać się do... Samopomo- cy Chłopskiej, której podlegał za- kład pracy, gdzie obeszli się z nią tak nieładzko Lekko zniecierpli- wiony wysłuchalem opowiadania, jak „resortowe” Biuro Skarg i Za- zażeń spławiło interesntkę; dopie- ro wówczas dowiedziałem się, że „oni” — ta kobieta i dziecko — czekają na dole i że ja „mam coś nareszcie z tym zrobić”. Pomyśla-łem, zadzwoniłem, odesłałem zna- jomą dziewczynę i nieznanąją matkę z dzieckiem do Ligi Kobiet.

— Zatutowane — dowiedziałem się na drugi dzień z ulgi; pomogli: sprawdził, interwencyjnie, kobieta pracuje.

— No Zawsze taki jest koniec, gdy się walczą do upadłego. Spraw- wiedliwość może się spóźnić, ale w końcu ustroj ją zapewni.

Na mój aforyzm odpowiedziano mi opowieścią, która nieco mnie speszyła. Tak, ustroj zapewni sprawiedliwość, ale ktoś jak nie pojedynczy człowiek może zapew- nić często lekceważoną szlachetną siostrę sprawiedliwości — liłość. Wszak bez niej zdarza się, że i do sprawiedliwości dość trudno. Kobi- etę przyjęto w Lidze Kobiet dość surowo.

— Ma dzieci? — Troje. — Maż? — Nieślubne... — to szeptem.

Teraz, mając przed oczami roz- bebeszonego dzieciaka wędrującego na czworakach pod biurkiem, jego matkę, która od dwóch dni nic nie jadła, kobieta zza biurka dygnitarza rozpoczyna wykład o tym, jak to źle, gdy ktoś sobie poz- wala na nieślubne dzieci. Naste- puje surowe, niezyczliwe „przeslu- chanie”.

Wszystko trzeba wybaczyć w i- mię mądrego w końcu zatutowania sprawy. Za to chwala. Ale nie wierzę w hasło „troska o człowie- ka” oderwane od treści, jaką owej trosce zapewni dopiero współczu- jące serce.

Do wczoraj nie rozumiałem, cze- mu zaawstydziła się owa studentka, gdy przy jakiejś okazji przypom- niałem jej tę sprawę sprzed paru tygodni. Wstydziła się własnej li- tości?... Wczoraj zrozumiałem. U- słyszała bowiem, jak wybitny, in- teligentny pisarz i działacz wyppo- wiadał gromkie jeremiady prze- ciw uwersykowni debiutantki-pet- ki, która w naiwny sposób, może nieco minoderyjnie dzieliła się z czytelnikiem przelotnym smutkiem, jaki odczuła na widok czyjś bie- dy dostrzeżonej przez kawiarnianą szybkę. To, że wspomnienie owego utworku rozszerdziła lina - pole- mistę, wydało mi się zastanawia- jące. Czy fakt, że usunęliśmy pra- żródło krzywdy i wyzysku, kapitał — oznacza automatyczny zanik biedy, nędzy, nawet w szczególnie trudnych, fatalnych wypadkach niesprzysługające losu? Oczywiście nie. Co ma zrobić człowiek o czu- jącym sercu, gdy taką niedolę za- uważy? Czyż nie ma pomóc? A po- te? Czyż nie ma napisać? Byłoby niechybnie bankrutem przezi, gdyby się miała ograniczać do re- jestracji takich nastrojów, ale by- łyby bankrutem człowieczeństwa, gdyby pocie nie było wolno za- myśleć się nad tym przez chwilę.

Tak. Nie warto odrzucać li- tości — siostry obłudnej filantro- pii. Tak Trzeba rehabilitować li- tość — siostrę walki o sprawiedli- wość. Już nie dla narodu — jest wyzwolony, nie dla nas dotychczas uciemiężonych -- są wyzwolone. Dla człowieka, któremu się los nie uśmiechnął

Nie wstydźcie się liłości — p- mocnego ramienia człowieczeństwa. Nie bójmy się słów bliskich „tro- sce o człowieka”. Właśnie owa tro- ska dobrze pojęta zapewni reha- bilitację takiego słowa.

3 maja

Redaktor prosił, by w felietonie skreślić trzecią stronę (gdzie jest mowa o lwie - polemiki i lirycz- nej poecie) Tłumaczył to zawiłe, ale wczoraj przyjechawszy ze wsi dowiedziałem się o ostatnich pre- suniuciach w stołecznych sferach redakcyjnych. Otóż u źródeł czy- jejs degradacji leżało zamieszanie nie rzeczywiste i fatalnie głupie- go satyrycznego wiersza tej samej debiutującej poetki, o której li- rycznym wierszyku wspominał. Redaktor po prostu boi się posą- dzenia o ukrytą polemikę z l- mą decyzją władz, choć wie, że tej polemiki w moim felietonie nie ma. Na zakończenie rozmowy powie- dział, że działa także w moim in- teresie gdyż felietoniste ocenia się u nas nie za jego działalność, ale za pojedynczy felieton lub jedno zdanie w jednym felietonie. Oczy- wiście nie mam możliwości; opubi- kowania razem tego co on i jego koleży odrzucił mi po kolei. Re- daktor narzekał, że nie zajązatem do redakcji „w okresie przed i ma- ja”. Po prostu był mu potrzebny artykuł publicystyczny — „ogólny”, „atmosferyczny” o Pierwszym Ma- ja.

6 maja

Pewien znajomy redaktor pytał mnie dziś z oburzeniem, czemu tak mało udzielam jako publi- cysta. Mówił, że to przy mojej pu- blicystycznej pasji jest wręcz „nie- partyjne” (tak się wyraził).

Roman Bratny

ANDRZEJ WIRTH

O prawach mitu

Czasami jakież, mniej czy więcej delikatne aluzje, przenośnie — mogą przejść w kładzenie łopaty do głowy.

Czasem to potrzebne, ale ja tego nie lubię... Po prostu — nie lubię... Jerzy Szaniawski: Adwokat i róże.

1

S treszczenie sztuki budowanej na przenośni, aluzyjnej i wieloznacznej, prawie zawsze jest interpretacją; spróbujmy jednak trzymać się fabuły. W sztuce „Żeglarz” Jerzego Szaniawskiego przyglądamy się zabiegom utwierdzającym pośmiertną sławę bohatera. Kapitan Nut doczekał się pomnika, poeci sławią go w wierszach, rektorzy poświęcają mu książki, działacze organizują obchody — wszystko przygotowane do kanonizacji wybitnej jednostki. I oto sprawie Nutu zagraża kompromitacja. Młody historyk Jan przywozi rewelacyjne materiały o bohaterze niemal już narodowym. Wynika z nich, że kapitan nie tylko nie był bohaterem, ale nawet trudno go nazwać porządnym człowiekiem. Jan postanawia przeciwstawić się panującej opinii i ogłosić prawdę o Nucie. Nie powstrzyma go obietnica kariery, oferowanej w zamian za milczenie; ani sentyment rodzinny (bo okazuje się, że kapitan jest dziadkiem Jana); ani interes osobisty (bo okazuje się, że kapitan żyje w ukryciu, czyniąc wnuka spadkobiercą zawrotnej schedy); ani miłość (bo los opozycjonisty nie sprzyja zamiarom wobec pięknej Med). Dzień odsłonięcia pomnika będzie kresem fałszywej wielkości Nuty. Lecz gdy wśród bębnow, wystrzałów, dzwonów, w okrzyku tłumów, opada płótno kryjące monument, wtedy i Jan zdejmując beret, wpatrzony w Żeglarza.

Posłużyć się metodą, której nie lubi Szaniawski, ale zrozi to w interesie Szaniawskiego. Spod delikatnych aluzji i przenośni, wyrażających niechęć do formuł jednoznacznych i ostatecznych trzeba wydobyć realistyczny sens utworu, bo on decyduje o randze „Żeglarza”. Będzie to zabieg skłaniający do użycia łopaty, ale może przydatny wobec autora nazywanego nie tak dawno poetą mgławicowości i nieokreślonych nastrojów.

Słyszczę często pytanie, kogo uważać za główną postać sztuki Szaniawskiego. Jest to zagadnienie poronne. W sztuce idzie o mit, o jego genezę, o prawa działania mitu w społeczeństwie. Tam gdzie działa mit, realista ukazuje tych, którzy go stworzyli, co są jego przedmiotem (jeżeli mit dotyczy osób), którzy mu ulegają, albo powstają przeciw niemu. Charakterystyka postaci „Żeglarza” sprowadza się do określenia ich postawy wobec mitu. Mit jest bohaterem sztuki, w każdej postaci inaczej się zalamuje, każda postać odsłania inny jego aspekt. Sugestie indywidualne i zbiorowe, fałszywe niepisane umowy, świadome budzenie wiary i przedstawień rodzących złudzenia, urojenia fantazji i kult wartości pozornych — to są tematy jak obseksja powracająca w twórczości Szaniawskiego. Profesor Tutka odpowiada o sile błędnych opinii, o sugestiach zbiorowych reżyserowanych przez jednostkę, demonstruje władzę, jaką sprawują nad człowiekiem stworzone przez niego fikcje — uczucia wyższe, ludzkie, obce światu zwierzęcom. W „Łgarzach pod Złotą Kotwicą” znajdujemy rozważania o uprawdopodobnieniu prawdy, która budzi zastrzeżenia słuchaczy. Są to przyczynki do zagadnienia mitu, wyrażające sprawę w kategoriach raczej psychologicznych niż socjologicznych.

Najściszej problem mitu został postawiony i rozwiązany w „Żeglarzu”. Już nie o drobnych fikcyjkach „na codzień” mowa, lecz o uroczystym micie bohatera historycznego, a zatem o pewnej mitologicznej koncepcji historii. Ten mit ukazuje autor wszechstronnie, w genezie, w rozwoju, w starciu z przeciwnikami, w zetknięciu z wyznawcami, a zawsze zgodnie z prawem działania mitu w społeczeństwie, proszę wybaczyć słowo. klasowym. Bo przecież w rozpowszechnieniu mitu zainteresowany jest głównie Rektor i Admirał, Przewodniczący i Doktorowa. „Choć o to, aby ubogi duchem wzbogacił się widokiem piękną bijące ze wspólnie postaci a nie był z bohaterem za pan brat i nie mówił do niego: no, tracimy się, stary, kieliszkiem”. Idzie o pogląd, że historia dokonuje się poprzez czyn wielkich jednostek, i o wytworzenie dystansu między jednostką a ogółem. Mit podoba się Admirałowi, ale nie podoba się marynarzom, którzy chcą wrócić do żon i matek; wzrusza Doktorową, ale muzykanci szemrzą, że dość mają tych wielkich ludzi, którym wciąż trzeba grać za darmo.

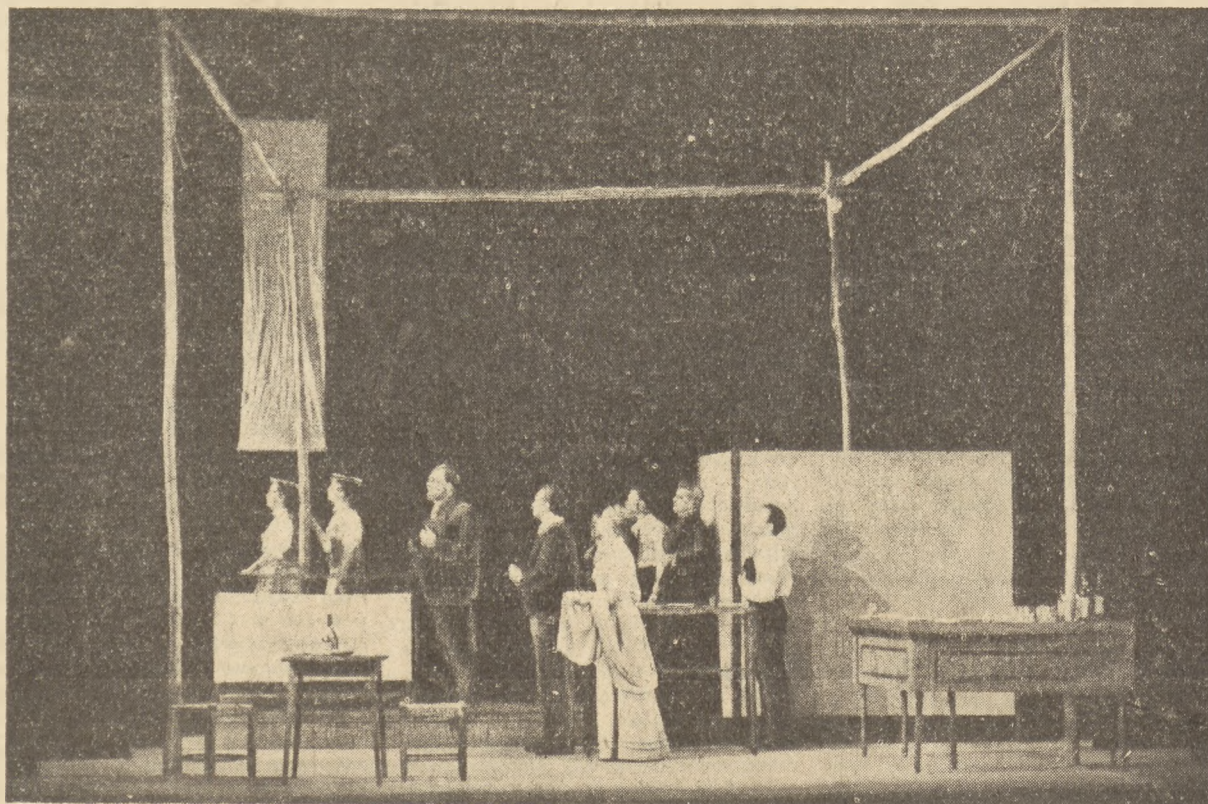
Prawda mitu nie wynika wprost z danych doświadczenia. Mit musi szukać oparcia w autorytetach, bo niektórym wystarczy fakt, że ktoś szanowany żywi jakieś przekonanie. Rektor, autor „działa pomnikowego”, jest twórcą i kodyfikatorem legendy. Najwyższy jej moment stanowi bohatera śmierć kapitana. Śmierć z wyboru świadczy, jak

wiadomo, o sile przekonania, nie o ich słuszności, bo ludzie giną i za myślnie przekonania. Argumentowanie śmiercią nie ma wartości obiektywnej, ma jednak ogromną wartość psychologiczną. Rektorska historiografia jest bzdurna, ale zresztą wykorzystuje niedokładności myślenia i działanie znoszących krytycyzm sugestii. Nauka klasy rządzącej oddała się na usługi mitu, lecz nie potrafiła jego prawd u-

zasłużonego triumfu, najostrzej widzi genezę legendy. „Każdy chce tu coś kupić lub sprzedać. To targowisko, na którym wywieszono dziś napis „Kapitan Nut”. Jutro wywieszają inny”. Ale trzeźwy pogląd kapitana dotyczy tylko genezy mitu. Pobudki mitotwórców mogą być przyjemne, ale skoro mit już powstał, zaczyna żyć własnym, podniosłym życiem, podległym immanentnym prawom. I mit potrzeb-

czytelnika są niedostępne — z pozostałymi skryptów teatralnych. Pierwsza i ostatnia edycja „Żeglarza”, będąca dzisiaj unikatami, pochodzi sprzed ćwierćwiecza. O przedwojennym zbiorze opowiada „Łgarze pod Złotą Kotwicą” tylko się słyszy; nie spotkałem nikogo, kto by książkę tę miał w ręku.

Rok 1955 upływa pod znakiem naprawienia błędów popełnionych wobec pisarza. Ale nie wszystkie



Scena aktu III. Od lewej: Felcia (Krystyna Mikutowa), Iza (Barbara Martynowicz), Not (Michał Pluciński), Jan (Zbigniew Wojtowicz), Med (Halina Kazimierowska), Doktorowa (Jadwiga Pytłasińska), Student (Zygmunt Tadeusiak).

czytni oczywistymi. A poglądy, które nie są oczywiście same przez się, muszą być publicznie demontowane, a nie za pomocą pomników, pamiątek, pochodów, ceremonii, strojów. Społeczeństwo karmione mitami ma specjalistów od kodyfikowania legend, ma też speców od demonstrowania przekonania. Oto klasyczne sformułowanie Admirała: „Nie możemy się obejść bez pamiątek po kapitanie Nucie”. Istotnie, mit nie może się obejść bez pamiątek, bo pamiątki zastępują argumenty. Przy dobrej woli nie trudno wypełnić muzeum. Nie ma świadectw, że na tym stoliku siedział bohater, lecz nie ma też dowodów, że na nim nie siedział. I już stółek w muzeum krzepi serca.

Przewodniczący jest znów mistrzem w budzeniu zbiorowych sugestii przy użyciu trąb, bębnow, fanfar, okrzyków. Nawet przyrodę potrafi wykorzystać dla swej sztuki. Przemówieniami rządzi rytmem przepływających chmur, bo sam moment odsłonięcia musi wypaść w słońcu. Podział funkcji mitotwórczych jest tutaj wyraźny. „Ja gwarantuję za uroczystość — mówi Przewodniczący, kiedy legendzie grozi obalenie — spełnię swoje a resztą mnie nie obchodzi”. Rektor odpowiada za t r e s ć, Przewodniczący za s a m ą t e c h n i k ę mitu. Techniką mitu interesuje się też Wydawca, kapitalizujący „wartości duchowe” wytworzone w głowie Rektora. Treść mitu jest mu obojętna, bo zarabia się na książkach propagujących mit i na tych, które go obalają. Toteż gotów jest wydać panegiryk Rektora i filipikę Jana.

Szczególna rola w wytwarzaniu wyobrażeń o bohaterze przypada sztuce, zwłaszcza gdy chodzi o wielkość mityczną, a więc nie oczywistą, kiedy trzeba stworzyć wszystkie jej atrybuty. Kapitan Nut miał postawę niekierowaną, włosy zgolone przy skórze, nos jak kartofel. Ale poeta pisze: „z włosom rozwianym, ze wzrokiem w dal wpatrzonym, na płonącym pokładzie, zostaje kapitan”. Rzeźbiarz daje mu postać wyniosłą, nos orli, gest szlachetny. Rzeźbiarz i poeta wiedzą, że to nie są gwarancje wielkości, ale wiedzą również, że łatwiej przejść się wielkością, jeśli objawia ją człowiek pełen wdzięku, sympatyczny, imponujący. Bohater nie ma prawa do swego ciała, żyje w wyobraźni ogółu w postaci stworzonej przez artystę, na obrazkach dziecięcych książeczek „pieści się z ulubioną matką i pije herbatę”, jest „dobry dla matki”. Jest w tym siła i przekleństwo sztuki, że potrafi pozory piękna i wielkości dać rzeczom białym lub obojętnym moralnie.

Idealizacja bohatera nie musi zresztą płynąć z wyrachowania. Sugestie, jakie wytwarza mit, działają i na artystów. Pierwszy akt zamyka naiwne rozumowanie Rzeźbiarza: „Kiedyś tu wszedł — toś powiedział — „To jest kapitan Nut”. Skąd poznałeś, że to on. Zobaczyłeś pierwszym spojrzeniem — takiego jakiego widziałem ja. Więc... może był taki, jak ten”.

Trzy postacie mają trzeźwy stosunek do legendy. Przewodniczący, który legendę reżyseruje; Wydawca, który na niej zarabia; Nut, który jest mimowolnym przedmiotem legendy. Poza tym wszyscy są we władzy mitu, nawet gdy usiłują zwalczać. Kapitan, któremu autor kazał być ukrytym świadkiem nie

ny jest ludziom, bo zaspokaja ich „wielką tęsknotę ku czemuś, co jest ponad nami”. Dlatego trzeba się ukorzyć w imię wyższego życia przed połączą mitu, któremu zaprzecza życie. Oto filozofia Nuty, którą w końcu przejmują Jan, bo wbrew pozorom stosunek ich do mitu jest tożsamy. Kapitulacja Jana masowo racje psychologiczne. „Spragniony Arab — mówi profesor Tutka — ujrzałszy na horyzoncie oazę, kieruje swego wielbłąda w tę stronę; okazuje się, że to była fatamorgana, złudzenie. Ale kiedy kierował swego wielbłąda w tę stronę, oaza dla Araba była prawdą”. Jan wychował się pod urokiem legendy, jego badania miały ugrunтовać emocje, obudzone w nim przez heroiczną postać. Jego rewizjonizm był swoiście ograniczony; chodziło mu o prawdę o kapitanie. A przecież nie jest ważne, czy kapitan był bohaterem. Ważna jest społeczna funkcja legendy o Żeglarzu. Jan nie dostrzega, że celem mitu jest narzucenie świadomości społecznej pewnego rozumienia historii. Jego polemika z mitem toczy się w sferze nierzeczywistej, lecz jego porażka jest rzeczywista. W oczach Jana dokonywa się alienacja mitu, który przestaje być tylko zbiorem fałszywych sądów o kapitanie, ożywa się tęsknotami i wyobrażeniami innych ludzi, zyskuje szczerą i naiwną wiarę dzieci. Prawda o Nucie jest już niczym wobec ogromniejszej potęgi mitu. Przed tą potęgą Jan kapituluje.

Jest to wszakże jedna z możliwych interpretacji finału, w pełni odpowiadająca realistycznej wymowie całości. Jednak autor dopuszcza inną możliwość, a nawet zdaje się ku niej skłaniać, jeżeli można powiedzieć, że Szaniawski wyraźnie ku czemuśkolwiek się skłania. Finał może być pojęty jako apoteoza mitu, bez względu na jego rzeczywistą funkcję społeczną, bo w każdym micie zawarta jest „wielka tęsknota za czymś, co jest ponad nami”. W tekście dokonuje się dyskretne przesunięcie pojęć: młotowi nadaje się nagłe znaczenie związane zwykle z nazwą „ideał”, rozumianą jako najwyższy wzór doskonałości w jakiejś dziedzinie. Ponieważ ideał nieodzowny jest jako cel i norma dla ludzkiej działalności, sugeruje się, że w każdym micie zawarta jest zniewalająca alegoria etyczna. Spór o realizm sztuki ma więc do wyboru dwie koncepcje finału: kapitulacja wobec mitu, wynikła z niezrozumienia jego społecznej funkcji, lub — apoteoza mitu, który ma samoistną wartość etyczną. Wynik jest przesądzony. Trzeba wybrać pierwszą koncepcję finału, nawet gdyby była niezgodna z intencją autora. Jest za to na pewno zgodna z wymową całości.

II

Po ośmiu latach „Żeglarz” wraca na scenę. Przez osiem lat byliśmy pozbawieni jednej z najlepszych sztuk pisarza, który od dawna jest niewątpliwym klasykiem polskiego teatru. Nie wiem, czy tzw. polityka kulturalna potrafi z miernego pisarza uczynić klasyka, ale na pewno może klasyka pogrozić w anonimowość należąca miernocie. Nie znajduję usprawiedliwienia dla atmosfery wokół Szaniawskiego w naszym Dziesięcioleciu — chyba, że za wielu mamy żyjących klasyków teatru.

Sztuki Szaniawskiego poznaje młody krytyk — bo dla zwykłego

błędy można od razu naprawić. Na recepcję Szaniawskiego kładzie cień szluzowa aura indeksu; przeciwstawia się go niesłusznie dramaturgii Dziesięciolecia, zamiast widzieć w nim jedną z żywych, a lekkomyślnie odrzucających tradycję narodowej sceny. Trudności współczesnego teatru skłaniają niektórych do upatrywania ratunku w Szaniawskim. Niedawno go nie doceniano — teraz za wiele oczekuje się po świetnym pisarzu. Trzeba grać jego sztuki, i dobrze, że z takim zapalem wzięły się do tego teatry w całej Polsce. Ale trzeba też pamiętać, że tylko taki teatr o garnie n a s z ą współczesność, który potrafi pokazać świat jako podległy przemianom. Brecht pisał, że twórcza postawa współczesnego człowieka jest krytyczna. Wobec rzeki polega na jej uregulowaniu, wobec drzewka w sadzie na okuliacji, wobec ruchu — na konstruowaniu pojazdów i samolotów, wobec społeczeństwa — na przekształcaniu społeczeństwa. Starałem się okazać, ile mądrych, przenikliwych obserwacji, ile realistycznej wiedzy o społeczeństwie podzielonym na klasy, zawiera taki „Żeglarz”. Socjologiczna rozprawka mogłaby się żywić tą wiedzą, jaką o prawach mitu zdobył Szaniawski. To oczywiście, że teatr jego nie spełnia warunków stawianych sztuce socjalizmu. Sens poznawczy „Żeglarza” streszcza się w tezie negatywnej. Autor, demaskując mit, pokazuje, kto historii nie tworzy. Takie sztuki także są nam potrzebne, lecz nie one zadecydują o kształcie n o w e g o teatru. Od obojgużku tworzenia takiego teatru nie zwalnia nas piękna sztuka dramatopisarska Jerzego Szaniawskiego.

„Żeglarz” widziałem w teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu. Jest to pierwsza z zapowiedzianych premier Szaniawskiego i już z tego powodu zasługuje na uwagę. Na szczęście są i inne powody, głównie reżyseria i scenografia Konrada Swinarskiego, świadcząca o wybornym wyczuciu s t y l u. Młody reżyser odnalazł plastyczny od-

STEFAN GOŁĘBIEWSKI

Druga młodość

Ojciec

Próba

A ojciec do sadu prowadził,
Gdzie śnieżny kwiat prószy,
Gdzie śliwa jabłoni towarzyszy,
Czereśni i gruszy.

Nogi się chwieją
I mostu przeszła,
Rzeka zarosła:
Talarak i rzęsa.

Za rękę prowadzi pod orzech
Oporny nad podziw,
W listopad sadzony, o porze
Niewczesnych urodzin.

Chwytam za poręcz,
Na pół się łamię.
Ledwie przeszedłem,
Stając na bagnie.

Za rękę prowadzi do wspomnień
Już biały jak gołąb —
I mówi do niego i do mnie:
Nie sięgnę po owoc.

Łąki odwodnił,
Z bagien wydzwignął
Cieżar za wielki,
Nogi się krzywią.

Szkoła

Poeta

Do niej prowadzi stopnie.
Wybraniec kto ich stopą
Dotknął.

Łańca nędzy wołały,
A jam chwiał się i kłamał
O mocarstwie małym
W złocistych ramach.

Korytarz prawie bez światła,
Gotyckie okno na świat
W kralach.

Zem prawdy obrazu
Ocali nie zdołał,
Deszcz ognia go spalił
I zginął w popiołach.

Łam, czego rozum nie złamię,
Po nocach kuję, kuję
Na pamięć —

Przebolełam stratę
I jakby z innego wieku
Dziesięciu lat pracę
Odnajduję w człowieku.

I po latach wielu
Wychodzę wolny w koronie
Z papieru,

powiednik dla „kryształowej lako-
niczności” pisarza. Styl Szaniawskiego, wytrawnie prosty, lecz ukrywający zasadę swej prostoty; podsuwający niepostrzeżenie hasła wywoławcze dla wyobrażeń czytelnika, ale określający ostro ich kierunek i uczuciową barwę; lubujący się w aluzji i celnej metaforze — nie traci na scenie żadnej ze swych właściwości. Scenografia Swinarskiego i Kosiorka jest streszczeniem przestrzeni, zamkniętej ciemno — niebieskimi kurtynami. Pozostawia miejsce dla wyobraźni, elementy wnętrza oznaczają aluzyjnie; jest ascetycznie prosta, lecz nie oschła, nie wypłaszcza poezji; śmiało zmienia rzeczywistość skalę przedmiotów, aby je właściwie hierarchizować. W kostiumach jest aluzja do początków stulecia, i tak powinno być, bo sztuka nie wymaga dokładnego umiejscowienia w czasie ani operowania określonym rekwizytem obyczajowym. Bardzo teatralnym pomysłem jest identyczność kostiumu i charakterystyki Rektora, Admirała i Przewodniczącego. Ta „trójjedność” mitotwórców podkreśla jeszcze znaczenie, jakie postaciom tym nadał autor.

Reżyseria, nie narzucająca się, dyskretna, trzymająca tempo, prowadzi aktorów precyzyjnie, pomna nie tylko na sens sytuacyjny, ale i na walor plastyczny każdego układu. Dojrzałą sztukę reżyserską czuje się zwłaszcza w scenach zbiorowych trzeciego aktu i w samym finale. Zakończenie nie stwarza sugestii sprzecznych z realistyczną wymową „Żeglarza”, ale nie tłumy też poetyckości ostatniej sceny. Pomogła tutaj muzyka Proczera, we właściwej chwili rozpraszająca dysonansem nastrojów apoteozy mitu.

Jeśli reżyserię uważać za pomysł, a grę za jego realizację, trzeba przyznać, że w przedstawieniu kaliskim więcej było szczęśliwych pomysłów niż realizacji. Może to państwo o wielkich aktorach, którzy związali swe nazwisko z Szaniawskim — o Frenkle, Zelwerowiczu,

Osterwie, Jaraczu, Adwentowiczu, Brydzińskim — czyni krytyka wymagającym. Dość, że z ról czołowych zapamiętałem tylko Michała Plucińskiego, który dał dobrą maskę Nuty i potrafił dobrać do niej gest. Były poza tym celne epizody — Pawła Baldy’ego (Stary marynarz), Józefa Łodyńskiego (Wydawca) i Leona Józefowicza (Kapelmistrz). Zapamiętałem również, ale z innej przyczyny, Krzysztofa Chama. Jego interpretacja Jana, pełna fałszywego poetyzowania i egzaltacji, bardzo mi się nie podobała.

Mimo tych zastrzeżeń przedstawienie kaliskie dostarcza swoich wzruszeń, jakie wynieść można tylko ze spotkania z Szaniawskim. Nie jest to teatr gwałtownych wzruszeń i namiętności. Oddycha się w nim pogodną refleksją i poezją niedomówień; ale i takiego powietrza trzeba czasem płuć. Jednak nie uroki stylu, tyle sławionego, czynią przedstawienie interesującym. Spektakl nie zaciemnił wiedzy o prawach mitu, a przez właściwą reżyserską interpretację finału tę wiedzę jeszcze wyeksponował.

Boy przyznał się, że nie rozumie finału „Żeglarza”. I że nie rozumiała go publiczność obecna przed 30 laty na warszawskiej prapremierze. Myślę, że dzisiaj sztuka Szaniawskiego jest czytelna do końca. W świadomości społecznej zaszły ważne zmiany, zwłaszcza w rozumieniu procesu historycznego. Dzisiejszy widz nie odczuwa metafizycznej pokory wobec mitu, widzi mit w ludzkim wymiarze i przy mierza go do rzeczywistości. A wtedy pojmuje, że Szaniawski — „Tak obcy na pozór współczesnym zagadnieniom, jednak i on spleca daninę czasowi, monetą swoją własną, tak egzotyczną, a jednak zawsze o dźwięku tak szlachetnym. I jakby przez mgłę, widzi go także walczącym”. Cytowałem Karola Irzykowskiego.

Andrzej Wirth

Państwowy Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu. Jerzy Szaniawski „Żeglarz”, sztuka w 3 aktach. Premiera 14 maja 1955. Reżyseria Konrad Swinarski. Scenografia: W. Kosiorek i K. Swinarski. Opracowanie muzyczne: J. Proczera.



Scena aktu II. Od lewej: Nut — Paweł Szmidt (Michał Pluciński), Stary Marynarz (Paweł Baldy), Jan (Zbigniew Wojtowicz).

SATYRA STUDENCKA

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

Szydercy?—Nie! prostaczkowie!

Pisze Jan Kott w recenzji z „Maturzystów” Skowrońskiego, że dużej miary dramat zaczyna się właściwie dopiero wtedy, gdy młody Wojcik niespodziewanie zgola dla rodziców, którzy go przecież pchali do ZMP, aby mu ułatwić wstąpienie na medycynę, wyrasta na prawdziwego aktywistę młodzieżowego. Ten przełom musiał niewątpliwie pociągnąć za sobą poważne konflikty rodzinne. Skowroński — pisze Kott — dostrzegł te sprawy, ale nie dotknął ich. Ułak się pokazania samej młodzieży i nurtujących ją problemów moralności, polityki, erotyki. Problemów, które nie przebiegają wcale ani tak łagodnie, ani tylko wzdłuż tej linii podziału, którą wytyczył Brandys w „Obywatelach”. — Inaczej zgola pokazuje te sprawy „Konfrontacja” Studenckiego Teatru Satyryków.

Nie chcę wygłaszać pochwały oportunistyczną, ale będąc na dyskusji po przedstawieniu w tym teatryku nie dziwię się lekowi Skowrońskiego: sprawy są ostre, drażliwe, sięgają daleko głębiej niż na to pozwalają ogólniki dorosłych. „Konfrontacja” wywołała namietne spory w środowisku młodzieży uniwersyteckiej. Zresztą — wiecie — w prasie — nikt nie pozostał obojętny na to zjawisko, a prasa młodzieżowa aż szumi. I to chyba dobrze. Nareszcie młodość dała o sobie znać. „Konfrontacja” okazuje się nie tylko walką ze skostnieniem i schematyzmem, walczą nie tylko z czymś, ale o coś — o młodość młodzieży.

Młodzi satyrycy biją bezkompromisowo, unikając bezpiecznych opłotków czy marginesów. Nie ma dla nich spraw netykalnych. Mówią młodzieńczo agresywnie. Mówią tak, jak powinni mówić młodzi. Omijane przez dorosłych problemy — owe drażliwe sprawy moralności, erotyki, polityki — zostały postawione wyraźnie, jasno, często aż bezwzględnie. Jest w programie „Konfrontacja” monolog W. Dąbrowskiego „Kalendarzyk Orbisu” o nieśmiałości. Po raz pierwszy łodaj słyszy się o tych sprawach publicznie, z estrady. Bezradność chłopca jest aż wstrząsająca. A przecież to nie tylko zagadnienie erotyczne, absorbujące w jakiejś mierze młodzież. Ta sprawa ma również swoje dno moralne. Nie wolno nie widzieć tego.

Parę słów o teatryku i jego losach. Studencki Teatr Satyryków zrodził się ubiegłej jesieni. Próbe podjęła grupa studentów polonistyki i historii sztuki. I to wyznacza literacki charakter teatryku. Postawę młodych satyryków określa w pewnym sensie tytuł drugiego ich programu: „Prostaczkowie”. Z tego stanowiska walczą i konfrontują teorię z praktyką, założenia z osiągnięciami.

Pokazują w tym programie m. in. wykład marksizmu na uniwersytecie. Był to niby stenogram prawdziwego wykładu, z którego usunięto jedynie cytaty samych dzieł, pozostawiając goły komentarz wykładawcy. Wyszedł przeźbawny skecz: jałowy bełkot wywoływał powszechny śmiech. Ten śmiech był

zaprawiony goryczą i szyderstwem. — I to jest próba satyry „Prostaczków” i „Konfrontacji”.

Młodzi biją, chłoszczą boleśnie. Wielu ma do nich zał o to; mówią, że sprawą sztuki nie jest tylko chłosta. Prawda — jest to satyra bezwzględna. Teksty Studenckiego Teatru Satyryków łączą namietność publicystyczną z ostrością satyryczną. Młodzi chcą satyrą zastąpić nieobecność w prasie młodzieżowej publicystyki. Jest rzeczą znaną, że istotne problemy młodzieżowe, nie jakieś ogólniki, lecz sprawy konkretne, problemy które rodzą nowe konflikty — znajdują odbicie w prasie młodzieżowej jedynie w formie artystycznej: w opowiadaniu, wierszu. Publicystyka ciągle ich jeszcze nie dostrzega. Studencki Teatr Satyryków zrywa te zasłony i mówi o sprawach konkretnych, dotąd przemilczanych. W „Kawiarniarnych dialogach” J. Abramowa jesteśmy świadkami takiej rozmówki: „kolego, poidziemy na dziewczynki?” — kolega aktywista jest niezdyscyplinowany — „ale na zorganizowane” — dodaje z usprawiedliwieniem niejaki inicjator rozmowy — „a, to chętnie!”

To nie jest szukanie śmieszności i wykpiwanie drobnych przywar. Wystąpienia młodych satyryków mają wyraźnie charakter ofensywny politycznej i ideologicznej. Przenieśli oni na estradę swego teatryku dyskusję po II Zjeździe ZMP. Jest to najambitniejszy dzisiaj teatr polityczny w Warszawie.

Wiele się mówi o schematyzmie ankiety i opinii. Ale młodzi to robią w nowej, ładnej formie, i mówią o tym agresywnie. Oto w lokalu organizacji komisja bada delikwentów. Padają pytania w rodzaju: Pi-cassa znać? — albo: mieliście telefon przed wojną? Odpowiedzi zostają zasufladowane, a opinia przedstawiona w postaci dowcipnego rentgenologicznego obrazu kregosłupa; kto zna Piassę, ma kregosłup wyraźnie skrzywiony, ten jest zdyskwalifikowany; obraz samych żeber bez kregosłupa — to jeszcze sprawa do uratowania, wszystko da się z takim kandydatem zrobić. Posiedzenie komisji przerywa telefon: dowiadujemy się, że instrukcje zostały zmienione i dotychczasowy schemat diabli wzięli.

Alé ów telefon, sygnał II Zjazdu ZMP czy III Plenum KC Partii, nie przestaje automatycznie skrzywić. W innym skeczu kiedy mowa o nowym stylu pracy — aktywista mówi, że wobec braku nowych zaleceń „woli pracować na zaszczytnych instrukcjach”. I tak stałe — stychny w skostnienie i w schematyzm, obok stychnów w lewaotwo i ponuractwo.

Alé młodzi nie tracą przy tym czujności wobec wroga z prawa. W skeczu A. Jareckiego „Dziedziczne cechy polityczne” mamy całe klebowisko spraw i sprzeczności. Zaczyna się od tego, że student komunikuje babci, iż na jej życzenie zapisał się do bractwa różańcowego. Z dalszego ciągu rozmowy dowiadujemy się, że babcia należy do partii, a strofowany przez nią chłopak szantażuje ją, że doniesie na dziel-

nicę... Potem matka opowiada o swoich przejsiach sercowych i licznych romansach, co rozgrzesza młodego z porzucenia dziewczyny. Wreszcie ojciec popisuje się swoimi awanturami uniwersyteckimi i przechwala się, że się nie uczył, na co z kolei słyszymy cyniczne wyznanie chłopca, że obiał egzamin. Ojciec spostrzegłszy się, próbuje protestować i mówi: „tak, ale to było w Polsce kapitalistycznej!” — Kurty-na.

A więc znów — uderzenie w amoralność, w mieszczańskie zakłamanie i w lewackie przekreślanie wszystkiego, dlatego że to było przed wojną. A przy tym niemilosierna kpina z teorii etapowości. W „Kawiarniarnych dialogach” słyszymy taką rozmowę dwóch chłopców. Jeden wykluczył kiedyś drugiego z organizacji za noszenie muszki na zebraniach i za... pobicie nauczyciela. Dzisiaj obaj noszą muszki. Wczorajszy mentor wyjaśnia: „Wtedy był taki etap. Czuwałem, wyrzucałem, oczyszczałem, a dzisiaj z powrotem przyjmuję, rozszerzam, zacieśniam. Pisz pan deklarację!”

Ciosy młodych są skierowane nie tylko w stronę młodzieży; nie mniej ostra, a przy tym niesłychanie zabawna jest „Operetka” przydziału pracy po studiach. Wynika z niej, że dziewcząt nie wysyła się w teren, bo szkoda, działaczy nie można wysłać, bo bez nich „roboty będzie leżała”, i jedynymi ofiarami są młodzi bez pleców, którzy pokazują widowni swoje obnażone z pleców marynarki. (Tekst Jareckiego).

Zamknięciem programu, swego rodzaju wypowiedzią programowo-polityczną młodych satyryków jest obrazek W. Dąbrowskiego „Katakumby”. Do podziemi schodzi grupa młodzieży ZMP-owskiej, która się nie godzi na teorię etapów, na rzucaną na jakimś wydziale teorii wygasania walki klas, a więc na zanik ideowo-wychowawczych funkcji ZMP. Z szyderstwem mówi:

...myśli, że już wkroczył w komunizm urola z kociakiem na ramieniu radosny idiota.

Prostaczkowie mają tyle do powiedzenia na różne tematy młodzieżowe i organizacyjne, że ich „Konfrontacja” poruszyła studencką widownię namietnością, bezkompromisowością wystąpienia.

Można by oczywiście dyskutować na temat pewnego zwężenia kompozycyjnego, można by się zastanawiać, czy rozładowanie pewnych zagęszczeń ciemnych barw, przewanie linii strzałów jakąś optymistyczną kontrpropozycją nie wyszlachetniałyby formy artystycznej widowiska. Ale kto wie, czy nie stępiłyby to ostrości i linii celu. A Prostaczkom idzie przede wszystkim o cel polityczny.

Nie znaczy to wcale, że nie widzą radości rzeczy prostych. W swych ambitnych i interesujących literacko tekstach piszą również o tym. Liść kasztana sprzei biblioteki uniwersyteckiej odzyskuje piękno w wierszu, w muzyce Lusztiga, pod którą się śpiewany wiersz Dąbrowskiego, i w dowcipnej przystawce dekoracyjnej, pełnej świeżości i prostoty, charakterystycznej dla całego programu.

Chłopiec śpiewając przyjemną i zabawną „Interpolację” trzyma w rękę (stojąc na podwyższeniu) dzieciną, drewnianą obręcz, w której ukazuje swoją twarz żałującego się księcia. Proste to, i świeże, i niczym nie chce naśladować „prawdziwego” teatru.

Prostaczkowie mają ambicję własnej drogi, która — wydaje mi się — jest słuszną i prowadzi do interesującego kabaretu polityczno-literackiego.

Andrzej Wróblewski

Teksty: W. Dąbrowski, J. Abramow i A. Jarecki. Muzyka: M. Lusztig i J. Tyszkowski. Dekoracja: W. Ronisz i D. Szczepura. Reżyseria: J. Markuszewski. Twórcami widowiska są sami studenci, nikt obcy!

KALENDARZYK ORBISU



Rys. Maja Berezowska

RECE... Przyglądam się ręką i widzę, wyraźnie widzę jak się starzeją. Z miesiąca na miesiąc, z tygodnia na tydzień, z dnia na dzień — starzeją się. Ileż to nie patrzeć, czuję wyraźnie jak mija czas, jak coraz mniej mi go pozostaje. Patrzę na ręce i boję się, żeby tego swojego życia nie zagubić, nie podoptać tego, co może w nim być takie piękne...

We śróde byłem u Włodka. Usiadłem w fotelu i przetrząłem dzieje „Tristana i Izoldy”. To jedna z najpiękniejszych książek. Siedziałem tak w tym fotelu, przetrząłem „Tristana i Izoldę” i wtedy przyszła Anna. Stała koło mnie. Miała takie wstrząsające, potargane włosy, a w palcach trzymała taką cieniutką, brązową i długą, jedwabną pończochę. Znam ją, tak dawno, a dopiero wtedy spostrzegłem, jakie ładne są jej oczy. Popatrzyłem na ręce i postanowiłem... tak, już wiedziałem na pewno, że to właśnie ona, że ja i Anna, że my jakoś dla siebie. Powiedziałem jej o tych oczach. Potem ją odprowadziłem — mieszka w domu, gdzie są takie kręte, ciemne schody. Objąłem ją... pocałowałem... i tak staliśmy na tych schodach, takich krętych, w ciemności i zdawało mi się, że wreszcie znalazłem swoją dziewczynę. Tak zresztą zawsze mi się wydaje. A Anna miała takie puszyste

włosy, i takie śmiesznie potargane. Ale oczywiście znowu nie nie wyszło, Anna powiedziała, że mogę zostać... do rana... bo ona właśnie jest sama. Popatrzyłem na ręce, ale było zupełnie ciemno, więc tylko powiedziałem jej „dobranoc” i zszedłem tymi krętymi schodami. Na dół było pełno gwiazd i taki wielki księżyc.

Tak banalnie — tam ona, a tu ja i ten trzeci — księżyc.

Wróciłem do domu piechotą. Mam taki kalendarzyk Orbisu, czerwony, bardzo wygodny. Zawsze notuję sobie w nim, co jest dla mnie ważne. Więc napisałem „Anna” i postawiłem krzyżyk. Że nie. To był już siódmy krzyżyk w tym roku.

Włodek powiedział, że ja jakoś dziecinnie i nieżyłciowo. I że ze mnie za plecami to się wszyscy śmieją. Dobrze, że państwo się przynajmniej nie śmieją. Bo Włodek też ma taki kalendarzyk. Zielony. Tam już jest pięć krzyżyków, że „tak”. Ja wiem. Ja wiem, że już jestem taki idealista. Nie tyle filozoficznie, co tak, w życiu. Bo ja nie umiem tak jak wszyscy. I bardzo lubię dzieci, takie małe. Ludzie naokoło zmieniają łóżka częściej niż skarpetki, a ja... Ja chciałbym się ożenić. Tak. Bo przyglądam się tym moim ręką, i myślę... Ech!

Witold Dąbrowski

Doktor Faust przeciw fatalizmowi

RZECZ zaczyna się od piekielnych dymów, kłębiących się nad tygłem alchemika a kończy wdziękiem barokowych aniołów. Pomiedzy początkiem a końcem przypomnia się powiedzenie Henryka Heinego — „Każdy człowiek powinien napisać Fausta”.

Każdy powinien go napisać — to znaczy, że każdemu ten motyw jest nieobcy. I że każdy go jakoś przeżywa i odczuwa po swoim. Gdyby więc ludzie poszli za wskazaniem Heinego, nie mielibyśmy milionów Faustów jednakowych, lecz miliony Faustów różnych, niezależnych od tego, co już na ten temat napisano, niezależnych również od faktu, czy żył naprawdę czy też nigdy nie istniał na przełomie XV i XVI wieku uczony, alchemik, mędrzec czy szarlatan — kto go tam wie? — Johann Faust.

Faust, jak każdy wielki dylemat ludzkości, nie ma autora. Antagonizm młodości i starości w życiu człowieka, problem dążenia do wiedzy absolutnej przy jednoczesnej niemożności jej osiągnięcia — to są sprawy nieodłączne od istnienia tego niezwykłego i „wysoko znaczącego” gatunku w przyrodzie, jakim są ludzie. Stąd się więc bierze wieczność Fausta, jego aktualność zagwarantowana na tysiącletnia, dopóki obracać się będzie ziemia.

Faust nie ma autora, ale ma historię. Jest to historia myśli, historia społeczeństw. Uczeń profesorowie potrafią dokładnie opisać tę historię, porównać kolejne ucielenia Doktora i pochylić się nad nimi jako nad dokumentem naszych dziejów. Bo to przecież nieprawda, że starość i młodość, miłość i wiedza są zawsze jednakowe. Pomiedzy kolejnymi postaciami Fausta leżą szlaki cywilizacji. Najnowszy Faust, będąc ciągle Faustem wiecznym jest Faustem dzisiejszym. Faustem zmierzchu fatalizmu.

W tym wielkim dramacie najdokładniejszy jest problem cyrografu. Podpis pod cyrografem, zniewalający człowieka do oddania duszy piekłu, za cenę sukcesu wiedzy o życiu, jest, jak mi się zdaje, nie do przyjęcia dla współczesnej, zdobywczej epoki wiedzy ludzkiej. Oczywiście, za wiedzę się płaci. Płacić pracą, poświęceniem, samotnością, nierzadko w grę wchodzi tu i wyższe ceny. Ale nie do przyjęcia jest poczucie fatalizmu. Wysiłek poznania wtedy tylko przemawia do współczesnego człowieka, kiedy służy wolności, wyzwoleniu. Chodzi więc raczej o gest prometejski, niemniej przecież tragiczny, ale pozbawiony cyrografu, fatalnego wyroku, który niewchodzenie następuje na końcu faustowskiej epopei.

W „Uroku szatana”, nowej faustowskiej kreacji René Claira, fatalny koniec nie następuje. Ten pełen najsłabszych uroków film prezentuje nam wersję Fausta nowego — Fausta w walce z fatalizmem.

Najpiękniejszą jest w filmie scena, kiedy Mefisto pokazuje Faustowi w lustrze jego przyszłość — od momentu, który za chwilę ma nastąpić, aż po kres życia Doktora. Widzimy, jak postać Fausta w lustrze odrywa się od tej pozycji, w której znajduje się bohater słuchający opowiadania i zaczyna wykonywać ruchy i czynności przyszłe — i to jest chwila cudowna. Genialny jest również pomysł, że tych czynności z lustra Faust nie wykona w rzeczywistości. Gdy kończą się wywoływane przez Mefistofelesa wizje, bohater — teraz już świadomy przyszłości — zmienia swoje postępowanie. Nie truje księcia. Nie będzie wódzem. Nie spali świata. Mefisto jest „bezdolny”. Inicjatywę przejmują w swoje ręce ludzie.

Faust Claira jest Faustem zmierzchu fatalizmu. Jest wyrazem wolnej woli. To podkreślenie wolnej woli rozkłada się w filmie jakby na dwie płaszczyzny, z których jedną jest atmosfera racjonalistycznego żartu, drugą jednak na pewno głębsze przeświadczenie o sile wyzwolonego człowieka. Pozostaje ono w głębokiej zgodności, jeśli nie w stanie faktycznym, w jakim znajduje się współczesny człowiek, to w każdym razie z kierunkiem jego poczynania i marzeń. Nigdy w historii sprawa decyzji i wyboru, mającego zadecydować o losach jednostek i społeczeństw nie występowała jak dzisiaj w tak dramatycznej formie. Nigdy tak często nie musieliśmy wybierać.

Czarowny balet, jakim jest film Claira, balet, bo cała strona formalna tego filmu, jego fotografia, montaż, akto-stup oparta jest, jak często u Claira, na wspaniałej płynności ruchów i rytmów, celebrowanych z wdziękiem powolnego dworskiego menuetu, cały więc ten balet pokazuje nam jednak bunt Fausta anarchiczny. Anarchizm, to znaczy poza koniecznością.

Mefisto ani piekło, które reprezentuje, nie oznaczają bowiem w filmie konieczności ostatecznej. Jest to raczej maszyna biurokratyczna, pasożytnicza na ludzkich poczynaniach i dyskutująca je dla swoich celów. Mefistofeles w genialnej kreacji Michel Simona (dla tej grę film można nazwać arcydziełem) jest tej biurokracji podrzędnym funkcjonariuszem. Również i niebo nie stanowi u Claira — najkonsekwentniejszego chyba spadkobiercy encyklopedyzmu w filmie francuskim — wartości poważnej. Wystarczy przypomnieć scenę, kiedy Małgorzata modli się do małej i jakby beznadziejnej figurki Madonny, a za figury wylania się Mefistofeles. A ludzie, lud? Lud jest impulsywny i naiwny, ulega afektom, daje się podburzać komubądź, jego łatwowierność, podobnie jak łatwowierność i „dofanie dworu wykorzystuje Mefistofeles. Ratując Fausta od śmierci, a wraz z nim wystrawiając Małgorzatę lud czyni to przypadkiem, mimowolnie, występując w obronie nie marzyciela, lecz swego złota, nagle zamienionego w piasek. Konieczność, najuczciwsza reguła tej konieczności nie istnieje w filmie. Istnieje tylko mechanizm konsekwencji pomniejszych, który obraca się upwardzie ustalonymi trybami, ale tryby te można jednak przedstawiać dość dowolnie.

To stwarza szczególne warunki dla buntu Fausta. Nie musi on występować przeciwko konieczności jako takiej, nie musi nawet się z nią liczyć. Walczy on po prostu z fatalizmem, reprezentowanym przez diabła, a stanowiącym swoisty mechanizm konieczności negatywnej. Mefisto liczy na to, że ludzie są naiwni, że dwóch i księżę są głupi, że Małgorzata jest łatwowierna, a w Fausta zwycięży żądza sławy i użycia. Jest on racjonalista, ale racjonalista zgorzkniałym, pesymistycznym, przez to niekonsekwentnym. Wystarczy, aby w jego szaradzie podstawić pod którąkolwiek z wartości negatywnych wartość dodatnią — a cała szarada się nie ulży. To właśnie czyni Faust wprowadzając w ruch swoją wolną wolę, swój świadomy wybór. Dzięki niemu zwycięża.

Faust Claira nie jest jednak myślicielem, który przejrzał do końca mechanizm życia. Przeciwnie, z siebie powłokę starości stopniowo wyzwała się ze swej mądrości abstrakcyjnej. Życie oczarowuje go. Odkrywa zieleń drzew, młodość Małgorzaty, smak wina. Staje się poetą — wyznawcą zmysłowego piękna. Jego bunt, jego wyzwolenie jest więc wyzwoleniem marzenia, nie zaś wyzwoleniem życia. Fausta żegnamy obejmującego Małgorzatę na balkonie księżęcego pałacu, wśród płonącego, dymiącego miasta. To jest szczęśliwy koniec. Ale nie wierzę w ich wyzwolone szczęście. Na drogach, którymi pójdą z wędrowną trupą, w której występuje Małgorzata, nie spotka ich już mefistofeliczny fatalizm, lecz konieczność życia. Jego trudny, bezlitosny ład. I wtedy znów trzeba będzie wybierać, lecz tym razem nie da się przeciwstawić mechanicznej szatana zieleń liścia a cyrografowi — aktu jednostkowej woli. Od konieczności nie wyzwoili już marzenie. Wyzwoilić może od niej tylko inna przeciwna konieczność. Bunt Fausta, jeśli się będzie buntował, nie pozostanie już indywidualistycznym gestem poety. Następny Faust, potomek tego, który przetrwał fatalizm piekła, będzie musiał znów stanąć w szeregach konieczności. Pozna nową trudność — jak mieć się w sobie najwyższe poczucie wolności i wyzwolenia nie wyrażając go anarchicznym gestem woltaryzmu; jak odczuwać tożsamość swobody i rygoru; jak wreszcie kochać wędrowną cyrk Małgorzaty i jednocześnie nie palić, nie palić ksiąg!

Będzie to Faust XXI wieku.

Krzysztof T. Toeplitz

ANDRZEJ KRZYSZTOF WRÓBLEWSKI

Broń piękna, ale nie celna

Z lewej strony ona, z prawej on. Spiewają. W głębi słup z kolorowymi ogłoszeniami.

Banalna piosenka o miłości kończy się, czujemy jakby zawód. Po co to i co robi ta dekoracja?... Młodzi bora się za ręce i wychodzą: w momencie, kiedy podchodzi do ślupa, górna jego część podjeżdża do góry, dając parze przejść bez rozłączania rąk.

Tu już zaczynamy się frytować. Czy satyra polega na sztuczności z podnoszeniem dekoracji? Sięgamy do programu (a raczej program sięgą po nas, rozrzucając z góry na widownię), żeby sprawdzić, kto jest autorem tego żartu i...

A właśnie. Tu dopiero otrzymujemy pełną satysfakcję: pokąd komentarz zespołu do pięćdziesięciu piosenek i skeczy (ułożonych w formie pomyslowego konkursu) znajdujemy następująco: „Mocno trzymaliśmy się za ręce droga wolna. Słup!”

Ten przykład jest charakterystyczny dla całego świętego artystycznie programu S t u d e n c k i e i o T e a t r z y k u gdańskich satyryków. Środki satyry nie ograniczają się do tekstów, konferansjerki, napisów, nie kończą się na dekoracjach, kostiumie, świetle, kurtynie, muzyce; gdańszczanie pokazują, że można je rozciągnąć także na drukowany program! Skala artystycznej satyrycznego widowiska została tu niesłychanie rozszerzona i wzbogacona. Stale nas coś zaskakuje, niepokoi, zmusza do poszukiwania wyjaśnień, a zespół potrafił się, żeby te wyjaśnienia padały z różnych stron, zawsze niespodziewanie. Tu odpowiedź jest w programie; kiedy indziej pointę odczytamy z pokazanej po skeczu tabliczki; w jeszcze innym dopiero całkowite rozwiązanie kurtyny rozwiązuje zagadkę. Ciągły ruch, ciągłe tempo.

Śmiało można zaryzykować twierdzenie, że gdański Teatrzyk Studencki jest najciekawszym pod względem inscenizacji teatrem satyrycznym w Polsce. Należałoby to chyba przypisać temu, że około połowy zespołu, to młodzi ruchliwi i płasty-studenci sopocijki PWSSP. To oni wyraźnie nadają przedstawieniu generalny kierunek artystyczny — właśnie oparcie całości na inscenizacji, czego konsekwencją jest oczywiście zredukowanie, a części całkowite wypracie tekstu. Tym się ono zdecydowanie różni od przedstawienia warszawskich studentów

— „Konfrontacji” w którym pierwsze skrzypce grają polonistki, a podstawą są teksty literackie.

Język, którym przemawia gdański zespół, jest klarowny, świeży, trafiający prosto do widza; ale na tym nie kończy się rola teatru satyrycznego. Zestawienie spraw, celnie ugodzonych czy chociażby tylko poruszonych przez gdańskich studentów, wykazuje stosunkowo skromność politycznych ambicji. Od czasu do czasu zobaczymy wymianienie jakiegoś komendującego aktywistę, dotknięcie niektórych problemów etyki, moralności, erotyki, satyrę obyczajową — ale to wszystko niewspółmiernie mało w stosunku do poziomu artystycznego. Nie przypadkiem w ocenie wysuwają się najpierw słowa uznania za naprawdę wysoki poziom artystyczny przedstawienia, a dopiero później pretensje o jego polityczne ułomności. Bardzo szeroka skala pomysłów sceniczyh, dobre dekoracje, niezła muzyka, świetny humor sytuacyjny niektórych skeczów (parodie filmów i cyrku!), klamra kompozycyjna w postaci uroczego i dyskretnego ducha-obszerności w okularach, skrzydełkach i pepegach to środki, przy pomocy których teatr niezaprzeczalnie podbija sobie każdego widza.

Jeszcze jedna rzecz, tym razem od kuchennych schodów. Gdański zespół podkreśla na każdym kroku swój kolektywny charakter: nawet w programie nie ma ani jednego nazwiska. Prywatnie jednak każdy członek zespołu zwraca się, że najwięcej przedstawienie zawdzięcza dwu młodym aktorom Teatru „Wybrzeże”: kol. Kobieli i kol. Cybulskiemu, którzy współpraca z zespołem, uważają więzy młodzieży za nie silniejsze niż więzy zawodu. Obfitość i świeżość pomysłów można chyba tej właśnie młodości przypisać. *

To prawda, co pokazał nam gdańszczanie we wspomnianym już wyżej skeczu: przyzywaliśmy się na nudnych i niepotrzebnych zebraniach wznosić konwencjonalne oklaski. Ale oklaski, a nawet okrzyki, jakie wywołało przedstawienie ich teatru, są — prawdziwie, nie szczere. I tym serdeczniejsze są życzenia dla zespołu: nauczcie się celniej i głębiej trafiać bronią, którą tak pięknie władacie.

Andrzej Krzysztof Wróblewski

Redakcja Zespołu, Adres redakcji: Warszawa, ul. Wiejska 12. Telefony: Sekretariat 8 86-11, 8 24-11. — Red. naczelny 8 79-38. Adres administracji, Warszawa, ul. Wiejska 12, tel. 8 53-30. Wydaje RSW „Prasa”. Kolportaż PPK „Ruch”, Oddział w Warszawie, ul. Srebrna 12, tel. 804-20 do 25. Prenumerata przyjmują kwart. 13,80 zł, półrocz. 27,60 zł, rocznie 55,20 zł. Cena ogłoszeń: 9 zł za 1 cm².

Zakłady Drukarskie i Wklesłodrukowe RSW „Prasa”, Warszawa, Marszałkowska 3/5

Zam. 1342. B-6-2009