



NOWA KULTURA

TYGODNIK ZWIĄZKU LITERATÓW POLSKICH

Cena 1.20 zł — 8 stron

Warszawa, 4 grudnia 1955 r.

Nr 49 (297) Rok VI

Z teki Gałczyńskiego

Przerwywniki Karola Baranieckiego



Fot. Hermanowicz

Szkice do wiersza „Księżyc”

Ze mam oczy, mówią o mnie dzieci,
o mnie tomy spisali poeci.



Jeden zwał mnie misą, drugi dzbankiem,
trzeci asem pik, czwarty barankiem,

piąty psem, a szósty kolegą,
lecz nic o mnie nie rzekli mądrego.

A ja lecę nad niebieską tonią,
fruująca, świecąca filharmonia.

Światła dużo mam. Więc światłem prószę
i na czapki na kapelusze,

i na psy tak samo i na gęsi,
na rzeźbienia w starym kredensie

nieuchwytne i płynne jak woda,
i to boli, bo jakże to oddać —

pióro nie ma słowa właściwego.
Ja mam wszystkie. Stąd świecę tak lekko.

Co splecione było — rozplączę,
rozdzielone, tęskniące — połączę.

Stracisz wszystkie siły — pomogę,
kwiatem tobie spadnę — pod nogę.

Będiesz chora, strwożona, stroskana —
jak pies będę lizał twoje rany.

Będiesz wołać, szukać — nie zgasnę,
dobry chłopski księżyc pod lasem.

*

Kiedy umrę. nie płacz, moja żono,
ja księżycem wrócę pod twoje okno.

Nie wstrzymają mnie cmentarni stróże:
ja się światłem przesunę po murze,

nad tym klonem, co przed bramą stoi —
i już jestem pod oknem twoim.

Na twą głowę spadam srebrnym deszczem,
żebyś była piękniejsza jeszcze.

A to tylko ja tak światłem prószę,
księżycowym deszczem w oczy duże.

Co wysokie, wzniosę jeszcze wyżej,
co wzburzone próżno, to uciszę,

co choć trochę lśniło, zamigoce.
Spójrz tam w górę. Jestem serce nocy.

*

Stanę, stanę, twarz przytknę do szyby,
zajrzę w twoje lusterka i lustra,
skradnę grzebień ciężki, migotliwy
i otworzę duże srebrne usta
i popłyną przez wszystkie pokoje
księżycowe nuty, nuty moje.

Otwórz, otwórz! zawołam po nocy,
otwórz, otwórz choć okna połowę,
to nie chmury, to są moje włosy,
potargane przez wiatry wrześniowe.
Spójrz, to ręce moje, a to nogi.
Człowiek jestem, nie księżyc dwurogi.

Lecz ty będziesz spała. Ja u szyby,
w kształt księżyca na wieki zaklęty,
tylko promień wbiję w manuskrypty,
ponaprawiam w wierszach wszystkie błędy.

A ty śpisz. A potem płaczesz we dnie.
Świt nadchodzi. Światło moje blednie.

Szkice do wiersza „W leśniczówce”

Chmiel na rogach jelenich,
jarzębina w wazonie,
dzikie wino za oknem,
na oknie pelargonie,
a jeszcze blask jeziora
i ta jesienna pora
i trzciny płowiczące —
ano, lato już przeszło,
trzeba o wczesnym zmierzchu
stawiać lampy świecące.



A teraz jeszcze ranek, daleko do wieczora,
a to jest nędzne biurko, przy którym się poram,
by przemówić jak śnieg najszczerzej.
Ale człowiek nie zawsze struną jest u skrzypiec,
czasem szamoce się i skrzypi
jak sosna, kiedy w sosnę wiatr uderzy

*

Leśniczówka stoi na wzgórzu
i ja jestem w niej na wzgórzu,
otoczony żółknącą zielenią.

Chmiel z rogów jelenich zwisa,
księżyc chodzi po rękopisach
i słowa przekręca i zmienia.

*

Skąd mogłem wiedzieć, że tu jesień mnie zastanie,
że tu mnie zdybie
patrzę w okno i ciągle dzikie wino na szybie,
a na stodole ciągle gniazdo bocianie,
a wieczorami ciągle te śmiechy sówie,
jakby mi czytać kazano ciągle tę samą powieść.

*

To zwyczajna podłoga: widać lebki gwoździ,
farba już wylusiała od wielkiej starości,
za to piec świetny ciągle na chłody jesieni.
Chmiel zwiesza się nad łóżkiem na rogach jelenich.

Żebyś tysiąc prób miał zrobić i milion,
będę szukał formy najczystszej,
czas, w którym żyłem, jak twarz lustra
sportretuję,
tylko trzeba słów wolnych od naleciałości

oczyszczonych, odnalezionych,
tylko trzeba wielkiego wysiłku.

Premiera „Dziadów” w Teatrze Polskim w Warszawie

Inscenizacja A. Bardiniego, dekoracje J. Kosińskiego



Maryla i Gustaw



U Senatora

KAZIMIERZ WYKA

Trojaka opisowość „Pana Tadeusza”

W kręgu „Prawdy” i Świętochowskiego zwraca się na te badania baczną uwagę. Pierwsze wydanie polskiego przekładu „Antropologii” Tylora ukazuje się nakładem „Prawdy” w roku 1886. Posel „Prawdy” łamy swojego tygodnika chętnie otwiera dla rozpraw Ludwika Krzywickiego, właśnie z zakresu poglądów i wierzeń ludów pierwotnych. Do niejednej z ówczesnych rozpraw Krzywickiego trzeba będzie w przyszłości sięgnąć, wyjaśniając bardziej szczegółowo „animistyczne” składniki „Pana Tadeusza”. Wreszcie — Świętochowski jest gorącym zwolennikiem naukowego trudu Krzywickiego i daje temu wyraz w pięknym Librum veto.

Ta bardzo dorywcza garsć faktów wystarczy, żeby wyjaśnić, dlaczego to autor rozprawy o poecie jako człowiekowi pierwotnemu ujrzał w Mickiewiczu na podstawie „Pana Tadeusza” okaz podobnego człowieka. Temat w swojej części opisowej, szczególnie dotyczącej się związków człowieka z przyrodą wielką i uroczyścią, dostarczał argumentów w bród. Nowoczesna etnologia podawała dla nich interpretacyjne ramy.

Teza Świętochowskiego była wszakże zbyt paradoksalna, zbyt jednostronna, i za bardzo ahistoryczna, żeby mogła się ostać. Zapomniano też o niej prawie całkiem w dalszych badaniach nad „Panem Tadeuszem”. Książka St. Stankiewicza o wpływie folkloru białoruskiego na polską poezję romantyczną, której dalszy ciąg winien był z zasobów tego folkloru przyjąć materiał genetyczny i porównawczy dla ludowych opowiadań i wyobrażeń „Pana Tadeusza”, sięga tylko do roku 1830. Późniejsze rozważania na temat elementów folklorystyczno-ludowych „Pana Tadeusza” u J. Krzyżanowskiego nie dotyczyły warsztatu opisowego i wyobraźni poety. Pozostały przy tych elementach, które są widoczne w akcji, w charakterystyce środowiska i postaci trafnie i szeroko wyznaczając ich zakres.

Pole zatem do dalszych badań w tym zakresie, nakierowanych nade wszystko na warsztat opisowy i kompozycyjny Mickiewicza, nie tylko na odbicie przekonań i wierzeń dalekiego zascianka szlacheckiego, w tej sferze bliskiego chłopu miejscowemu, stoi szeroko otworem. W kwestiach zasadniczych nie pora jednak czekać.

5. Nie można w sposób tak uproszczony, jak to uczynił Świętochowski, kłaść znaku równości między wyobraźnią artysty zorganizowaną, i tylko w „Pa-

Patrz Nr 48 (1996) „Nowej Kultury”.

nu Tadeuszu” oraz towarzyszącym mu kręgu utworów występującą w tym układzie, między tą wyobraźnią a światem animistycznych wierzeń. Zarówno ze względu na specyficzny charakter każdej wyobraźni twórczej jak na fakt, że późniejsze badania etnologiczne poważnie ograniczyły teorię animizmu.

Nie można tym bardziej posuwać się do ryzykanciłkich twierdzeń, że im większy poeta, tym bardziej animistyczne są jego utwory. Twórca „Pana Tadeusza” jest zarazem twórcą „Dziadów”, które chociaż bliżej wyobrażeniom moralnym, społecznym, obyczajowym i religijnym ludu — nie wykazują w swej materii poetyckiej właściwości metaforyczno — opisowych występujących w „Panu Tadeuszu”.

Trzeba ponadto pamiętać o sprawie zasadniczej. Literatura ludowa i wyobraźnia pierwotna wcale, ale to wcale nie wykazują w zakresie sztuki takiego udziału spraw przyrody, takiego dla niej zainteresowania jak to, które napotykamy w poezji ukształconej, a szczególnie w poezji Mickiewicza. Wiedział to już Schiller i w rozprawie „Über naive und sentimentalische Dichtung” piękną stronę poświęcił temu, dlaczego Grecy, o ile bliżej stojąc natury, przecież w swojej sztuce tak mało poświęcili jej miejsca. „Sie empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche”. Współczesny etnolog, sumując kulturę ludową Słowian, podobnie podkreśla, że w twórczości ludowej jej głównym i podstawowym tematem jest człowiek w jego bogactwie życia wewnętrznego i towarzyskiego. „Stosunkowo bardzo nieliczne utwory (baśniowe i inne) poświęcone są zwierzętom, wyjątkowo i przejściowo roślinom (względnie ludziom zamienionym w rośliny), ubocznie i również przejściowo — reszcie przyrody (np.: rzekom, górą, lasom, łąkom)”. (K. Moszyński „Kultura ludowa Słowian”).

Nie ma zatem mowy, żeby dało się ustalić proste równanie między opisowością „Pana Tadeusza” i rządzącą nią mechanizmem ideowo-artystycznym a prawami twórczości ludowej w zakresie ich stosunku do natury jako natury, do przyrody jako przyrody. Co innego intencja artystyczna, która na mowę obrazów tłumaczy idee twórcy, co innego ludowe wyobrażenia o przyrodzie i prymitywne wierzenia. Ludowa twórczość literacka nie stanowi pola, na którym by się one ujawniały w sposób decydujący o charakterze tej twórczości.

A przecież jednocześnie jest coś bardzo naiwnego, nader pierwotne-

go, całkiem baśnowego, niewątpliwie ludowego, jest jakieś niezamierzane dające się wysłuchać echo ludowości w opisowych zabiegach antropomorfizacyjnych Mickiewicza w „Panu Tadeuszu”. W tych, słowem, zabiegach, które w swojej tonacji ideowej nie dają się sprowadzić do fizjokratycznego poematu opisowego o naturze urządzonej w sposób utylitarny przez człowieka. Nie ten akcent gorzej przecież u Mickiewicza, kiedy — „mecz w ostępie to dziadek siwobrody. Leśne pagórki stroją się w brusznicę jak dziewczęta w koralów paciorki. Jarzębiny są rumianymi pasterkami, leśszczyzna — menadą. Wykroły w puszczy przypominają — ruiny miast. Karczma podobna jest do młodego się Żyda. Drzewa siedzą nad oparzeliskiem „jak czarownice kupa”. Brzoza i grab, niebo i ziemia oraz dwa stawy — to pary kochanków. Stary młyn awansuje na przywitołkę” (W. Kubacki) — i tak dalej, i tak dalej.

Góruje wyraźnie baśnowo — humanistyczna, a nie opisowa — utylitarzna jedność człowieka i przyrody. W obrazie sadu użyteczność kapusty nie odgrywa najmniejszej roli w opisie, wraz z pozostałą ogrodowiną służy ona antropomorficznej baśni. Czy mimo oszczędności literatury ludowej w traktowaniu zjawisk przyrody jako wyodrębnionego tematu można dla tej jedności wskazać ludowe źródło? Wydaje się, że tak. Chociaż ludowe utwory epickie, głównie baśniowe, rzadko kiedy dotyczą przyrody, a zatem jako źródło nie wchodzi w rachubę — istnieje w zakresie literatury ludowej dział jej warsztatu artystycznego, który w stosunku do Mickiewicza mógł tę rolę odegrać. Na myśli mamy paralelizm pieśni ludowej polegający na tym, że postępkom i uczuciom człowieka towarzyszy często w tej pieśni przyroda i jej zjawiska. Towarzyszy nie na prawach porównania, metafory, lecz po prostu równoległego obrazu, równoległego przede wszystkim w uczuciowej tonacji. W polskiej pieśni ludowej:

Na konieczku kwitnie reż,
pod konieczkiem modry bez.
Ty se myślisz, mój syneczku,
że mnie ty oklamiesz.

Rozbijały się siwe łabędzie,
po wodzie
i zaplakały te biedne rekruty
oj w pochodzie.

Takie paralelizmy stanowią na obszarze tradycji ludowej najobszerniejszy rezerwat i najbogatszy skarbiec ludowych obserwacji i obrazów dotyczących się przyrody. Wyobrażenia ludowa nie ustala pomię-

dzy nim a człowiekiem związków, które by się dało określić jako animizm czy inna postać pierwotnych wyobrażeń o przyrodzie. Zestawia ta wyobrażenia fakty przyrody i fakty ludzkie jako równorzędne i towarzyszące sobie, rozwija nawet szerokie obrazy, które po stronie przyrody stają się po prostu jej konkretnym i subtelnie wycienionym przedstawieniem. O sugestywności związków między tymi dwoma łańcuchami faktów orzeka właśnie ich całkowita równorzędność, wystarczająca samej sobie, obywatela się bez wszelkich dodatkowych argumentów.

Rozbudowany paralelizm stanowi szczególną właściwość ludowej poezji słowiańskiej. Nie zna go w tym stopniu poezja ludowa krajów romańskich, germańskich i skandynawskich. W obrębie zaś Słowiańszczyzny największe zagęszczenie wykazują właśnie rodzinne okolice poety, kraj folklorystyczny białoruski. Cytując niezwykle sugestywne przykłady rozbudowanego paralelizmu ludowego K. Moszyński konkluduje:

„U Słowian znajdujemy postacie paralelizmu tak rozwinięte i bogate, iż pod tym względem żaden lud nie może się z nimi mierzyć. Oczywiście mam tu na myśli przede wszystkim i prawie wyłącznie Słowian wschodnich... u Litwinów oraz na zachodzie Europy, u ludów germańskich czy romańskich, zdaje się on grać, o ile wami, nikłą rolę... na Rusi, a zwłaszcza na północnej Małorusi, na Białej i Wielkorusi znajduje się zupełnie wyjątkowo żywoły ośrodek obchodzący nas tu formy poetyckiej”.

I znów byłoby błędem zakładać proste równanie między zasadą ludowego paralelizmu a kunstłowym, wypracowanym artystycznie, pojawiającym się w określonych gatunkach i na określonym etapie dorobku Mickiewicza układem opisowości, gdzie człowiek ożywia obraz przyrody, przyroda ukonkretnia obraz człowieka. Inny sąd wydaje się słuszny. Chodzi jedynie o to, że poszukując dla tego zjawiska artystycznego jego fundamentu w ideach poety o ludowej epickości, poszukując dla niego odpowiedników w tradycji literackiej znanej Mickiewiczowi, znajdujemy tylko analizowany odpowiednik: paralelizm ludowy, zagęszczenie na obszarach Białorusi i Wielkorusi, od dzieciństwa wskazujący się w ucho poety. To on prawdopodobnie ośmielił epicko — opisową wyobraźnię Mickiewicza, co on wstąpił w łańcuchy

(Dokończenie na str. 7)

Kartki z dziennika

O sposobach opowiadania

JERZY ANDRZEJEWSKI

W dziesięciolecie poprzedzającym drugą wojnę światową dużo się na Zachodzie mówiło o kryzysie powieści. W dyskusjach, jakie się dokłada tej sprawie zawiązywały, wypowiadano częstokroć opinie, iż powieść, osiągnąwszy w minionym stuleciu ostateczne granice swoich uprawnień i to zarówno w rodzaju epickim, jak i psychologicznym, wyczerpała już jako gatunek literacki możliwości dalszego rozwoju. Co dalej z powieścią? — pytano. Mamy wciąż przeżuwać odziedziczony spadek? Powtarzać w sposób mniej, lub bardziej udany zdobycze wielkich mistrzów? Nonsens! — odpowiadali grabarze powieści. Trzeba odrzucić złudzenia i trzeźwo spojrzeć prawdzie w oczy: rodzajowi powieściowemu, który w sposób pełen chwały wypełnił swoją historyczną rolę, należy się obecnie już tylko uroczyste złożenie do mauzoleum świętych pamieć, niechże tam spoczywa obok epopei i innych umarłych form artystycznych.

Pamiętam, że w tych latach jeden z moich przyjaciół, początkujący podówczas poeta, zajmował wobec powieści takie właśnie stanowisko i w dyskusjach, jakie na ten temat prowadziłyśmy, z zapałem nie pozabawionym pogardliwego okrucieństwa usiłował podcinać gałąź, na której ja się z moim młodzieńszym bagażem ułokowałem. Bronieć, oczywiście, mojej gałęzi, ona sama zresztą zakwitła w ostatnim dwudziestolecu nie jednym pięknym kwiatem, mógłbym również dzisiaj wypomnieć mojemu przyjacielowi, że kiedy rzeczywistość wzburzyła się w sposób szczególnie gwałtowny i groźny — wówczas on, jakby mu oddech liryki przestał wystarczać, poszukiwał schronienia na wyszydzonym przez siebie konarze, a przecież... przecież nie mógłbym z ręką na sercu powiedzieć, iż nie słyszę, jak pewne życiodajne soki zdają się w kształtach powieściowych zastygać i jak coś w nich przestaje dźwięczyć, śpiewać, grać.

Od pewnego czasu coraz częściej się przychytuję na uczuciach niedosytu i nudy, jakie towarzyszą mi przy lekturze wielu współczesnych powieści i to bynajmniej nie tych po prostu nieudanych. Nie, niedosyt i nuda dopadają mnie przy książkach uznanych za dobre i wartościowe. Ostatnio np. z dużym za-

interesowaniem zabrałem się do „Rosyjskiego lasu” Leonowa. Pasjonująca, odkrywcza tematyka, świetnie zarysowane postacie i konflikty, duża, solidna kultura pisarska. I oto po kilkudziesięciu stronach niedobra cześć poczęła mnie natrętnie śsać. Zainteresowania dla losów profesora Wichrowa bynajmniej nie straciłem, to tylko s p o s ó b, w jaki Leonow o tych losach opowiada, zaczął mnie nużyć, niecierpliwić, musiałem się przez ów sposób przedzierać z coraz większym wysiłkiem, aby na koniec, gdzieś w okolicach setnej strony utknąć. Dalej nie mogłem. Za wiele słów, zbyt dużo tej rozlewającej się dokoła obfitości narracyjnej, hamującej dynamikę nurt powieści.

Nie zarzucam Leonowowi złej formy. Owszem, w ramach określonej konwencji, forma Leonowa jest dobra. W tym jednak rzecz, że ta forma nie wynika z treści, nie przylega do niej szczerze. Treść jest współczesna, natomiast sposób jej opowiadania — stary. Myślę, że nie tylko treść może być schematyczna. Forma, jeśli się odrywa od zasadniczych elementów współczesności, również staje się schematyczna.

2.

Ilekoć wracam do wielkich prozatorów XIX wieku, zawsze urzeka mnie w ich epice doskonała jednolitość treści i formy. Nie podobna sobie wyobrazić, aby Klub Pickwicka, Ojca Goriot, Wychowanie sentymentalne, Faraona, Wojnę i pokój, czy Zmartwychwstanie mogło być opowiedziane inaczej niż to uczyniono. Don Kichot i Moll Flanders, powiastki filozoficzne Diderota i Woltera budzą ten sam podziw. Również w owym szczególnie dramatycznym nurcie powieściowym, który tak przejmująco się rozwija od Stendhala poprzez Dostojewskiego aż po Prousta, Conrada i Tomasa Manna sposoby opowiadania zawsze wynikały z właściwego poszczególnym twórcom widzenia świata.

Nie wydaje mi się, aby potrzebne było przeprowadzanie dowodu, że świat połowy wieku XX jest inny od światów, w których żyli Kandyd, pan Pickwick, Julian Sorel, Fryderyk Moreau, Niechłudow i Swann. W pewnym okresie wydawało mi się, że odwołując się do konwencji powiastki filozoficznej odnajdę właściwy klucz do współczesności. Okazało się później, że klucz nie pasował i właściwych drzwi nie można nim było otworzyć. Wszelki epigonizm zawsze się kończy podpatrywaniem przez dziurkę od klucza. Widowisko manekinów poruszających się w rytm wykoncypowanego mechanizmu — oto co można dojrzeć przez dziurkę od klucza. I wcale nie pociesza mnie fakt, że wielu moich znakomitych i mniej znakomitych kolegów pisze swrce powieści z pozycji podobnych.

3.

Co stanowi cechę podstawową naszych czasów? Wydaje mi się, że przyspieszony ruch gwałtownych, dramatycznych sprzeczności. Nie tylko z energii jądrowej wyłaniają się potężne siły nieznanne dotąd ludzkości. Wielkie ruchy społeczne niosą nasilenie przemian, jakim w podobnym zasięgu i na tak wąskim odcinku czasu nigdy w dziejach ludzkości nie była jeszcze poddana. Nigdy również dramatyczne sprzeczności nie były tak powszechne i tak głębokie, jak dzisiaj, nie sięgały w losy człowieka, w kształtowanie się lub rozpamiętywanie ludzkiej osobowości. Historia w dosłowny sposób wypełnia nam mózgi, serca, płuca, wątroby i gruczoły. Jesteśmy na łańdowani, jak jądrowe atomowe swoją groźną siłą. Możemy runąć w tajemnicze przespaści, lub świadomie zacząć nową erę, być może tak odmienną od minionych, jak nasz czas różni się od życia pierwotnego. Jeśli zaś tak właśnie jest, jeśli szczególnie gwałtowny ruch i dramatyczność charakteryzują współczesność, to jakże możemy zamknąć jej poznanie w formach słuchających kiedyś rozpoznawaniu światów ukształtowanych z elementów innych niż nasz?

Myślę, że grabarze powieści zbyt pośpieszenie chcieli ją pochować. Nie wydaje się, aby współczesnemu człowiekowi nie potrzebne było opowiadanie o ludzkich czynach i przeżyciach. Natomiast niesposób nie stwierdzić, iż odnowienie sposobu opowiadania staje się koniecznością nagłą. Zamiast obfitości słów — surowa oszczędność słowa wydaje się potrzebna; zamiast szeroko płynącej narracji — ruch, zmienność, zwięzłość, dialog, ostra dramatyczność sytuacji; zamiast nadrędnej autorskiej wszechwiedzy — tylko rzeczowe przedstawianie; zamiast komentarza — podtekst; opisowość sprowadzona do niezbędnych elementów, zawsze konstruowana, nie fotografowana.

(Dokończenie na str. 7)

Jerzy Andrzejewski

SEWERYN POLLAK

Liryka Mickiewicza w przekładach rosyjskich

Tom I pod redakcją Rylskiego, Turganowa i Ziłowa zawiera wiersze liryczne. Miałbym zastrzeżenia co do układu tego tomu, gdyż w kolejności składają się nań: wiersze z lat 1818-24, 1825-29, 1829-55, sonety, sonety krymskie, „Ballady i romanse”, bajki, z poematów — „Grażyna” i „Konrad Wallenrod”, oraz dodatek zawierający kilka wierszy o niepewnym lub niepewnym autorstwie, jak „Panicz i dziewczyna”, „Król Bobo”, „Mazur” i „Tukaj”. Na pierwszy rzut oka zastanawia przerzucenie „Ballad i romanse” oraz sonetów do drugiej części działu liryki. Łamie to nie tylko chronologię, ale i zmianę, zwłaszcza dla nieprzygotowanego czytelnika rosyjskiego, obraz poety, gdy po wierszach łożańskich naraz natyka się na wcześniejsze i z innego klimatu poczęte „Ballady i romanse” oraz sonety. Na tle tego układu, rozbijającego ciągłość rozwoju poety, gorsza jest również poe — pcja jego ujęniów, bowiem zbyt wielki jest odskok od ich klasycyzującego tonu do dojrzałej i pełnej lirycznego pogłębienia twórczości lat późniejszych.

Oczywiście niesposób dokładnie analizować na wszystkich przekładach, siłą rzeczy muszę się zatrzymać przy bardziej znaczących utworach i na ich przykładzie omawiać wielką pracę rosyjskich poetów i tłumaczy Mickiewicza.

Wierna zarówno w treści jak i w intonacji wiersza, pięknie wypadła Asiejewowi „Pieśń Filaretów”. W wielu wypadkach potrafił on oddać nawet grę słów: „Siewodnia prawo siły, A zawtra — siła praw”. Brzmi to co prawda nieco zbyt współcześnie, ale ma lapidarną wymowę frazy z wiersza Mickiewicza. Jest to jeden z najlepszych przekładów w tomie. Natomiast wyrażenie nie udało się Antokolskiemu, doświadczonemu przecież poecie, przekład „Ody do młodości”; jest wyrażnie sproszaiżowany, tłumacz przekazał raczej, zresztą nie zawsze dokładnie, treść utworu, nie udzielając mu siły emocjonalnej i energii zawartej w rytmie oryginału. Toć już znacznie bliższy pod tym względem był stary przekład Siemionowa też zresztą nie pozabawiony usterek. Porównajmy na przykład strofę „Młodości, ty nad

Patrz Nr 48 (1996) „Nowej Kultury”.

poziomy...” U Antokolskiego brzmi ona:

Ty, młodość, prach judoli

Wzleńsz i, świetnym wzglądem
szlirajają,

Wsió czełowieczestwo ty okiesz,
Ot kraja do kraja.

Znaczenie bardziej zwarta, nie rozgadana wypadła ta sama strofa u Siemionowa:

Nad dolom, junost' wozletaj!
Pust' wsió dostupno budiet

I okom sołnca pronikaj
Wsiu czełowieczestwa gromadu!

Tam zaś, gdzie Antokolski chce być lapidarny, zamiast „Hej ramie do ramienia”, mówi „Drugi w boji!”, co przecież znaczy zupełnie coś innego.

Poprawny, choć nie oddający wszystkich subtelności uczucia, jest przekład Zienkiewicza wiersza „Do M...” (Precz z moich oczu...). Nie zawsze jednak znajdujemy tu ów ton uczucia, który tak bardzo wzrusza nas od przeszło stu trzydziestu lat. Tłumacz-racjonalista zgubił przy tym w przedostatniej strofie tak charakterystyczny dla romantycznego wiersza zwrot: „Pomyślś sobie, że to moja dusza”, zastępując go słowami „Eto on ko mnie stremiśsia!” Jest to, być może, podobne, ale nie wywołuje w nas tego dreszczu wzruszenia, co sens oryginału.

Nie wiadomo dlaczego w kanonie wierszy mickiewiczowskich znalazł się fragment improwizacji „O lube siostry!”, tłumaczony przez M. Ziłowa i chyba trochę za bardzo nawiązujący do dzisiejszej konwencji i frazeologii, że wspomnę choćby wyrażenie: „Jakaż to korzyść da ich krwawy trud”, które ma odpowiadać w oryginale zwrotowi „Ale co zrobia takie warstary”.

Kadnie i wierne są przekłady „Niepewności”. Zwiagincew, elegii „Do D. D.” Zienkiewicza, nie najgorzej wypadła Ziłowowi „Rozmowa”, wiersz niewątpliwie trudny do przekładu, jakś znanym nam wzruszeniem dźwięczą ostatnie linijki wiersza:

„Tak goworil’ czasy i dni, i leta,
Wsięga — i do, i po skonczanii swieta.”

Do niewątpliwie udanych należy przekład „Farysa” dokonany przez Rumera, w tym wypadku na pew-

no lepszy od starego przekładu Szczastnego. Dźwięnie jest jednak z tą wiernością tłumaczy w stosunku nie tylko do realiów, ale do biegu myśli poety. Przed chwilą miałem pretensję do Zienkiewicza, że zbyttno zracjonalizował jeden, ale ważny przecież zwrot w wierszu „Precz z moich oczu”. Rumer w „Farysie” przecieźnie — odrealnił obraz, zamiast „Na skieletach wielbłódów siedzą jeźdźców kości”, pisze: „Wielbłdy, jeźdźcy — przybyse z tamtego świata”. Tendencja do odrealniania przejawia się nie tylko w tym urywku, bo np. piasek, który u Mickiewicza „złowrogie szemrze jęki”, w tłumaczeniu Rumera, „przepowiada Farysowi koniec jego dni”.

Zbanalizowane, oddające powierzchnię treść, oparte na przybliżonych, lecz co innego wyrażających metaforach są przekłady tak ważnych wierszy, jak „Do Matki Polki” i „Reduty Ordonu”, dokonane przez W. Bugajewskiego. Nie mam do tłumacza pretensji, że zamiast „artylerii ruskiej” i „wodza” mamy tu „carskie armaty” i „carskiego generała”, rozumiem jego szlachetne intencje, natomiast mam pretensję, gdy tłumacz jeden obraz zastępuje innym i podsuwa Mickiewiczowi inny, których poeta nie powiedział. Nie chodzi mi już o ekwivalencję czy inne drobiazgi, ale doprawdy inaczej brzmi zakończenie „Reduty Ordonu” niż to, które czytamy u Bugajewskiego. Podaje w dosłownym przekładzie: „Kiedy zaś ujrzy Bóg, że tyrania znouu panuje nad nami, że jak czarna truchizna zło zalewa świat, wtedy dokonując sprawiedliwego sądu, zniszczy okrutne ludzkie plemie, jak ty, Ordonie, wysadziłeś własną ręką redutę”. Doprawdy, Mickiewicz nie wyrażał się ani tak mętnie, ani tak ogólnikowo i można było przełożyć ten wiersz takownie, nie oddalając się tak bardzo od oryginału.

Po tego rodzaju przekładach z przyjemnością się czyta tłumaczenie Zwiagincew tak trudnego wiersza, z którego nie wolno nie uronić, jak „Połaty się ty me...” Tłumaczka szczególnie znalazła rosyjskie odpowiedniki dla oddania całej jego prostoty i głębi.

Z innych wierszy łożańskich nie najgorzej wypadł M. Sandomiśkiemu „Gdy tu mój trup”, choć dziwnie jak na rosyjskiego tłumacza nie umiał on sobie poradzić z metrum jambiennym, niepotrzebnie przedłużając o całą stopę dobrze rozpoczęty w pierwszej strofie przekład. Nie udało się natomiast Asiejewowi przekład wiersza „Nad wodą

wielką i czystą”. Drukowany on już był kiedyś w wyborze poczy Mickiewicza z 1946 roku, dlatego też z ciękawością zająłem, czy poeta-tłumacz nie poprawił swego przekładu. Niestety, tłumaczenie pozostało bez zmian. Nie będę więc powtarzał tu argumentów, które kiedyś wyłuszczyłem w recenzji z wymienionego wyboru. Wystarczy, gdy powiem, że zamiast mickiewiczowskich słów: „I woda tonią przejrystą odbiła twarz ich czarne”, Asiejew pisze: „I wody przestrzęgni promienną wyrzuciły ich odbicie”. Przekład jest przytem statyczny, nie przemawia do wyobraźni, nie posiada tej głębi myślowej co oryginał.

Jak już wspominałem, po wierszach z różnych epok redaktorzy łąmając chronologię dają w wyborze liryk sonety, sonety krymskie, a potem dopiero „Ballady i romanse”. Nie jest to, najszczęśliwszy układ, ale przynajmniej wyodrębnią pewne zwarte, ustalone przez poetę cykle. Gorzej jednak, że w pierwszym z tych cykli, który przecież stanowi zwarta, zamkniętą kompozycję całość znalazły się ni stąd ni zowąd cztery sonety inne. Tego rodzaju łamanie zamyśłu poety jest na pewno niedopuszczalne i uważam to za poważny błąd redakcyjny. Gorzej jeszcze, że spośród tych czterech sonetów jeden tylko „Poezjo! gdzie cudny pędel twojej ręki”, jest niewątpliwie pióra Mickiewicza i powstał najpewniej w 1826 roku, dwa następne, „Gdzie dawniej żrenicami” i „Rozesliśmy się wczora” przypisywane są Mickiewiczowi, natomiast czwarty, zatytułowany w przekładzie „Proszczanie”, w ogóle nawet nie weszł do Wydania Narodowego dzieł Mickiewicza. Uważam, że nie należałoby w wydaniach tłumaczeń utworów poety, z konieczności niepełnych, dawać wierszy, których autorstwo nie zostało z całkowitą pewnością ustalone.

Sonety miłosne tłumaczył W. Lewik. Przekłady jego są na ogół poprawne, ujednoliconie stylu tłumaczeń całego cyklu tym razem było bardzo pożądane. Lewikowi rzadko zdarza się poważniejsze odstępstwo od oryginału, choć czasami banalizuje tekst. Na przykład w „Widzeniu się w gaju” zamiast słów: „Luby niewiedziecznik! Pytaj się, czy ja myślę o czym innym”, tłumacz odpowiada wprost: „Niewiedzieczniku! Cały czas czekam na ciebie, tęsknię i wzdycham”. W tym samym sonecie tłumacz nie zrozumiał chyba drugiej strofy, jeśli okrzyk „Ach! musimy być winni, kiedy czujem trwogę” zamienia

JERZY POMIANOWSKI

OPTYMISTYCZNA TRAGEDIA

Lódzki krawiec teatralny, sławny przed wojną Pytel, lubił być na próbach. Pytany o zdanie odpowiadał często znajomym aktorom: „Proszę mistrza, to nie jest sztuka na premierę”.

Najczęściej miewał rację. Nie mieli za to racji ci, którzy udzielali uporczywie przez ostatnie dziesięć lat tej właśnie odpowiedzi wszystkim pytającym o możliwości i potrzebę wystawienia „Tragedii optymistycznej” Wsiewołoda Wsieniewskiego. Zgadzała się nawet, że sztuka rewolucyjna, że napisana przez ambitnego dramaturga i scenarzystę, że pyszne role — zwłaszcza główna, rola kobiety — komisarza bolszewickiego na krążowniku opanowanym przez anarchistów — że jest zatem i bohater pozytywny i ostry konflikt, że i polityka i sztuka, bo to i forma twórcza, nie naśladownicza. Panowała więc w tych kwestiach zgoda, ale jakoś do premiery nie dochodziło. I nawet nie czyjś zakaz był tu przyczyną, ale zjawisko powszechne, wzajemnie krepujące ludzi teatru. Poprawność i ostrożność w produkcji są niezbędne w każdym przedsiębiorstwie. Ale teatr jest nasamprzód wszystkim innym, a potem dopiero przedsiębiorstwem, poprawność zaś i ostrożność są tylko warunkiem jego pracy, ale nie mogą być celem. Nie mogą być nawet sprawdzianem jakości. Celem jest wywieranie określonego wpływu na uczucia i myśli mas. W głębi ducha o tym roją nawet ci, którzy chcą tylko uszlachetniającego działania tzw. czystego piękna. Jeśli się o celu zapomina, jeśli konformizm estetyczny staje się jedynym dowodem ideowości — wtedy sumieniem i wzorem dla ludzi teatru zostaje co większy wśród nich oportunistą i asekurant, podobnie jak w „Niemcach” Kruczkowskiego dla Hoppego sumieniem niemieckiego człowieka jest inny niemiecki człowiek.

*

Wbrew twierdzeniu Jaszcza gdynskie przedstawienie „Optymistycznej” nie było polską prapremierą tej sztuki. Prapremiera odbyła się w sezonie 1940/41 w Białymstoku, w polskim teatrze prowadzonym przez Aleksandra Węgiełka. To po tym świetnym przedstawieniu władze Białorusi radzieckiej zaprosiły zespół do Mińska. Po wojnie sztuki dziesięć lat nie wznawiano.

„Optymistyczna” nie była u nas długo grana nie tylko dlatego, że zakładała zaprzeczenie panującej stylizacji dramatopisarskiej i scenicznej. Także dlatego, że wszystko w tej sztuce — więc forma, autorskie sugestie dla aktorów, kompozycja, język — podporządkowane jest wojującej, politycznej funkcji i treści. Tymczasem — wbrew pozorom i utartemu przekonaniu — w ciągu wielu lat robiono u nas wszystko, aby podporządkować w teatrze politycznej, moralnej, problemowej sprawie formalnemu schematowi dostatecznie już znanemu, opisanemu i uprzykrzonemu. Jak tam utylitaryzm! Parowy młot sztuki używany był do wbijania gwoździ. Tablicerskich. W pluszową kanapę. Pech polegał na tym, że robiło się u nas i popierało w sztuce rzeczy nieużyteczne, nikomu niepotrzebne. Decydowały bowiem nawet nie potrzeby, ale chęć i idea. To różnica. To, co nasi esteci ganili jako program marksizmu w sztuce, nie było najcięższą żadnym socjalistycznym realizmem, ale siem z mieszczańskiej kuchni, przez które stosunkowo najtrudniej przeciskała się ziarna prawdy. Praktyka wykazała, że z tej maki chleba nie będzie. To wiedzą już chyba wszyscy i szkoda się powtarzać. Jednak nie nacisk burżuazyjnych estetów nakazuje teatrom (i nie tylko teatrom) porzucenie ubogich schematów, lecz właśnie konieczność ofensywy ideowej. Ta prawda jeszcze nie jest powszechnie przyjęta.

Bronisław Dąbrowski w artykule „Dramat współczesny a teatr” („Życie literackie” z 20.XI.55) przestrzega przed pochopnym porzuceniem utartych dróg. W polemice z reżyserem Skuszanką, korzystając z paru naiwności ogłoszonego przez nią programu ideowego teatru w Nowej Hucie, Dąbrowski żąda, aby wyraźnie i z góry sprzecyzować, „jak się ukształtuje oblicze artystyczne teatru” i przypomina, że nie da się go stworzyć z „teoryjek i negacji”. Niby racja. Ale czy trzeba przypominać, że przeciwieństwem monotonią nie jest nowa monotonia, że standardowi nie zaradzi żaden nowy standard — ale różnorodność, różnorodność, szukanie? I co tu gadać o negacji, po co bronić dyskretnie akademizmu i zastanawiać się ogólnikowym przypomnieniem o doświadczaniu i tradycji sceny polskiej, kiedy najlepsze (choć uparcie ignorowane) doświadczenia i tradycje naszych ostatnich lat związane są właśnie z tym, że z a — bo odpowiedział na pytanie o potrzebę idei — negacją akademizmu i szablonu. Mam na myśli teatr Leona Schillera, wiele przedstawień Erwina Axera, prace Dejnkina, zwłaszcza „Łażnię” i — last but not least — „Tragedię optymistyczną” wystawioną przez Lidję Zamkow naprzód na Wybrze-

żu, a teraz w Teatrze Domu Wojska Polskiego.

„Optymistyczna” długo nie była grana, bo jej sukces mógł stanowić — i stanowi! — dowód, że słuszną ideę polityczną nie są raz na zawsze skazane na jeden styl artystycznego wyrażania. Przy dobrych chęciach można znaleźć w tragedii Wsieniewskiego ślady i „wpływy” takich czy owych szkół formalnych, które przez rejestratorów zostały na wieczne czasy zaszufladkowane razem z odpowiednimi zjawiskami społecznymi. W ten sam sposób Majakowskiemu przypominano niewątpliwie terminowanie u futurystów, podkreślając z satysfakcją, że ojciec futurystów, Marinetti, był włoskim imperialistą. Zdaje się, że czas przestać już wybitnym artystom „zaglądać w spodnie i do metryk”, jak pisał Tuwim.

„Optymistyczna” nie była długo wystawiana zapewne dlatego, że mogła komuś nasunąć zdrożną (choć zupełnie zgodną z tezami marksizmu) myśl — iż postępek i rozwój nie odbywa się równomiernie, sielankowo, bez zahamowań. Byłaby dowodem, że w Rosji radzieckiej pisano dawniej sztuki lepsze niż w latach przedostatnich, że wśród artystów radzieckich trwa

dla ważnych społecznie treści — najbardziej dobitnych środków wyrazu bez oglądania się na indeksy i przepisy.

Tak właśnie zrobił Wsieniewski i dlatego jego sztuka trafia w sedno naszych dyskusji. Jej sukces nie ulega pod tym względem wątpliwości, choćby nie wiem ile braków się w niej znalazło. Nawet surowy krawiec Pytel przyznałby, że to jest sztuka na premierę. Na ważną premierę w Teatrze Domu Wojska Polskiego, który zaczyna szukać swego własnego stylu. Na premierę, na inaugurację tego typu repertuaru, którego długi czas właśnie było brak; w planach teatrów polskich na rok 1956 spore już miejsce zajmuje repertuar aktywny społecznie i nieszablonowy w stylu.

Lidia Zamkow, reżyser tej sztuki zdawała sobie sprawę, jakie znaczenie może mieć przedstawienie „Optymistycznej” w chwili fermentu artystycznego. Ten ferment ma wielu wrogów. Zadanie polegało na tym, aby wykazać, że tak samo daramne są okrzyki od odwrotu na pozycję „czystego teatru”, stroniącego od polityki, jak ostrzeżenia przerażonych każdą zmianą scholastów. Skądinąd wiadomo, że i w polityce na troski nasze, braki i błędy nie nie zara-

nych może liczyć. Ogromna reszta jest obojętna, niechętna, lub wroga — wśród załogi przeważają anarchiści, kieruje wszystkim ich Prowodyr. Prowodyr ma grupę oddanych popleczników, ale o jego sile stanowi oczywisty wpływ na całą prawie załogę. Również marynarze komuniści liczą się z jego autorytetem, wiedzą, że był na katordze, wierzą, że pragnie dobra rewolucji i nienawidzi ucisku. Dlatego idą za nim prawie ślepo. W chwili gdy sztuka się zaczyna, sprawy zaszły już bardzo daleko.

Wsieniewski przeciwstawił bolszewikom nie reformistów, czy liberałów, ale anarchistów nie tylko dlatego, że był to konflikt typowy dla miejsca, czasu i środowiska, jakie opisał. Gdyby chodziło jedynie o ilustrację historyczną, to „Tragedia optymistyczna” dawno byłaby zapomniana. Wsieniewskiemu zależało na przykładzie skrajnym, prawie karkołomnym, ale możliwie najbardziej dobitnym. Dlatego wziął anarchistów — rzekomo najbardziej konsekwentnych w dążeniu do wolności i sprawiedliwości. Miał wykazać, że jak rewolucja — to tylko bolszewicka. Nie mógł tego zrobić drogą zestawienia teorii i dziejowych wypadków; nie jest to sprawa artysty. Dra-

wskazała. Jest tylko Prowodyr. Jak ten rozumie rewolucję? O co mu chodzi?

Wsieniewski to przewidział, Lidia Zamkow świetnie zrozumiała, a Jan Świdorski konsekwentnie wykazał, że Prowodyr ma nie tylko cechy zbiorcze anarchisty z 1918 roku. Ani autor, ani reżyser, ani wykonawca tej ważnej roli nie wdawali się w gromadzenie historycznych drobiazgów. Ważniejsze było uogólnienie. Świdorski przypomina zresztą wyglądem nie tyle marynarzkiego przywódcę, co nauczyciela z Ukrainy, długowłosego Nestora Machne, który pod czarnym sztandarem przemierzył kraj od Hulaj — Pola do Bałty i przez kilka lat wodził wielotysięczną bandę do przeciw białym, to przeciw czerwonym. Ale o sile uogólnienia decyduje bieg wydarzeń i charakter udziału w nich Prowodyra, znakomicie wypunktowany w tym przedstawieniu.

Znam inne przedstawienia „Optymistycznej”. Postać Prowodyra była w nich mało widoczna, zniknęła w rozpasanym tłumie, nie miała ładunku ideowego. Tymczasem Wsieniewski dał Prowodyrowi logiczną linię działania, wcale nie wyzuta z myśli. Prowodyr szczerze marynarzy na Komisarza, reżyse-

waga, szczerze i zdolność do ofiar są koniecznymi warunkami sukcesu. Wygrywa dlatego, że jej ideologia każe stawiać na człowieka cechy w człowieku, na zniszczenie szlachetności, ofiarności, siły ducha, na dobroczynny wpływ zaufania do mas.

Po raz pierwszy wyrwa Komisarz grunt spod nóg Prowodyra wtedy, gdy ten staje swoim autorytetem na poprzek pewnej prostej, ludzkiej sprawie. Załoga oto pragnie przed wyruszeniem na front pożegnać się na statku z rodzinami. Anarchista nakazuje przed wymarszem rygorystyczną ciszę. Bolszewicki komisarz zarządza po myśli załogi bal pożegnany. Ale to tylko początek. Prawdziwe zwycięstwo przychodzi właśnie w związku ze sprawą dwóch byłych jeńców, których Prowodyr każe rozstrzelać, dając tym przykład prawdziwego rasizmu klasowego. Niechęć, okrutny rozkaz nareszcie — choć po niewczasie — wyzwala marynarzy z zależności, otwiera oczy, stawia rzecz na ostrzu noża. Obrażono poczucie sprawiedliwości, nadużyto sił rewolucji przeciw niewinnym ludziom. Nie tylko niewinnym subiektywnie, ale i nieobcym klasowo, przeciw możliwemu sojusznikowi, którym żadna logika wyższego nie kaszaby zagrozić rewolucji. I wtedy właśnie atakuje Komisarz, przedstawicielka partii bolszewickiej, uczciwa i śmiała kobieta, przekonana, że jest w człowieku — obok małości i brudu — dość szlachetności i siły dla zbudowania i wywalczenia sprawiedliwego świata. Ta scena jest szczytowym punktem „Optymistycznej tragedii”. W niej właśnie nasza nadzieja bierze odwet za bezlitosny obraz załogi w pierwszych odsłonach. W niej Ryszarda Hanin, grająca Komisarza, wynagradza wadom te sceny gdzie brak jej energii, zdecydowania, temperamentu, których zaudana powściągliwość nie zastąpi. Ma za plecami zbitą masę marynarza, ma obok małego Wainonena, ma i anarchistę Aleksego, który pierwszy rzucił Prowodyrowi oskarżenie w oczy. Komisarz czyta wyrok skazujący imieniem załogi Prowodyra za zdradę rewolucji, za zdradę ludzkości. Jest z nią w tej chwili cała załoga. Jest chyba cała widownia.

Skazany na śmierć Prowodyr ma teraz na scenie przed sobą tylko chwilę. Świdorski uczynił z niej moment, który zapomnieć trudno. Po krótkiej próbie wymuszenia siły, idzie sam na śmierć, nie dając się prowadzić, szybkim krokiem; już nie ogląda się za tłumem, któremu dopiero co przewodził. Jest konsekwentny, nie wierzy w prawość i siłę tych ludzi, chce nimi dalej pogadzać, ale w oczach widzów nie ma już do tego żadnych podstaw prócz swojej odwagi. To się nazywa oskarżać graną postacią całą siłą aktorskiej obrony! Ta rola przerwała długą passę graną przez Świdorskiego kopii kalikowskich Barona z „Na dnie” — czy sędzię śledczego ze „Sprawy Pawła Esteraga”. Prowodyr to nie demoniczny degenerat, nawet nie maślanki fanał, tylko władcy i bystry działacz polityczny, który licho wie skąd, może z katorgi, wyniósł to samo co bohater „Notatek z martwego domu” Dostojewskiego: przekonanie o ludzkiej nędzy i małości, powzięte najpewniej z własnej małości i nędzy.

W konflikcie Komisarza z Prowodyrem wygrywa siła moralna rewolucji. Nie, nie przemoc wskakująca człowieka w prokurstowe łożo ustalonego wzoru. W „Optymistycznej” widać jak na dłoni znaczenie, jakie ma usunięcie bodźców do zła czynionego ludziom przez ludzi. W tej sztuce gra idzie o koncepcję człowieka. Do wniosków optymistycznych nie potrzebny jest Wsieniewskiemu nawywny przesąd Rousseau o przyrodzonej dobroci ludzkiej, o błogosławionych skutkach powrotu do natury. Właśnie anarchiści na tym przesądzie operali swoje teorie, jeśli nie praktykę. Tymczasem z doświadczeń naszych wynika tylko tyle, że ludzie są „dobrzy” lub „zli” zależnie od warunków i bodźców. Nie chodzi o uszczęśliwienie człowieka siłą, lecz przede wszystkim o realną zmianę na lepsze owych bodźców i warunków. Któż zaprzeczy, że socjalizm właśnie od tego zaczyna?

Próbuje temu przeczyć Czesław Miłosz w jednym z ostatnich numerów paryskiej „Kultury”. Stwierdza się, że smutną odwagą zreferować nasze dyskusje ideowe i literackie zatracą o tzw. sprawę immanentnego zła. Uważa za stosowne przypomniać, że przesadą jest twierdzić, iż kapitalizm wszelkie zło stworzył i wystarczy zniszczyć własność prywatną, aby się z wszelkim złem uporać. Zwraca nam uwagę, że zapomnieliśmy, iż człowiek jest zwierzęciem. Sam sobie zresztą zaraz przypomniał, że nie tylko o zwierzęciu. Mniejsza już o to „zniesienie własności”, bo trudno sądzić, aby Miłosz w swoich zamierach zapominał, że chodzi nam o zniesienie własności środków produkcji. Szkoda, że uduje Greka w sprawie istotniejszej. Czy istota sprawy zmieni się, jeśli założymy dualizm ludzkiej natury, jeśli zgodzimy się, że człowiek by w a zwierzęciem? Czy nie chodzi o bodźce i okoliczności, w



dyskusja, że w dramaturgii radzieckiej istniał (i na szczęście dalej istnieje!) nurt wrogi bezkonfliktowości, lakiernictwu, standaryzacji stylistycznej. „Optymistyczna” wcale nie jest najlepszym członem tego nurtu, ale kto ją zna, ten musi poczuć żywy żal, że nurt ten został przytłumiony w stadium jeszcze początkowym i że z trudem wyrwywa się teraz spod narosłej skorupy. Trzeba jednak nie mieć wiary w jutro, żeby ukrywać ten proces i skazywać na zapomnienie jego nadzwyczaj obiecujące początki. Owe początki — sztuki i filmy radzieckie powstałe w latach dwudziestych i trzydziestych — są przecież rozstrzygającym argumentem przeciw najgłośniejszemu krzykom naszych wrogów. Filmy Eisensteina, Pudownika, Wiertowa, Ekka, Kozincewa i Trauberga, braci Wasiliew, Romma, sztuki Majakowskiego, Iwanowa, Treniowa, Lawreniowa, Pogodina, Afinogenowa, Wsieniewskiego — wszystkie dowodzą, że po rewolucji sztuka rozkwitła i że nie komunizm powoduje kryzys artystyczny.

Stąd ważna nauka: zamiast szukać norm i przepisów dla sztuki socjalistycznej na suficie i w oświeczonych dogmatach, lepiej badać istniejące już przykłady i z nich brać drogowskazy. Dotyczy to nie tylko teatru. Sztuka socjalistyczna ma już swoich klasyków. Bieda tylko, że to co najcenniejsze, co najwięcej sławy przysporzyło rewolucyjnej sztuce — to było do niedawna siłą wypychane na indeks, wystydliwie zapomniane, odsądzane od najważniejszych swoich cech, cichcem uznawane za przykre odstępstwo od normy. Znamienne, że los ten spotykał dzieła nie tylko najbogatsze artystycznie, ale najpotrzebniejsze politycznie. „Za długi wywód starczy dzieło stosunku do poezji i dramaturgii Majakowskiego albo świeże przygody sztuki Brechta, twórcy „Pochwały komunizmu” i „Pieśni frontu jednoci robotniczej”. Widzę w tym dowód zapomnienia o marksistowskim prawie prymatu treści nad formą; prawo to nakazuje artyście szukać

ani ich ukrywanie, ani powrót do kapitalizmu. W przeciwieństwie np. do „Człowieka z karabinem”, który był próbą załatwienia rewolucyjnej i romantycznej problematyki dramatu przy pomocy środków wyrazu specjalnie przystosowanych dla przekazywania treści kameralnych, osobniczych, wyobcowanych z nurtu historii — „Optymistyczna” w reżyserii Lidii Zamkow jest dowodem, jak skutecznie bywa zerwanie z estetycznymi dogmatami wtedy, kiedy ma na celu zwiększenie ideowej nośności sztuki. Jeżeli mówić o pożytku ze śmiałości artystycznej — to właśnie przedstawienie „Optymistycznej” dostarczyło najważniejszego argumentu na jej korzyść.

Zamkow miała do czynienia z bardzo nierównym zespołem aktorskim, wzięła się do sztuki trudnej: na każdym kroku groził poślizg w stronę relacji o zamierzonych i odległych sprawach. Trzeba było znaleźć — i to nie na siłę, nie wbrew autorowi — żywy nurt, który by z tej sztuki o roku 1918 uczynił głos ważny dla losów rewolucji w 1955 roku.

Tak jak to Zamkow pokazała. „Optymistyczna” jest rzeczą o walce bolszewików z fałszem i z erzą i rewolucji. Wypada w tym miejscu podziękować Kazimierzowi Brandysowi za termin i ujęcie problemu; w tej partii opowiadania „Nim będzie załogi” autor sięgał do politycznych i rzeczowych przyczyn zjawisk moralnych, nie ograniczając się do potępienia objawów, nie rezygnując z koniecznej polemiki z pojedynku racji.

*

Anarchista chce kimś być.
Komunista chce coś zrobić.
André Malraux

Młoda bolszewiczka z Piotrogradu zjawia się w pierwszej scenie „Optymistycznej” na pokładzie krążownika zakotwiczonego w porcie. Partia każe jej być komisarzem załogi. Finn Wainonen, jakiś starszy marynarz z Pitry, paru sympatyków — to z początku cała opora Komisarza, wszyscy, na któ-

maturg mógł za to z innej strony uderzyć w sedno zagadnienia. I uczynił to. Zarzysował przed nami konflikt racji i pokazał na co w człowieku każda z nich stawia, na jakie siły liczy i jakie losy ludziom gotuje. W sztuce Wsieniewskiego odczytać można ważny wywód: fałszerstwo rewolucji polega na odcięciu jej humanistycznego sensu. Bolszewicy zwyciężają dlatego, że nadają rewolucji konkretny, jasny, humanistyczny cel, dlatego, że chodzi im wyraźnie o zmianę ludzkiego losu na lepsze, zarówno w sensie materialnym jak moralnym. Wygrywają, dlatego, że stawiają w człowieku na człowiek, nie na zwierzę. Anarchiści przegrywają. Dlaczego?

Tytuł „Tragedia optymistyczna” wyjaśniany był przez krytyków gładko i prosto. Bohaterka sztuki — komisarz, ginie, ale walka trwa, sprawa nie zginęła. Oto optymizm tej tragedii. Zapewne, ale prawdziwie głębiej, w warstwie filozoficznej tej sztuki.

Wsieniewski pokazuje moralną siłę rewolucji, energię etyczną bolszewickiej pracy wychowawczej i zmian materialnych, które rewolucja wprowadza. Optymizm sztuki Wsieniewskiego bierze się z przekonania o moralnej skuteczności socjalizmu.

Kiedy sztuka się rozpoczyna, na pokładzie krążownika panuje rozczarowanie i rozprężenie. Ludzie, którzy brali szturmem Pałac Zimowy i rozwalili stary ład, nie widzą więcej przed sobą celu, nie mają pojęcia o przyszłości i budowie nowego ładu, ba, wszelki porządek wydaje im się skrupawa i wbrew do dawnych czasów. Drewny jest komunista Wainonen, nie czuje, aby po rewolucji towarzysze stali mu się bliżsi. Anarchista Aleksy z nudów straszy kolegów kapralskim wrzaskiem musztry. Gorczy, żal, nuda i rozmyślenie prowadzą do tych samych procesów, które z naszych młodych ludzi łatwo czynią chuliganów. Brak celu, który wykręsałby z załogi zapał, chęć życia i walki. Brak siły, która by ten cel

ruje próbę zbiorowego gwałtu na niej. Prowodyr uznaje za wroga rewolucji każdego, kto go krytykuje. Tak właśnie odnosi się do Aleksego, swego towarzysza. Prowodyr organizuje samosąd nad rzekomym złodziejem i każe go zlynaczyć. Prowodyr rozkazuje to samo zrobić z nieszczęsną staruszką, kiedy okazuje się, że ta wcale nie została okradzona i że tylko przez pomyłkę oskarżyła o kradzież zabitego przed chwilą marynarza, Prowodyr kieruje nagonką na dowódcę okrętu (dobry Szaus!) wojenspeca, carskiego jeszcze oficera, wołając o czystość klasowej rewolucji. W imię tejże klasowej czystości Prowodyr każe rozstrzelać dwóch rosyjskich oficerów wracających z niemieckiej niewoli, inteligentów, wierzących, że rosyjska rewolucja musi być światem humanizmu, spełnienia najlepszych nadziei cierpiących, pracujących, myślących ludzkości.

„Optymistyczna” zaczyna się od obrazu załogi rozczarowanej do własnej rewolucji — bo właśnie w ten sposób fałszerze próbowali zahamować ją, skazać, zatruć demagogią, okrucieństwem i dogmatyzmem, który miał przesłaniać brak chęci do realizacji jej konkretnych, ludzkich i humanistycznych celów. Wsieniewskiemu udało się wykazać, że Prowodyrem kieruje pogarda dla ludu. Stąd przekonanie o prawie do władzy nad ludem, nad masą marynarza. Prowodyr wyraźnie liczy na podłość skłonności u ludzi, którym rozkazuje: stawia na strach przed silniejszymi, okrucieństwem, lenistwem, chęć łatwej zdobyczy, niechęć do samodzielnego myślenia, sobkostwo. I właśnie dlatego przegrywa! Oto optymizm tej tragedii, oto zwycięstwo Wsieniewskiego, żołnierza i komunisty, rówieśnika wieku socjalizmu. Zwycięstwo uczciwe, nieokupione żadnym przemilczeniem ani kłamstwem. Komisarz, bohaterka tej sztuki, wygrywa w pojedynku idej nie przez gwałt ani terror, nie przez gierki zakulisowe, nawet nie przez osobiste przymioty, chociaż jej od-

...

których to się dzieje najłatwiej? Czy wieki ludzkiej cierpienia nie wykazywały, że wyzysk, krzywda mas, ucisk i cały system klasowej przemocy jest cieplejną dla podłości? Na licho zdaly się spory — czy kapitalizm jest jedyną albo pierwszą przyczyną wszelkiego zła? Wiadomo, że wyzwała, ewokuje, potęguje owo zło, niechby tam nawet przyrodzone. I wiadomo, że żadne reformy, dobre rady i pobożne życzenia przez mnóstwo lat nie tu nie zmieniły, bo nie tykały bodźców ustrojowych i przyczyn materialnych rodzących zło, szczytujących w człowieku zwierza. Kto zaprzeczy, że rewolucja socjalistyczna po raz pierwszy w świecie zniósła owe bodźce materialne, podstawowe przecież? Odwaliła najcięższe kamienie, ziemskie przeszkody. Czy na nich sprawa się kończy? Nie, tu się dopiero zaczyna. Cokolwiek powie się o naszych brakach i błędach w tej mierze, to jasne zawsze będzie, że nie są one rezultatem socjalizmu, ale właśnie trwają wbrew niemu. Czy Miłosz zdaje sobie sprawę o co ma do nas pretensje? Za mało mu u nas... komunizm? Nie dość sprawnie i szybko wyzwalamy się od ciężarów win, obyczajów i potworności, z którymi przez wieki nie mógł się uporać potządek, którego broni? Kto weźmie jego wywód za dobrą monetę? Jak tu go brać poważnie z tym naiwnym satanizmem?

I mniejsza już o to, czy wszystkie owe winy i zbrodnie, zasady i wywyżcane kapitalizmem porządki osobiste. Jego usunięcie jest warunkiem uporania się z owym „zwierzem w człowieku”.

W tragedii Wiszniewskiego klęskę ponoszą ci, którzy liczą z człowiekiem na panamilościsowe zwierze. To nie są bolszewicy. I Wiszniewski, i jego bohaterka widzą wszystkie perspektywy upadku człowieka. Autor i reżyser nie ukrywają ich przed widzom. Nie, to na pewno nie aniolowie, ci ludzie, z którymi Komisarz będzie walczył o socjalizm, z którymi chce budować nowy świat. Cóż jest nowego w tym świecie? Tyle w nim jeszcze braków i cierpienia. Ale oto po raz pierwszy w dziejach pomyślność człowieka, jego powodzenie nie zależy już od krzywdy innego człowieka, nie żywi się kosztom, cudzej pracy. To jest kierunek i dynamika nieuniknionych przemian moralnych. Dopiero bolszewicy zrobili tu pierwszy krok: zniszczyli podziały klasowe, usunęli prywatną własność środków produkcji. Zrobili też drugi: dali ludziom inne cele, wyzwolili zapał, ofiarność, szlachetność. Reszta zależy od konsekwencji. Konsekwencja polega też na walce — i to zarówno z wrogami tych przemian, jak z fałszerzami rewolucji, którzy wrogom dają żer i argumenty.

Jak widać, przedstawienie w Teatrze Domu Wojska Polskiego skłania do daleko idących uogólnień. To chyba nie tak źle. Jest to możliwe dlatego, że twórcy tego przedstawienia zostawili duży luz dla wyobraźni i myśli widza. Wrażenie szerokiej i ważnej dla dzisiejszego widza prawdy udało się Lidii Zamkow stworzyć dzięki zerwaniu z wiadomymi kanonami estetycznymi. Oczywiście za tymi kanonami stała rzecz ważniejsza i groźniejsza: niewiara w zgodność praw życia z prawami odkrytymi przez marksizm. Niewiara ta nie ma nic wspólnego z socjalizmem i nie sprzyja w sztuce realizmowi. Sprzyja za to dogmatom, których zadaniem jest odgrodzenie sztuki od życia z obawy przed nieobliczalnymi skutkami. Wszystkie te dogmaty sprowadzały się do zastąpienia prawdy przez młakie prawdopodobieństwo. W tym punkcie styka się polityczna i estetyczna strona zagadnienia.

Ta tragedia należy do kregu teatru epickiego. Zaliczają się do niego właśnie owe dramaty romantyczne — rewolucyjne, które w latach dwudziestych i trzydziestych zapewniły teatrowi radzieckiemu przodowanie wśród scen światowych. To nie Bertolt Brecht wymyślił teatr epiki i wystarczy wrócić do kronik Szekspira, aby uzasadnić prawo do życia tego rodzaju sztuk teatralnych. Co to za rodzaj, w czym jego odrębność? Polega ona zapewne i na tym, że w sztukach tych prawa historii działają widomo nie poprzez ludzkie czyny. Prawa historii, a nie małostkowe prawidłowości, zaplanowane na najbliższy etap. Dzieje teatru znają sporo znakomitych utworów, w których owe prawa działały, ale najczęściej bez świadomej woli dramaturga. Pisarze naszych czasów mają tu handikap. Rzadko z niego korzystają. Prawa owe działają w ich sztukach o b o k ludzi albo wbrew ich naturze. Często mówi się wówczas o schematyzmie. „Tragedia optymistyczna” Wiszniewskiego nie jest sztuką schematyczną, chociaż jest politycznym plakatem, chociaż ludzie potraktowani są w niej sylwetkowo. Dlaczego? Bo Wiszniewski zastosował metodę indukcji. Znajomość życia, środowiska, żywych ludzi, pozwoliła mu na selekcję, na uogólnienie. Gdyby był złym pisarzem albo teatrem politycznym, to by się ograniczył do dedukcji. Nagwałby bohaterów do z góry założonych typowych schematów. Gruba krecha rysowany Wainonen, Aleksy. Chrypa to — skróty a nie schematy. Różnica jest jasna.

Co z tego, że fałszerze rewolucji nie noszą tu dwurzędowych garniturów? Przenośnia czyni z argumentu cios. Dystans poetycki dał się uogólnieniu. Zamkow nie uległa

pokusie dosłowności. Forma tej sztuki wsparła więc główny walor treści. Dzięki wyrzeczeniu się natrętnego psychołizmu, Wiszniewski mógł pogłębić konflikt racji. Mógł dać wydarzeniom romantyczny rozmach. Ale tu czas na ważne zastrzeżenie.

Nasi dramaturgowie romantyczni nie byli w Polsce grani w swojej epoce. Tak zwany u nas styl romantyczny w teatrze powstał



Lidia Zamkow

Rys. A. Pomianowski

przed przeszło pół wiekiem, w czasach kiedy uznana królową poezji była Deotyma, a królem malarzy — wiedeńczyk Hans Makart, twórca aksamitnej ramy. Ten styl ciąży dotąd na naszych próbach wystawiania sztuk romantycznych. Sprzyjała temu żenująca bezradność krytyki i teorii literatury.

Mochnackiemu wydawało się kiedyś, że pojęcie romantyzmu składa się z „zasad chrześcijaństwa połączonych z duchem rycerstwa, uczuciami honoru i szacunkiem dla płci pięknej”. Dziś w podręczniku literatury romantycznej dla klasy X w ogóle nie ma na kilkuset stronicach żadnego określenia istoty romantyzmu. Jest tylko szeroki opis okoliczności historycznych i społecznych tego ruchu tak, jakby nie było żadnej treści wspólnej dla różnych chronologicznie jego przejawów. Ta treść istnieje. Warto aby w Roku Mickiewiczowskim uczeni w piśmie coś wrzucili na ten temat powiedział. To zamówienie społeczne. Tymczasem załóżmy, że jeżeli sztuka jest organizowaniem wzruszeń (a dopiero poprzez wzruszenia — myśl!) to romantyk tym się różni od innego artysty, że o tej zasadzie pamięta i w tym duchu świadomie działa.

O wrażeniu heroizmu i romantycznego rozmachu w tej sztuce decyduje kontrast między wielkością sił, łamiących życie ludzkie a siłą ducha, siłą idei, które człowiekiem powodują. Ten kontrast nie wymagał jednak koturnów! Tymczasem emfaza skazyła wykonanie wielu ról w tym przedstawieniu. Odbiła się zwłaszcza na rolach obu Prowadzących. Koncepcja reżyserska trzymała się słusznie, trzeźwiej linii wyznaczonej w podobnych epickich rolach przez Ernesta Buscha. Otóż nasz tradycyjny warsztat aktorski nie wytrzymał tej próby.

Romantyzm jest konieczny, romantyzm jest nieznosna. „Lorenzaccio” w Teatrze Polskim bez trudu przechodzi od poetyckiego dramatu do zwyczajnej opery. W teatrze nie dojechalimy jeszcze do romantyzmu, tkwimy wciąż w sentymentalizmie. Trzeba zdać sobie sprawę z różnicy między Szekspirem a Kotzebuem (a nawet i Fryderykiem Schillerem), trzeba odczuć żywioł romantyczny z westchnieniem i emfazy. Czy bez niej romantyzm nie jest sobą? Surowy „Pogrzeb Kapłana Meyznera” jest nie mniej romantyczny niż „Oda do młodości”.

Dramaturgowie radzieccy nurtu romantycznego znaleźli wyjście w obiektywizacji, w epice. Wobec praw historii egzaltacja musi nabierać skromności. Surowość i aktualność spraw, o których pisał Wiszniewski, pozwala pokazać prawdziwy sens bohaterstwa, ale też czyni szczególnie przykrym wszelki detol. Może nośność teatralnego języka rosyjskiego jest większa wobec emfazy. Ale Wiszniewski w samej kompozycji, w skrótach i przesadach dostatecznie dużo dał materiałowi romantycznego do przeżywania. Czasem rozumiał to Bogusz Bilewski, grający Aleksa. Prowadzącym przeszkadzała deklamacja, która nie zastąpi nowoczesnej recytacji. Nie mamy tu żadnej szkoły. Nasze popisy deklamatorskie są wystawą bebeczów. Bebeczy to zresztą sztuczne, pergaminowe, takie jakich gorsze masarnie używają do kaszanki. Przesada i fałsz w dziedzinie wzruszenia jeszcze bardziej rażą niż w dziedzinie myśli. Konieczne potrzebny jest ośrodek teatralny żywego słowa. Żywego, a nie galwanizowanego w drgawkach i wrzaskach. Trzeba stworzyć Teatr Rapso-dyczny, tym razem dla świeckich.

O nowym stylu romantycznym będzie decydować nie taka czy inna tradycja, ale świat emocji współczesnego człowieka. Teatr musi wzbogacić, rozszerzyć zakres tego świata, ale nie robi tego starymi sposobami. Prawdziwe odkrycie romantyzmu nastąpi może dopiero w naszych czasach. Jak wszystkie przewroty w teatrze — nastąpi w imię zgodności ze stylem naszych przeżyć. Nie daremnie Gorki wołał o sztukę romantyczną. Nie przypadkiem też podkreślał, że musi to być romantyzm zupełnie inny niż „Schillera, Hugo i symbolistów”. Nie może być mowy o zgrzywie, mistyce, czułościowości i szluczkowych ogniach, do których ciągle jeszcze sprówadza się romantyzm w pojeściu wielu widzów i wielu aktorów. Także w tym przedstawieniu. Nasze pokolenie zbyt wiele przeżyło w cichej grozie, w powściągliwym za-

cięciu, by wierzyć łamaniu rak, ślom i westchnieniom. Odkrywanie nowych, dobitniejszych form wyrazu musi zaczynać się od zbadania obyczajów naszego pokolenia, ich realnych źródeł i kierunku ich pożądaných zmian, naszej kultury gestu i uczucia — jeszcze niskiej, ale przede wszystkim nie znoszącej ostentacji, skromnej, zaprawionej ironią. Oto punkt wyjścia dyskusji o pojeściu nowoczesności w sztuce.

Jeżeli już szukać tradycji to przypomnieć trzeba Heinego i Stendhaia, zwłaszcza to, co mówił o melodramacie, pseudoklasyzmie i zapomnianym, urągającym prawdopodobieństwu, realizmie Szekspira. Chociaż to Rok Mickiewiczowski, nieźle by przypomnieć też „Beniowskiego”.

Te wszystkie zastrzeżenia nie dotyczą samej istoty romantyzmu. Nie jest nią emfaza, czy inne przypadkowe atrybuty, ale chyba sama poezja sięgająca świadomie po rząd dusz. Lidia Zamkow uniknęła najgorszego niebezpieczeństwa — bezideowej poetyczności. Wszystkie skróty i romantyczne przesady stosowała po to, aby zachować i uwypuklić całą wymowę politycznej prawdy. To przedstawienie zwraca się przeciw naturalizmowi, ale nie na rzecz kłamstwa i zbrodni. Teatr znalazł inne wyjście — poszedł naprzód. Droga, którą zespół poszedł nie jest jedyna. „Optymistyczna” nas nie zbawi. Ale teatr zapłodni.

Stanisław Nadzin przetłumaczył sztukę na nowo codzienności, chropawą, prostą, bardzo zrozumiałą. Andrzej Sadowski dał dekorację otwartą na wszystkie strony, ograniczone do elementów koniecznych, ale za to owe konieczne elementy wyolbrzymił, dał im polot. To wszystko łączyło się z koncepcją reżysera, zwiększało wrażenie celowości, zwartości, celności całego romantycznego rozmachu. Od czasów sławnych przedstawień Leona Schillera nie widzieliśmy w naszym teatrze takiej sztuki operowania tłumem, jak w „Tragedii”. „Optymistyczna” budzi spory, ma entuzjastów i wrogów.

Poza tymi, którym aktorska emfaza przesłania nowatorstwo autora i reżysera, poza konserwatystami, wspomnianymi na wstępie tych łuznych uwag — przeciw „Optymistycznej” stanęła armia snobów. Tak, są z nami, kiedy mowa o haniebnym zastoi i nudzie w teatrze, o konieczności zmian. Krzywią się jednak, kiedy przychodzą zmiany — ale na rzecz reformy. Kiedy zjawia się sztuka, w której ładunek ideowy nie przeszkadza artystycznej ambicji. Wygadywali by wszystkich świętych, gdyby ci pomagali komunistom. Nie ma zmartwienia. To naturalne.

Jerzy Pomianowski

GOJKO BANOVIC

Gojko Banović — to prozak jugosłowiański młodego pokolenia, autor wielu opowiadań oraz ciekawych reportażów, które w uogólniającym skrócie oddają zasadnicze przemiany zachodzące w Jugosławii. Najciekawsze są reportaże z rodzinnej mu Bośni. Zmienia ona burzliwie wygląd w wyniku olbrzymich inwestycji i szereg innych starań władzy ludowej, dążącej do podźwignięcia najbardziej do niedawna zacofanego regionu jugosłowiańskiego.

Przemiany w tej republice sięgały bardzo głęboko — burza nawarstwieństwa starej moralności, atakująca zwyczajnie panowanie feudalów i ich psychologię ludności, niwelująca właśnie religijne, rewolucjonizująca zwyczaje i nawyki. Banović, subtelny obserwator, notując bolesne nieraz rodzenie się nowego i powolne ustępowanie starożytności, dostrzega jąśli przedziwnym zjawiskiem w człowieku. Żywa sugestywność nadaje jego reportażom koloryt lokalny i liryczny w swolsty sposób podbudowujący surowość tych ciekawych raportów z frontu walki o lepsze życie, o nowego człowieka dzisiejszej Jugosławii.

O kno — otwarte. Pokój hotelowy wypełnia ciepłe słońce kwietniowe i głosy ludzkie przedostające się z ulicy. Leżę wyprostowany na jakimś starej otomanie z płachtą gazety pod nogami. Choć nie



Božidar Jakac

Matka i córka

O bskoczono mnie ze wszystkich stron. To doprawdy zabawne: patrzeć jak Maciąg zaprzecza Olszewskiemu, a Zylińska im obu i jeszcze zdrowemu rozsądkowi na dodatek. Bądź co bądź — kij w mrowisko został wsadzony, dyskusja w sprawach od lat leżących odłożym — ruszyła naprzód, i już przez to samo główny cel moich reportażów został spełniony. Gdyby tak jeszcze Redakcja zechciała udzielić głosu socjologom i lekarzom, sądownikom i pisarzom nieco starszym, doświadczeńszym... Obawiam się, że zamiast tego — wysłano listy z zaproszeniem do dyskusji do pomniejszych teoretyków i praktyków moralności burżuazyjnej — w kraju i za granicą...

Nie pamiętam już, gdzie wyczytałem takie zdanie: „pojęcia moralne, estetyczne i obyczajowe związane są nieuchronnie z interesem panującej klasy”. Drogi Włodku! (Boże! Boże!) Polecam to zdanie Twojej uwadze. Coś mi się bowiem zdaje, że zapomniałem, w jakim świecie żyjesz, i o interes jakiej to właściwie klasy nam chodzi. Czy przypadkiem nie chcesz uszczęśliwić naszej wstępującej klasy sumą pojęć i maksym moralnych starej, liberalnej, oświeceniowej i nieco zbroczonej burżuazji? Bronisz „całkowitej wolności wewnętrznej” człowieka, powołujesz się na Encyklopedystów, pozytywistów i nawet Boga. Zaraz, zaraz, mój Kochany — zapominasz tu jeszcze o paru nazwiskach i okresach. Burżuazja posunęła się nieco naprzód od czasów Diderota czy Haeccla. Maniaków „wolności całkowitej” znajdziesz na kopy. Nie trzeba Ci chyba wspominać o Freudzie i jego szkołach, o Kinsley'u, o surrealistach, egzystencjalistach, o „budujących” przykładzie Genete'a. Dodaj do tego jeszcze kilka gramów Alfreda Rosenberga wraz z jego hitlerowską teorią „wolności ocyzajowej” — i będziesz już miał mniej więcej kompletny „raj seksualny” burżuazji.

Dobrze się nawet w nim czuję — niech jej wyjdzie na zdrowie! Ale co to wszystko (Włodku, Włodku!) ma wspólnego z interesem społecznym, z sumieniem, nawykami setek tysięcy naszych ludzi, świeżo wyszłych ze wsi, zdeorientowa-

nych życiem miasta, wypaczonych pochodnymi moralności (czy raczej amoralności), której Ty właśnie tak zaciekłe bronisz?

Uściślamy swoje stanowiska. Dopuściłeś się „chwytu niedozwolonego”, insynuując w swojej polemice, jakobym opowiadał się przeciw instytucji rozwodów. Kłamstwo. Wyraźnie podkreślałem, że — cytuję — „poza faktami bolącymi i niepokojącymi trzeba także widzieć wielkie prawidłowości tego procesu” (procesu rozpadu małżeństwa — przyp. mój). Ba, mój polkista z „Dziś i Jutro” czyni mi nawet z tego główny zarzut (he — he, a tom się uśmieł: Pobij się Włodku, z Olszewskim o moją grzeszną duszę — która, według Twojego zdania, jest poza tym mała; wybaczam Ci tę obelgę, bo zachowałeś się tu tylko jak ping-pongista; odbiłeś paletką inwektywę, skierowaną niedawno pod Twoim własnym adresem... Ma się te komplekсы, co? Oczywiście, że tak mnie ustawiwszy, łatwo Ci już było wylać na moją głowę kubel wszelakich nieczystości. A lej sobie — na zdrowie! Tylko wara od zaklamywania i przeinaczania faktów z życia i z reportażu. Przeciwno temu będę protestował jak najostrzej — bo jestem reportażystą.

Reportażystą — to znaczy uczelnym badaczem dnia dzisiejszego. Fakty i zjawiska, które przedstawiłem w reportażu „Czy kryzys instytucji małżeństwa”, są obiektywne i sprawdzalne — zarówno dosłownie, w odczytanych instytucjach, jak i w najszerzej pojętym doświadczeniu człowieka współczesnego. Określają one dzień dzisiejszy w jego uwarunkowaniach społecznych i ekonomicznych, i dają podstawę do rozwiązań ściśle w ramach owej obowiązującej formacji społecznej i ekonomicznej. Maciąg w niektórych partiach swojego artykułu (tych, które nie są pochodną anarchizmu mieszczańskiego) awanturkowo wybiega wprzód, powołując się na dobitkę na klasyków marksizmu, którzy przecież w tym wypadku określali stosunki między ludźmi w społeczności komunistycznej, w stadium daleko zaawansowanego komunizmu, z jego wszelkimi uwarunkowaniami ekonomicznymi

mi, rozwoju świadomości ludzkiej itp.

Oczywiście, że pisząc o dniu dzisiejszym, w żaden sposób nie mogłem przyłożyć doń miary przyszłego społeczeństwa komunistycznego; znaczyłoby to tyle, co kupić w prezencie noworodkowi garnitur wizytowy, którego użyje za lat dwadzieścia pięć. Tymczasem potrzebne mu są pieluchy — a pieluch tych brak, brak brak! Co niesie dzień dzisiejszy? Niesie dewaluację instytucji małżeństwa, niesie klęskę przypadkowych związków wśród ludzi młodych, i nie mniej groźną klęskę łatwego wyzkania się obowiązków rodzinnych w małżeństwach starszych. Młode małżeństwa — przy straszliwych spustoszeniach moralnych, które udowodniłem w reportażu — rozpadają się po kilku miesiącach. Mężowie porzucają postarzałe, wyniszczone pracą domową żony, aby zamienić je na młodsze i elegantse. Dzieciom odbiera się ich najbardziej radosny kraj: kraj dzieciństwa w domu rodzinnym. A Maciąg rzecze na to: „wszystko w porządku, żeńcie się i rozwódzcie ile wlezie. Hulaj dusza, nuże do roboty! Nareszcie mamy całkowitą wolność osobistą. Wieki biliśmy się o to”.

Zbyt to wszystko jest bolesne (Włodku, Włodku!), aby zdobyć się choć na mizerny grymas uśmiechu. W tym miejscu łatwo mógłbym się dać ponieść pasji polemicznej i z kolei wylać kubel nieczystości na głowę Maciąga; aby się ustrzec przed tym, udam się w świat rozważań bardziej teoretycznych. Otóż wydaje mi się, Włodku, że pomieszczenie dwie funkcje małżeństwa: funkcję społeczną, jako fundamentu rodziny, i funkcję formálną, jako związku miłosnego, sposobu współżycia dwojga ludzi różnych płci. Nie doceniłeś owej pierwszej funkcji, funkcji społecznej. Gdyby małżeństwo było tylko formą związku miłosnego — pal diabli, rzeczywiście żeńcie się i rozwódzcie według swego sumienia — „serce nie służy”, miłość wygasa... Ale, na niebezpieczeństwo, w większości wypadków ludzie pobierają się po to, aby złożyć rodzinę, doczekać się dzieci i wychować je. Masz rację, że w nowoczesnym społeczeństwie coraz wię-

PŁOMIEN



Riko Debenjak

Kobiety z Istrii

drewniane trepy, za węglem saczy się leniwie woda z fontanny, a przed kuznią czuć woń kopyta końskiego, smażonego do białości rozpaloną podkówką.

— Czy to boli konia? — spytałem kowala.

— Uciekajno, bratku, i nie gadaj głupstw. Mów, masz ty jakiś interes do mnie czy nie?

Na bramach — kołatki. Tam, za bramami beczą jagnięta i dzieci, plac rozbrzmiewa gwarem jarmarczonym, spod dymu, staroświeckiego ubioru, wizerają nylony. Na parkanie rozpostarte kilimy na sprzedaż, a po wzorach jednego z nich błądzi dziwna ręka kobieca: lakierowane paznokcie, za przegubem krzak wytatuowanych krzyży.

Dimie i nyloni! Lakier i tatuaż!

Ludzie, worki, bydło, szalki... A Stefek Miletić sprzedaje nasionka kapusciane, posługując się miast wagi fajką glinianą bez cybucha.

— Dwie dychy fajka, tylko dwie dychy!

Przy końcu placu jarmarcznego. Koło parkanu przyszykanego kili-mami stoi człowiek sprzedający grzebienie, piszczałki, cygarniczki, kolki do robienia na drutach. Towar ten jest prawdopodobnie jego własnej roboty, a porozkładał go na drewnianym pudle, z którego ledwie można odczytać zatartą nazwę jakiegoś przedsiębiorstwa sara-jewskiego.

— Po czemu?

— Pięć dych!

W jednej ręce, bezkrwistej ręce staruszka, bieleją nanizane na czerwoną nić drewniane ziarenka różańca, druga zaś zdejmując fez z głowy, wyciąga z niego setkę i podaje ją sprzedajacemu. Gdy staruszek czekał na resztę, z jarmarcznego tumultu wyrósł raptem i przyskoczył do stołu młody człowiek z obandażowaną głową.

— Ojciec, kiego licha to kupuje-cie?

— A bo mi potrzebne... Religia przeciw gwarantowana.

— Konstytucja gwarantowana — potwierdza ktoś z tłoczącej się cizby.

Zaczyna się rozmowa, z której dowiaduję się, że ten chłopak pracuje jako robotnik leśny. Przed paroma dniami wybuchła lampka karbidowa, odłamki zraniły mu twarz, więc przyjechał dzisiaj do miasta, aby mu lekarz obejrzał rany i zmienił bandaże. Jego ojciec zaś sprzedał na jarmarku barana, włożył pieniądże do fezu, przycisnął je do ciemienia, a teraz kupuje te psich — rożaniec mahometański.

— Ojciec, dalibyście pokój!

— A tobie co do tego? Każdy niech swego pilnuje, a religia u nas gwarantowana.

— Rzućcie to, ojciec!

— Nie chce! Ja nie należę do tej twojej partii!

LOVELL

malżeństwa” i niektórych polemik

cej funkcji wychowawczych przejmują od rodziców państwo. Jednak przez długie jeszcze lata nie zastąpi ciepła rodzinnego, atmosfery domu, troskliwości i przykładu rodziców.

Bijemy się o trwałość rodziny, zagwarantowaliśmy ją Konstytucją — i to chyba jest szlachetne, takie środki dyktuje dzień dzisiejszy i niemała jeszcze epoka przed nami. Równocześnie życie alarmuje o odchyleniach od tej normy. Gdyby ustawodawstwo posłuchało Twojej, Włodku, rady,

gdyby rozwody stały się z a s a d a a nie wyjątkiem — byłbyś świadkiem absolutnego rozpadu rodziny, a co za tym idzie — społeczeństwa. Byłoby to gaszenie ognia przy pomocy dolewania benzyny. Ja — oczywiście w sposób dyskusyjny — proponowałem zwykłą wodę. Która nie tylko gasi, ale i — ochładza głowy nazbyt rozpalone...

Tak, tak: głowy bardzo gorące, bardzo rozpalone, niecierpliwie i niesprawiedliwie. Czegoż to już mnie w kilku zaledwie artykułach

nie inkryminowano? Że Dułska w spodniach, że Dickens (ale taki „tutejszy”), że — na odmianną — zbieracz, burzyciel rodziny, cynik. Nie wymyślamy już sobie, Panowie i Panie. Zgódźmy się co do tego, że zło istnieje — i że trzeba z nim walczyć. Ze z ł e m s p o ł e c z n y m, a nie z Lovellem, Zylińską, Maciągiem. Zabierzmy się do roboty. W imię tego gotów jestem nawet puścić płazem niewybredny artykuł Żylińskiej.

Jerzy Lovell

LEOPOLD LEWIN

MICKIEWICZ SŁUCHA CHOPINA

Gasną i zapalają się w półmroku twarze,
Poblądle, zanurzone we wspomnień oparze,
Który zaciska serce i odurza zmysły.
Zajęśniało w salonie — klawisze rozbiły.
Fryderyk najpierw rękę do grania przegina —
Czy klaszcze o brzeg woda? Szeleści gestwina?
Czy wyrzwał belwederski zahuczał na sali?
Raduje się dźwięk jeden, a drugi dźwięk żali,
Słuchaczom w duszy gorzko, to znowu najśłodziej.
Co za muzykowanie! I co za czarodziej!

Skamienieli słuchacze. I Mickiewicz słucha,
Jak sfruwa ptak z gałęzi, kaskada wybucha,
Jak Panna Młoda z družbą na weselu tańczy,
Jak broni się w okopie garnizon powstańczy...
Ze słuchaczy On jeden zakrył dłonią oczy —
Czyżby się bał, że upiór spod wieka wyskoczy
I zatruje ich tchnieniem potępieńczych swarów?!

Głowę skrył w osłonięty zgięciem ręki parów
I, rozrzucony, ochłiwie słucha, jak spod wieka
Wypływa błękitniejąc w zieloności rzeka,
Nad którą pierwsze wloty i pierwsze upadki...
Słyszysz głosy — kochanki, przyjaciela, matki,
Słyszysz, jak dąb dębowi, jezioro jezioru

Przekazuje westchnienia litewskiego boru,
Widzi, jak wiatr popędza objuczone wzgórza,
Jak się wóz drabiniasty z użłaskiem wynurza...
Który jeszcze klawikord tyle mu opowie
O krainie, co była dla niego jak zdrowie!

Z udręką w szarych oczach, z huraganem w duszy,
We wrzawę paryskiego wieczoru wyruszy,
W romantyczne zaulki, zgłębliwie bulwary —
Czy wybiegły naprzeciw podkowieniście jary?
Robaczki świętojańskie świecą czy latarnie?
I nagłe jak bolesne olśnienie: — Bezkarne
Porzucić kraju ojców nie wolno nikomu!
Wszędzie dopadną głosy ojcowskiego domu,
Bezbronnego wspomnienia młodości osaczają
I zaszumią jak czarnym sztandarem — rozpaczają...

Oto — jakże daleko! — na francuskiej ziemi
Znajome drzewa szumią liśćmi zielonemi,
W Paryżu kwitnie Baublis, noc gwiazdę zapala,
Znaną dobrze z dzieciństwa, i niemeńska fala
Zaraz czule kamienny brzeg Sekwany linie...
— Cóż to, płaczesz, Adamie? — Płacze. Jest
w ojczyźnie.

NAD BOŚNIĄ



Józef Restek

Młodzi małżonkowie

— Słowo daję, nie wpuszczę ojca do domu z tym draństwem!
Syn odwraca się i znika w tłumie. Starzec odprowadza go spojrzeniem spod najeżonych brwi.
— Gdyby on nie był taki, to by tak dokumentnie nie dostał po głowie. Wie Allah, kto w niego wierzy; wszystko Allah widzi i wszystko wie.

Moja Bośnia, a jakoś nie moja. Na dole, koło hotelu, sznur głosów:

— Czy przyjechał już autobus sarajewski?
— Gdzież tam! Nawalilo coś w motorze, utkwil w drodze!
— Gazeł nie ma?
— Nie!
— No, proszę!

Leżę na otomanie i podróżuję po Bośni. Oglądam właśnie pewien nowowytbudowany szpital sarajewski z zapałkami w najlepsze i najbardziej zmodernizowane urządzenia lecznicze, za chwilę zaś jestem koło Jajca, w owej wsi, w której ciężarne kobiety przed porodem wkładają gacie męża, co ma im ułatwić „odłączyć się” od dziecka. W tej samej wiosce pewien nieogolony facet wygłosił mi cały wykład o estetyce Kanta, a na drugi dzień, w Kruzewie, widziałem łaskę karbową, na której stary Mato Kristić-Anun każdorazowym nacięciem zaznacza zwoje samodzielną przynależność mu do foluszu przez okolicznych chłopów,

— Ech, kochasiu, nie znajdziesz lepszego pewniaka, jak łaska karbową. Sześćdziesiąt lat ja tak pracuję i nigdy mi się nie zdarzyło, bym komuś wydał cudzy samodzielną. A ja, kochasiu, mam troszkę oleju w głowie, no i syna już wykształciłem. Ech, złoty chłopak ten mój syn, ma swoje pięćdziesiąt dwa lata i jest ci on teraz dyrektorem pewnej szkoły przemysłowej w Nowej Gradyszce.

Kant i łaska karbową!
Ot i Bośnia! Moja Bośnia i jak gdyby nie moja.

Po tej ziemi ryją dziki i świry pneumatyczne, zaś muezynowie z minaretów usiłują przekrzyknąć zwycięski głos syren fabrycznych.

Na ekranie Adem-aga uprawia sewdach, wschodnie zaloty.
Gauchos w cichą noc cwałują przez prerie.

Sewdach i kowboje!

Koło baszt bejów, w których legną się szcury, sapia traktory, a do zabytkowego Zajazdu Maricia wprowadzają się plastycy sarajewscy.

Trzęsie się Bośnia. Przez Bośnię przewala się fala nowego życia, które nie uznaje mięczakowatości i tego, orientálního patrzenia w pustkę.

Pod nogami zaszeleścił papier. Uspokoilem się. Nasłuchuję:

— Kiedyż skończycie?
— Najdalej do soboty.
— Jakoś to powoli idzie.
— Chłopie miłosierny, poważna

awaria! Zresztą majstrowi też się spieszy, wzywają go do Osjeka.

Uciekło słońce. W pokoju robi się chłodnawo. Narzucam na siebie deszczowicę, zamykam oczy i razem z pewnym przewodniczącym rady narodowej spaceruję po jego miasteczku.

— Młody byłem podczas wojny i nawet nigdy nie przeżywałem, że tutaj, w moim mieście rodzinnym, zostanie przewodniczącym. A gdybym, psia kostka, wiedział, że zostanę, to bym wysadził w powietrze wszystkie te nasze świątynie: i kościoły katolickie, położony tam na wzgórzu, i cerkiew prawosławną przy cmentarzu, i o, ten meczet koło szosy. Wtedy, w partyzancie, byłoby to możliwe, miałem materiału wybuchowego do cholery i trochę.

Pod nogami parska rozmiękła maź.

— Przeszkadzają wam świątynie? — wypytywałem przewodniczącego.

— Jakby wam to powiedzieć, towarzyszu? Szanuję ja wszystkie nasze religie, muszę je uznawać, one mnie też uznają, lecz pod korą każdej religii ukryte są robaki, które tylko z nienawiści żyją. Z nienawiści, mówię wam, a nam do tej naszej równości potrzeba jeszcze i zgody. Co prawda, nie można narzekać, kochamy się, ale owe robaczki nie podychały jeszcze; przymarły tylko. Nie trza się ludzi!

Zapadał wczesny listopadowy zmierzch. Pod niskim ołowianym niebem Wisła świeciła słabo, jakby pogodzona z zimowym snem. Własnie ustalił krótki deszcz zmierzając z topniejącym śniegiem, kiedy wnosząc z sobą chłód, z kroplami na włosach, przyszedł do mnie Graham Greene. To wejście było jakby ze stronic jego powieści pełnych mroku, niepokoju i jakże człowieczej rozterki. Mimo woli uśmiechnąłem się, gdy przyglądał mi się bacznie i wypytywał o Wietnam, skąd sam niedawno powrócił. Nie zawsze autor nawet lubianych książek pasuje do naszych wyobrażeń o nim, nie zawsze rozmowa z nim jest kontynuacją pociągającej lektury.

Graham Greene jest po raz pierwszy w Polsce. Zwiedził już Kraków, Stalinogród, Oświęcim, Częstochowę... Pozostanie jeszcze parę dni, by zobaczyć Warszawę i Lublin. Jest jednym z najlepszych pisarzy angielskich. U nas ukazały się trzy jego książki: „Ministerstwo strachu”, drukowane w odcinku tygodnika „Głos Anglii”, oraz „Broń na sprzedaż” i „Sedno sprawy” nakładem wydawnictwa Pax.

Jeden z najlepszych pisarzy... Czyż mam mu wystawiać cenzurkę? Pojęcie tej — doskonałości — jest pojęciem względnym, zależy od smaku i przygotowania czytających, od środowiska i nawyków, w których wzrosł. Jaśniej będzie jeśli powiem, Greene należy do pisarzy, których każda nowa książka jest wydarzeniem. Jego podróże są żywo komentowane. A docieklivość w poszukiwaniu prawdy o człowieku staje się często jednakowo kłopotliwa dla tych, których atakuje, jak i dla tych, z którymi ogłasza solidarność. Lubi tematykę drażliwą, sytuacje trudne, dramatyczne, choć nie posadzałbym go o przewrotne drażnienie osiadłego w swoich pleśszach mieszczańskiego odbiorcy.

— Pracowałem w redakcji „Timesa”, zacząłem od dziennikarki... Pewnego dnia powiedziałem sobie — dość, trzeba zaryzykować. Zaczęłem pisać. Trwało to trzy lata, zanim wydałem pierwszą z moich książek, która miała pewne powodzenie, było to w 1929 roku — „Człowiek wewnątrz” („Man with in”).

— Salem alejkum!
— Niech będzie pochwalony!
— Cześć, towarzyszu!
Noc.

Rozmawiam z pewnym znajomym na wzgórzu, w okolicy Zenickiego kombinatu-olbrzymia. Na dole, znad arabeski żelaza i kominów fabrycznych strzela w niebo jakiś płomień, niby żagiew otoczona ciemnościami. Pomyślałem, że się coś zapaliło, lecz mój znajomy wtajemnicza mnie, że to w kombinacie nocą i dniami tli się jakiś szlachetny gaz, ale wkrótce zostanie to zlikwidowane.

Ech, zostawić by ten bujny i nieposkromiony płomień! Zostawić! Niech tak będzie, niech wznosi się i powiewa jak żywy symbol wielkiego ognia, który roztrąca ciemności nad Bośnią, pędzi precz jej mroczne wieki, wiewiera się w korę drzewa bośniackiego. I zabija robaczyska, które żyć tylko z nienawiści mogą.

Zabija.
Powoli, ale pewnie.

Gojko Banović
Tłumaczył Alija Dukanović



France Mihelić

WOJCIECH ŻUKROWSKI

W IMIĘ NADZIEI

Rozmowa z Grahamem Greenem

Tłumaczenie tytułów jest dość trudne, na pewno któryś z kolegów lepiej ujmie metaforyczny sens. Upewniałem się jak mam ten tytuł rozumieć — człowiek nie tylko w swoim wnętrzu, ale w pewnej trudnej sytuacji, w której on, jego rodzina, dom się pogrąża.

— Przepraszam, że będę zadawał kłopotliwe pytania... Może je pan, uchylić, lub po prostu nie odpowiadać. Albo zastrzec — „to nie do druku”... Czy był pan na tyle zamowny, by sobie pozwolić na trzy lata doświadczeń pisarskich? Był pan już wtedy żonaty, co by powiększało ryzyko tego zachcenia? Oczywiście teraz, po sukcesach paskich książek, można tylko wrzucić ramionami.

— Miałem umowy z wydawcą, między nimi też się trafiają ryzykanci, oczywiście, jeśli mają pewien procent pewności... Wydawca mi wypłacał tyle, ile zarabiałem w redakcji. Tak, byłem już wtedy żonaty, żona rozumiała mnie dobrze, poparała moją decyzję.

— Czy od razu pan trafił na swoją tematykę?

— Napisałem dwie złe książki, których nie wydawałem. Pierwsza opublikowana jest właściwie trzecią...

— Kto panu powiedział, że one są złe? Wydawca? Przyjaciele, krytycy?

— Nie, przede wszystkim ufam własnej ocenie. Powiedziałem sobie — to jeszcze nie to, co mógłbym pokazać. Pierwszym czytelnikiem była moja żona. Znajdowałem potwierdzenie w jej zdaniu.

— Pisze pan wiele o ludziach, których nie zawahałbym się nazwać przestępcami... Skąd pan czerpie niezbędne realia, minimum doświadczeń, jakieś choćby analogiczne stany uczuciowe...

— Nie zdaję sobie sprawy, jaki w mojej twórczości jest procent wyobraźni, a jaki własnych przeżyć i doświadczenia... W każdym razie zapewniam pana, że nie byłbym dotąd mordercą, handlarzem broni, ani dyrektorem trestu...

— No, chyba tego ostatniego łatwiej można stworzyć... Mnie interesuje dotykała prawdziwość przeżyć paskich bohaterów. Czy potrafi pan pisać korzystając wyłącznie z cudzych żywotów i opowiadań... Czy popadł pan kiedyś w konflikt z obowiązującymi ustawami, czy był pan prześladowany, głodny... Mam na myśli sugestywne przeżycia niezwykłej postaci, księdza z „Potęgi i chwały”.

— Nie byłem nigdy ścigany, nie byłem nigdy głodny — mówił dobitnie Greene — ale przecież każdy z nas jest ścigany i prześladowany przez samego siebie... Każdy z nas sam siebie gnębi i tropi. Gdy byłem młody lubilem książki ciekawe, niezwykle, ale nie detektywistyczne. Obiecywałem sobie, jeśli będę pisał, nie nudzić, tylko zmuszać do skupienia całej uwagi, wiązać, przyskoczyć... Gdy stałem się pisarzem, pomyślałem: dobrze byłoby skanalizować dawne zachcianki w pewnych książkach, ratując inne. Ale to nie znaczy, żebym dozował w nich nudę.

Byłem wychowany w epoce, gdy smak literacki urabiał powieści Virginii Woolf i E. M. Forstera („Passage to India”) nie lubilem tego stylu... Chciałem nawiązać do powieści pełnej przygód i niespodzianek, dziejących się nie tylko zewnątrz, ale i wewnątrz człowieka.

— Skąd pan wziął postać bohatera „Potęgi i chwały”? Wiem, że pan jeździł do Meksyku... Czy spotkał pan tam kogoś, kto mógł posłużyć za wzór?

— Wychowałem się w kraju protestanckim, u nas nie lubią katolików. Musiałem wysłuchiwać opowieści o księżach, że zadają się z kobietami, że mają dzieci... Przytaczano mi przykłady z życia kleru Hiszpanii i Ameryki Południowej. Zgoda na to, ale to jeszcze nie wszystko... To nie zmienia prawdy w człowieku. Mimo wszystkich słabości, godność w nim może ocalać.

Wybrałem sobie bohatera na przykład wszystkim, bo myślę, że i wielu katolikom nie mógł się podołać... Pewien Szkot, który już tak długo mieszkał w Meksyku, że mógł uchodzić za Meksykanina, opowiadał mi o księdzu pijacynie... Był to okres krwawych prześladowań... Mój Szkot, chciał ochrzcić dziecko. Była to cała wyprawa. Ksiądz się ukrywał. Kiedy chrzczył dziecko był nieprzeżyty, tak że mu nadał imię dziesięć, choć niemowlę było chłopcem... Nie dało się już tego naprawić, bo nadciągali prześladowcy. Ksiądz załadowano na muła i musiał uciekać... Mimo wszystkich wad i słabości, była to postać bohatera. Przecież mógł zbiec do Stanów, a jednak spełniał swoje obowiązki do końca.

— Pana tłumacz na wiele języków. Jakie przekłady uważa pan za najlepsze?

— Chyba francuskie, bo te mogę sprawdzić. Tłumaczę mnie na szwedzki, niemiecki, hiszpański... Nawet na japoński, ale o walorach tego przekładu niewiele mogę powiedzieć.

— Pan dużo podróżuje, był pan i w Afryce...

— Zbierałem materiał do powieści „Sedno sprawy”.

— Pisałem o tej książce. Jeden ze zmarłych kolegów zaatakował mnie wtedy, że ulegając ciekawej fabule nie zapytałem, co robi policjant Scobie w Afryce, jakiego ładu jest stróżem... Przyznam się, musiałem żarliwemu krytykowi przyznać rację. Pomiędzy pan problemem kolonializmu, zadowolając się egzotyką...

— O nędzy mieszkańców Afryki pisałem po mojej pierwszej podróży, w książce „Wyprawa bez mapy” — już siedem lat wcześniej. Pisałem o ludności, która przynosiła głodem... Był to okres kryzysu, wtedy i w Anglii zacięto pasy i robotnicy głodowali. Później to uległo pewnym zmianom. Inaczej widziałem Afrykę. O pierwszą książkę robiono mi wiele zarzutów, zwłaszcza w naszym Ministerstwie Kolonii... Bardzo bym chciał, żeby ta książka mogła się u was ukazać. Uważam ją za najlepszą z moich, oczywiście poza powieściami...

— Zaraz — zapytałem docieklawie — czy i teraz, wybrał się pan do Polski mając już koncepcję jakiejś książki... Może chce pan o nas napisać?

— Tak — uśmiecha się Graham Greene — tylko, co można poznać w ciągu paru tygodni? Dużo zależy od ludzi z którymi się zetknie, czy potrafią mnie wprowadzić w złożone procesy waszego życia...

— A czy pan już wie coś o naszym życiu?

— Wiem, rozmawiałem z emigrantami.

— To nie jest najlepsze źródło informacji o naszym kraju.

— Tak, powiedziałbym ostrożnie — jednostronne. Ale teraz mogę sobie ich mniemania skorygować. Byłem i w Częstochowie, na Jasnej Górze. Muszę powiedzieć, że portret tam odślaniany budził największe wzruszenia w asyżu tłumów... Przypominał mi Asyż.

— Co pan ostatnio pisał?

— Właśnie skończyłem powieść, sztukę i film... Powieść nosi tytuł „Spokojny Amerykanin” i dzieje się w Indochinach, tytuł jest, jasne, ironiczny...

— Skąd ten pomysł?

— Amerykanów kojarzymy raczej z halasem — uśmiechnął się lekko — a ten działa w cichości... Sztuka — niewiele mogę o niej powiedzieć. Tytuł „Szkolarnia”. W lutym wystawiam — dorzuca żywo — „Potęgę i chwałę” — w przeróbce dramatycznej Pierre Bosta i Dennis Cannona. Rola główna będzie grał Paul Schofield, ten sam który grał Hamleta w Moskwie. Nowy film jest żartobliwy, dzieje się w Monte-Carlo... Przynajmniej wydaje mi się, że powinien być żartobliwy... Czy widział pan któryś z moich filmów?

— Nie. Mówiono mi tylko o „Potędze i chwałę”.

— A czy pańska książka — pyta mnie — o Wietnamie została już przełożona na Zachódzie?

— Tyłko fragmenty: na angielski, szwedzki, niemiecki, włoski...

— Fragmenty — mruczy przewracając podsuniętą teczkę z wycinkami. — Z moich reportaży o południowym Wietnamie Wiel Minh również przedrukował tylko fragmenty, w których krytykował postępowanie katolików, występował przeciw użytkowaniu wiary jako środka do skłócenia narodu... Te fragmenty zostały oczywiście opuszczone w prasie południowego Wietnamu. Mówiono mi o zbieżności naszych obserwacji, choć byliśmy po przeciwnych stronach frontu... Dopiero teraz miałem sposobność zwiędzić Hanoi. Rozmawiałem z prezydentem Ho Szi Minem, spotkanie z nim było prawdziwym przeżyciem, to mądry i wrażliwy myśliciel...

— Zostaje pan na uroczystości mickiewiczowskie?

— Tak. Chciałbym naprawdę poznać wasz kraj i jego życie. Przecież tyle spraw nas łączy...

— Sprawa najpierwsza — pokój — odpowiedziałem.

— Pokój... — zawał się. — Słowa zatracają swój sens uczuciowy, przestają wzruszać, wycierają się przez częste powtarzanie. Pokój ma u nas barwę zależną od taktyki politycznej... Wolałbym się odwołać do innego słowa, które żyje w pierś prostego człowieka, do nadziei... To słowo szersze. W nim jest i pokój i skrywane pragnienie każdego z nas... A więc — mówię, wyciągając rękę — w imię nadziei...

Śliśmy w stronę hotelu. Była późna noc. Mokre gałęzie świeciły w zmiennym poblasku dalekich tramwajów. Graham Greene patrzył długo na odbudowany Mariensztat i wtedy uświadomiłem sobie, że oglądam jakiś fragment jego nowej książki, że w tym krajo-brazie będą działały postacie, które w tej chwili jeszcze jawią się niejasno tylko w jego wyobraźni.

Wojciech Żukrowski

Z Wystawy Romantyzmu



Gierdziejewski „Kosynierzy przed Kościuszką”



Piotr Michałowski „Karol Kniaziewicz”

TADEUSZ HOŁUJ

LEGION MICKIEWICZA

Stefan Kieniewicz: Legion Mickiewicza 1848–1849. PWN, s. 177.

Stefana Kieniewicza znamy jako historyka, pod którego piórem historia Polski kształtuje się w nowy, zaskakujący czasem czytelny sposób. Tak było z jego pracą o roku 1846, w której znalazł się nie tylko kopalnię nowych faktów, ale po raz pierwszy zaprowadzony ład w ocenie tych faktów, tak było w jego popularnej pracy o Warszawie czasu powstania styczniowego, gdzie fakty znane i stare nabrały rumieńców świeżości w barwnym, interesującym opisie zdarzeń, toteż z zaciekawieniem bierze się do ręki jego najnowszą pracę o Legionie Mickiewicza we Włoszech.

Książka o działaniach politycznych wielkiego poety, to nie łatwa rzecz, potykali się o ten temat wszyscy po kolei autorzy XIX i XX wieku od współczesnych Mickiewiczowi aż po publikację ostatnie. Stosowane portrety Mickiewicza nie oddawały prawdy o nim, prawdy, pełnej, rzec by się chciało — prawdy obiektywnej. Mielśmy przeto już Mickiewicza — mistyka, socjała a la Limanowski, socjała a la Ziuk Piłsudski, przywódcę narodu wedle kanonów Lutosławskiego, endeka prawowierniejszego niż Dmowski, polityka, że tylko zapisać go do O-ZONU, a po wojnie zaczęliśmy spozierać na nowy portret Mickiewicza — rewolucjonisty, niemalże członka PPR. Bodaj Rok Mickiewicza pokazuje nam całą tę historię człowieka i twórcę, wszystkie fakty jego trudnego życia i pełne dzieło jego twórczości.

Kieniewicz ograniczył swą pracę wyłącznie do Legionu włoskiego, usiłując położyć szczególny nacisk na powiązanie działań Mickiewicza z problemem rewolucji włoskiej oraz wydobycie możliwości pełną sylwetkę poety-działacza poprzez u-wypuklenie przemian, jakie w nim zachodziły pod wpływem walki z obozem arystokratycznym na emigracji. Mamy więc rozdział o genezie rewolucji włoskiej, stosunku polskiej emigracji do sprawy włoskiej, o pobycie Mickiewicza w Rzymie, o walce politycznej, jaka rozgorzała o istnienie i kierunek ideowy Legionu, oraz o sprawie włoskiej w „Tybunie Ludów”.

Mickiewicz wyskakuje tu jednak nieco zbyt nagle, prosto z koła towarzyszyków, jego decyzje polityczne odcięte są zupełnie od korzeni lat wcześniejszych, od całokształtu działań i myśli poety, jak gdyby sprawa czynu, walki zbrojnej, zrodziła się tylko pod wpływem kontrworsji z Towiańskim i aktualnej sytuacji na półwyspie Apenińskim. Jakże brakuje nam rozdziału o kształtowaniu się tej myśli politycznej, która doprowadziła poeetę do twórczenia polskiej formacji we Włoszech!

Mickiewicz na początku lat trzydziestych dał poznać swój pogląd na sprawę walki zbrojnej. Wystarczy przypomnieć jego artykuły w maju 1833 roku w „Pielgrzymie Polskim” Januszkiewicza z okazji pierwszej popowstańcowej próby wstąpienia akcji powstańczej. Gniewne jego słowa o „ludziach rozsadnych i ludzich szalonych”, stwierdzenie, że polityka to tylko czyn lub „słowa i myśli które rodzą czynny”, długo czekały na realizację przez niego samego, ale nie były czymś frazesem. Były wyzwaniem, rzuconym zarówno obozowi arysto-

kratycznemu jak i ówczesnemu Towarzystwu Demokratycznemu Polskiemu oraz najwyższym władzom międzynarodowego demokratycznego węglarstwa, które w tym czasie zwalczały wyprawę Zaliwskiego i marsz wychodźców polskich do Niemiec i Szwajcarii. Mickiewicz-lelewelista w 1833 roku i w 1848 roku — to by wiele tłumaczyło i być może, wystarczająco tłumaczyło jego poczynania polityczne, nie tylko historiozofię. W tym, a nie w innym obozie zrodziła się przecież myśl o walce z austriackim zaborcą, ten obóz, ulegający zresztą rozlicznym przemianom organizacyjnym, ale reprezentujący zawsze te same warstwy społeczne, najbliższy był Mazziniemu.

Brak nam w pracy Kieniewicza tak ważnego ognia, jak stosunek Mazziniego do Mickiewicza, pełen uwielbienia i czci, tak mocno podkreślonych np. w charakterystyce jego twórczości, zamieszczonej w „The Polish Monthly Magazine”, oraz chociażby krótkiej analizy poglądów ich obu. Nie bardzo zrozumiała jest ocena stanowiska emigracji polskiej do sprawy włoskiej, gdy się ją zaczyna od przedednia rewolucji 1843 roku, nie wspominając o wieloletnich rokowaniach pomiędzy Mazzinim a lelewelistami i nie dość wyraźnie rysuje się decyzja zerwania Mickiewicza z Towiańskim na tle przemian, jakich świadkiem była emigracja polska po powstaniu krakowskim 1846 r.

Kieniewicz cytuje list Mickiewicza do Wincentego Tyszkiewicza, znamienny dla społecznych poglądów poety po zerwaniu z Towiańskim, w którym daje wyraz wierze w możliwość moralnego odrodzenia się szlachty polskiej, podczas gdy na poprzedniej stronie twierdził, iż zbliżał się on do pozycji rewolucyjnego demokraty. Trzeba wyjaśnić, iż adresat był tym wśród lelewelistów, który dążył do połączenia „pośrodkowców” z obozem Czartoryskiego i Zamoyńskiego.

Blisko 50-letni poeta zjawia się w Rzymie jeszcze jako towiańczyk, jeszcze jako reprezentant tej myśli społeczno — politycznej, jaką wyznawała „prawica demokratyczna”, choć nurtują go i bardziej radykalne, rewolucyjne myśli. Jest rzeczą znaną, co dałoby się prześledzić i na przykładzie Mickiewicza, że Polacy spełniali w ruchu rewolucyjnym nowożytności częstokroć zadania przerastające ich własną ideologię, że obiektywnie czyni ich bywały daleko dojrzałe niż pogląd na świat. Konfederaci barscy walczący ramie w ramie z Pugaczowem, Kazimierz Pułaski w Ameryce, udział Polaków w walkach rewolucyjnych we Francji a zwłaszcza w Komunie Paryskiej itp., albo choćby rola Bema na Węgrzech, tego Bema, który nienawdził rewolucji społecznej w Polsce — to ciekawe przykłady, które nie zawsze dadzą się wytłumaczyć zacofaniem społecznym — gospodarczym Polski i specyfiką jej rozwoju historycznego. Sprawy przerastały ludzi pozwalając im czasem dostrzec w ogniu walki, czasem powodując ich załamanie i osobistą klęskę. Jakże wygląda zbuntowany przeciw Towiańskiemu „Duch w Ziemi” (Mickiewicz) na tle rewolucyjnej sprawy włoskiej?

Na przełomie lutego i marca 1848 roku Mickiewicz kapituluje przed Kościółem, zrywa z Towiańskim i jego nauką a pod wpływem rozwoju wypadków rewolucyjnych (u-

padek monarchii lipcowej we Francji) radykalizuje się szybko, co nie przeszkadza mu wierzyć, że te właśnie wypadki zmuszą szlachtę polską do zmiany stanowiska społecznego, do przyjęcia „ludowej” postawy. Tymczasem sprawa legionu polskiego przeszła w ręce zmarłych powstańców i czartoryszczyków, pomiędzy którymi panowała rywalizacja na tym tle. Mickiewicz uczestniczy w delegacji polskiej, przyjętej w Kwirynale przez papieża, wprawdzie jako mówca delegacji, ale jest w jej rękach tylko makiem, przynajmniej ma nim być. Jego opowiadanie się za rewolucją („duch boży jest dzisiaj w bluzach paryskiego ludu”) powoduje konsolidację obu frakcji, księzowskiej i arystokratycznej, które topią projekt legionu proponując jego kierownictwo pupilom prawicy. Dopiero ten fakt powoduje zerwanie poety z agenturą Czartoryskiego w Rzymie i próbę działania na własną rękę. 29 marca dziesięciu młodych artystów z Królestwa, studiujących w Rzymie, oraz Mickiewicz, plk. Siodolicki, Gierycz i Nieśiołowski tworzą pierwszą kadrę Legionu, który przyjmuje Skład Zasad jako wyznaczenie politycznej wiary i uznaje Mickiewicza wodzem.

Skład Zasad analizuje Kieniewicz tylko pobieżnie nie dając własnego rozwiązania tej propozycji ustrojowej, jaką Mickiewicz zawarł w haśle: „Każdej rodzinie rola do mowa pod opieką gminy. Każdej gminie rola gromadna pod opieką narodu”. Dramatyczna walka Mickiewicza — autora Składu Zasad z Hotelem Lambert, z rządem papieskim, ze zmartwychwstańcami, która pchnęła go ku włoskiej lewicy, przedstawiona jest w pracy Kieniewicza w suchej, naukowej relacji, ograniczonej przyjętymi proporcjami materiału. Jakże przydałby się obraz szerszy, pełniejszy, nie zakładający, że wiedza o tych wydarzeniach jest już powszechna! Poeta — przywódca garstki legionistów, któremu księża odmawiają sztandaru a Kongregacja Indeksów potępia dwa tomy Wykładów, przeciw któremu sprzymierzają się władze papieskie, świeckie i kościelne, jezuici w szatach zmartwychwstańców i byli belwederczycy na służbie księcia Czartoryskiego, Mickiewicz, któremu „włosy się jeżą gdyby siwe promienie, oczy iskrzą jak żądla diamentowe”, pertraktujący z rzymskim trybunem ludowym Ciceruacchio, rzucający gromy na przeciwników i rozpalaający zapal swojego zastępu — czeka jeszcze na bardziej szczegółowe i — rzec by się chciało — barwniejsze opracowanie.

Wyrusza z Rzymu garstka legionistów, witana entuzjastycznie przez ludność, która gotuje się do ogólnonarodowej wojny wyzwolenczej przeciw Austriakom. Jest to jednak marsz tragiczny: Austria podejmuje walkę, rewolucja nie ogarnia Rosji, Austriacy i Prusacy w Polsce tłumią poryw Wiosny Ludów, we Włoszech upada myśl o wojnie ludowej.

Analizując stanowisko Centralizacji Towarzystwa Demokratycznego do sprawy legionu włoskiego, autor przesadnie ocenia dalekowzroczność Centralizacji, która potępiała werbunek do Legionu. Postawa Centralizacji wynikała z jej pryncypialnego stosunku do udziału Polaków w walkach „legionowych”, nie mających bezpośredniego związku z wojną o wolność Polski;

przecież od czasu powstania Towarzystwa Demokratycznego Polskiego odrzucało ono zawsze wszelkie próby wojskowego użycia emigracji na obcych polach bitew.

Kiedy spała na panewce próba pozyskania księcia Czartoryskiego dla sprawy Legionu, kiedy ani arystokraci, ani demokraci nie chcą poprzeć sprawy Mickiewicza, zostaje sam. 200 tysięcy franków Branickiego rozwiązuje mu ręce. Wbrew intrygom arystokratów, którzy chcą opanować Legion lub rozbić go a następnie próbują tworzyć formację konkurencyjną, werbuje ochotników i wyprawia ich do Włoch. I ich pochod jest pochodem tragicznym: armia Karola Alberta poniosła klęskę. Kompania Kamieńskiego podzieliła jej los, druga kompania, która tworzyła się w Mediolanie, po kapitulacji miasta weszła w granice turyńskie i tu stanowiąc ją jądro nowego Legionu polskiego, o który ze swej strony ubiegali się też czartoryszczycy, co doprowadziło w wyniku ostatecznym do rozbitcia Legionu.

Druga formacja, powstająca w Niemniej dramatycznych okolicznościach przy armii toskańskiej, a założona przez 100 nowych ochotników z Francji, przeznaczone nowych emigrantów, istniała jakiś czas równoległe do poprzedniej, opanowanej już przez arystokratów, w Piemontie. Po klęsce Karola Alberta pod Novarą ten dawniejszy legion przestał istnieć, podczas gdy do nowej formacji, turyńskiej, przybyły posiłki z Francji, około 100 ludzi, wpadając wprost w wir walki rewolucyjnej, jaka ogarnęła Genuę na wieść o klęsce króla. Po przez sam środek walki rewolucyjnych i powstań kontrewolucyjnych idą kompanie włoskie ku Rzymowi, ku Republice Rzymskiej, ostatecznie ognisku Wiosny Ludów we Włoszech. Wojska austriackie od północy, neapolitańskie i hiszpańskie od południa, korpus ekspedycyjny francuski w Civitavecchia i wszystkie siły rodzimej kontrewolucji zagrażają Rzymowi. Polacy stanęli przeciwko wojskom francuskim. Ile w tym jednym zdaniu mieści się treści nie trudno zrozumieć. Francja, „matka rewolucji”, Francja, w którą wierzyli emigranci jako w oredowniczkę wolności europejskiej — wysłała wojsko przeciw wolności i rewolucji. Polacy stanęli w pierwszej linii obrony i walczyli aż do kapitulacji Rzymu. I znowu droga tragiczna: 160 legionistów odpływa do Grecji, aby stamtąd dostać się na nowe pole walki, na Węgry, ale jest już za późno: Görgey kapitulował pod Villagos.

Kiedy czytamy suche zestawienie faktów — Kieniewicz bowiem oszczędził nam opisów współczesnych — pamiętamy, że chodzi tu w pierwszym rzędzie o nową interpretację działalności Mickiewicza, o interpretację marksistowską. Pamiętamy zastrzeżenia autora z pierwszego rozdziału, iż nie uwzględnił wszystkich źródeł, a jednak załujemy, że tak się stało. Dostaliśmy rzecz porządkującą materiał i oświetlającą go prawidłowym światłem, ale to jeszcze mało. Czekamy na dzieło, które te sprawy ogarnie szerzej.

Wszystkie zaś, zawarte w tym szkicu, który nie rości sobie pretensji do naukowej recenzji, nie umniejszając znaczenia pracy Kieniewicza, pierwszej u nas jeśli chodzi o marksistowską interpretację okresu włoskiego w życiu Mickiewicza i są adresowane raczej do przyszłości.

Tadeusz Hołuj

ANDRZEJ WIRTH

Między miłością a historią

Aleksander Maliszewski „Ballady i romanse”, sztuka w III aktach; scenografia: Zenobiusz Strzelecki; reżyseria: Rena Tomaszewska; Teatr Młodej Warszawy. Premiera w listopadzie 1955 r.

1. Grecki filozof Anaksagoras sądził, że każda rzecz jest złożona z rozmaitych „zardków” i zawiera w sobie część każdej innej rzeczy. „We wszystkim jest część wszystkiego” mówił Anaksagoras i ta myśl nawiedza mnie, gdy oceniam sztukę o Mickiewiczu napisaną przez Aleksandra Maliszewskiego. Bo w sztuce tej są „zardki” pomysłów, sytuacji, postaci, stylów, zdradzające, że napisał ją właśnie Maliszewski, poeta solidny, dobrze władający polszczyzną, o wypróbowanym warsztacie dramatycznym i niewątpliwiej kulturze literackiej. Ale to już wszystko co potrafię w trybie aprobującym powiedzieć o „Balladach i romanсах”. W drugim akcie Zan wygłasza kwestię, mogącą służyć za motto całości: „Będę bardzo wymowny o rzeczach, które są wszystkim znane”. Ale po co? zawoła w duchu niejeden widz.

2. Gdy pisarz traci ambicję mówienia rzeczy nowych, staje się ilustratorem. Słuszne dążenie, aby ukazać miłość w społecznym kontekście realizuje się wtedy w sposób nazbyt uproszczony. „Dawniej — trzeba było mieć pieniądze, żeby zrobić rewolucję, dziś trzeba mieć pieniądze, żeby inni rewolucji nie zrobili” — to jest argument skłaniający zakochaną i sentymentalną pannę do oddania ręki i posagu „sprawie kontrewolucji”.

Autor nie potrafi ukazać dramatu miłosnego jako konfliktu kondycji społecznych. O tym konflikcie dowiadujemy się od postaci postronnych, a nie z zachowania głównych partnerów; spotkania Adama i Maryli są z tego punktu widzenia tylko zgręgniemy uniami. Los młodych rozgrywa się poza nimi, poza kręgiem ich świadomości; przyjmują go jak wyrok. „Już wszystko powiedziane, już nie ma żadnej nadziei”. Wereszczakówna wychodzi za Puttkamera, bo w Tuhanowiczach nie obrodziły buraki. Jest to fakt pierwotny i ostateczny, któremu, jak domyśla się widz, zawdzięczamy kilka wstrząsających arcydzieł literatury. Wolno oczywiście i tak widzieć tę sprawę, ale wtedy rzeczywisty dramat uczuć przestaje istnieć w wymiarze godnym sztuki. Tak się stało w dziele Maliszewskiego i tym samym watek miłosny został już w założeniu artystycznie przegrany.

Jest jeszcze watek drugi, nazwijmy go „filomackim”, który oznacza się absolutną niezależnością względem wiatku pierwszego. Widz rozumie, że autor czuł potrzebę zrzućcia historii miłosnej na tło historii społeczno — politycznej, lecz razi go, że dzieje się to zbyt brutalnie. W tym „rzucaniu na tło” jest pewna prawidłowość. Ledwie umilkła sprawa romantycznych serc, już wchodzi legalista Puttkamer i rozmyśla „Żeby coś uczynić i żeby w tym sposobie rewolucji francuskiej w Polsce nie powtórzyć”. Ledwie rozszczębiotana Karolina wypada z garnizonu Adama, już dzielny filomata Rukiewicz odczytuje ustawę Towarzystwa Zjednoczonych Słowian i daje Czeczotowi poczywać lekcję internacjonalizmu. Czuje ucho chwyta za sceną zgrzyt zwrotnicy, którą Maliszewski weksluje w wiatki. Ale mechaniczne następstwo zdarzeń dwu kategorii pozostaje mechanicznym następstwem i nie przekształca się w związki artystyczne i poznawczo doniosłe.

3. Jeśli w stosunku do wątków współtworzących sztukę okazaliśmy, że każdy z nich jest nieudany

z innych powodów, jeden — bo jego przeprowadzenie wyklucza istotny dramat serc; drugi — bo jego sztuczna autonomizacja wyklucza ujawnienie związków artystycznie i poznawczo wartościowych; — przyjmijmy, że co zostało dowiedzione w odniesieniu do części, stosuje się również do całości.

Wystawienie sztuki niedoskonałej nie jest nowością dla teatru. W materii tej możliwe są trzy rozwiązania. Sztuki takiej można nie wystawiać; można ją „podciągnąć” przez reżyserię, scenografię, wymowę kreacji aktorskich, (jak to chciał zrobić Wyrzykowski z „Odwiecznymi”) i można ją „położyć”. Ostatnie rozwiązanie nie wymaga wysiłku, wystarczy brak troski o „podciągnięcie” sztuki. To, co Teatr Młodej Warszawy zrobił z utworu Maliszewskiego jest zławiskiem nie często spotykanym w Warszawie. Teatry warszawskie mają na ogół pewien poziom, tyczy to kunsztu jak i artystycznych niedostatków. Teatr Młodej Warszawy pokazał jak bardzo niedobre przedstawienia można oglądać nie wyjeżdżając ze stolicy — tyle w tym przedstawieniu amatorstwa bez wdzięku, zwykłej nieudolności, artystycznej tandety, którą można by nazwać prowincjonalną, gdyby prowincja nie miała teatrów godniejszych od centrali.

Rzecz rozgrywa się w sprawie scenicznej Strzeleckiego, pomysłowej, lecz haniebnej w wykonaniu; w kostiumach z koców, co jeszcze potęguje ogólny nastrój jakiejś żaliosnej tandety.

Rena Tomaszewska nie zrobiła nic, aby zatłuszczać fałszywą poetyzację grozącą paru scenom, aby zmniejszyć nasze zażenowanie, kiedy poeta w rozmowie z Zanem sygnalizuje pustostanowym frazesem. Nie zrobiła też nic, aby uratować sceny naprawdę udane i teatralne, taką np. scenę Maryli — Karolina. Wyakcentowanie odrębności stylów wiatku miłosnego (kameralno — sentymentalnego) i wiatku filomackiego (heroiczno — romantycznego) uwyraźniło jeszcze bardziej podstawową nieudolność sztuki. Dołączył się do tego inny kardynałny błąd: obsadzenie Michnikowskiego w roli Mickiewicza. Ten bardzo uzdolniony aktor obsadzony bez uwzględnienia indywidualnych dyspozycji miał się rozpaczać, aby wypełnić swoją koncepcję genialności. Jej rodowód wywodzi się z nieodrobionej tradycji „Młodości Chopina”. Atrybutami geniusza są wedle tej koncepcji: system zamysłów, grymasów, zmarszczeń i nastrożonych, nagłe rzuty oka i gwałtowne zwroty ciała, głowa wzniesiona, włos rozwiany, patetyczne wzięcie. Do tego wszystkiego Michnikowski dodał szczyptę infantylizmu i odróbną szalenstwa.

Warto przypomnieć, że mamy w naszej tradycji inną koncepcję wielkości, mniej pretensjonalną i bardziej dyskretną. Jej twórcą jest Jarosław Iwaszkiewicz, a dziełem typowym „Lato w Nohant”. Może to iwaszkiewiczowskie rozumienie geniusza przystawałoby lepiej do „Ballad i romanse”?

Anusiakówna jako Maryla potrafiła uczynić widowni niezrozumiałym adamy afekt. Była damą sztywną, bez wdzięku przemawiającą drewnianym głosem i tylko z tego drewnianego głosu można było wnieść o jej przeżyciach. Pozostali wykonawcy zdawali się grać poniżej możliwości przeciętnie uzdolnionego aktora — trudno ocenić, ile w tym winy tekstu, reżysera, wreszcie samych aktorów. Wdzięczny epizod dała Przesmycka (Rozalka); Niewiowski (Zan) zrobił wszystko na co pozwalał tekst. Zauważyłem też na scenie młodych, obiecujących skądinąd, aktorów wrocławskich. Proszę państwa, czy to już nie przesada? Czyż nie mamy w Warszawie dość własnych sił, aby kłaść przedstawienia?

Andrzej Wirth



W HOŁDZIE MICKIEWICZOWI

*Ze wszystkich stron świata przybyli poeci, aby złożyć hołd Adamowi Mickiewiczowi.
Poniżej publikujemy wiersze niektórych z nich*



STIEPAN SZCZIPACZOW

* *
I cóż, że umrę, cóż, że niewstrzymane
lata iść będą, że się prochem stanę...

Dziewczyna bosa pójdzie poprzez pola.
Podźwignę się, nicości nie chcąc ulec,
pyłem gorącym stopy jej otulę,
wonią rumianku wzniosę się do kolan.

1940
Przełożył Witold Dąbrowski

* *
Nie widzą siebie przestrzenie zamglone
i jasne, w wieczne otulone chłody,
nie widzą siebie góry ośnieżone
nie ogląda kwiat swojej urody.

I dobrze wiedzieć, że — czy idziesz lasem,
czy z góry schodzisz ścieżkami krętymi —
cała przyroda podziwia swą krasę
tymi oczyma nienasyconymi.

Przełożył Józef Waczków



TRISTAN TZARA

Wysoki płomień

(Fragment poematu)

Wyszedłem na spotkanie niewinności nagiej
stałem na rozstajach moich lat splecionych
o nie potrafię nigdy wypowiedzieć siły
czulej aksamitnego sensu twych słów głucho brzmiących
Paul karmicielu gwiazd myślę o Tobie
młodość moja płynęła wówczas na daremnie
ulicą Cherche-Midi ulicą Ordener
szukaliśmy południa a tu druga biała
na szerokich bulwarach pustoszały biura
z chłopcami dziewczęta szły objęte w pól
Jak pejszem piękno było mnie po twarzy
nie wiedziałem w którą stronę spojrzeć
zawszą podchodziły nagle tłumy dziewcząt
niosły we włosach swoich wszystkie światła wiosny
różne były wysokie rude ciemnowłose
a wszystkie ładne
te z dawnych lat piękności dzisiaj niańczą wnuki
i poprzez zmarszczkę sieć ja tylko ja potrafię
na nowo odkryć czar co pelga w ich uśmiechu
uśpionych snów pył żywy

Cóżbym powiedział mógł o nocach wspólnego pijaństwa
o godzinnych zbyt krótkich zapłodnieniach myśli
o gorączki uniesień przypływach kolistych
Paryż udręka moja piękna groble w kwiatach
na wód rozdrożu to flag łomotanie
czternaste lipce wszystkie w gniewu błyskawicach
pamiętam siwy ranek wpływający niby
ekreń dalekocmorski do naszych rąk przystani
Życie objąłem całe u sprawdzalnych źródeł
lat uczoności dziwny smak pozostał
Widzę siebie w Matsylii pamiętam w Tyrolu
gdzie jestem Barcelona pływam w Neapolu
w Weimarze przed pomnikiem braci chyłę głowę
poczę wszystkich przyjaciół meich pograżyły
fal twoich wiry

Przełożył Jerzy Lisowski



FRANZ HELLENS

Maska Pierrota

Nieraz gdy na balkonie, w zmierzchu senniejszy
W oczach z wolna przygasa jasność balustrady,
Widzę twarz twą pociągłą, twe wyraźne rysy
Biała maska Pierrota, coś zeszedł z estrady

Przymykam oczy — w mroku wieczornym tężeje
I w sztywność się gipsową obleka po trochu
Biała maska Pierrota, co gdzieś lka w alei,
Bo miłość zakrawiała jego serce płocze...

Przymykam oczy — widzę w mglistym oddaleniu,
Jak się w brzożach, z księżycem podnosi powoli
I nie patrząc w mą stronę zawisa w przestrzeni
Biała maska Pierrota co się rzekł swej roli...

Przełożyła Zuzanna Rabska



RAFAEL ALBERTI

Kwiat Hiszpanii do stóp Adama Mickiewicza

Z daleka, z bardzo daleka,
bliżej chwilami słońcu i gwiazdom
na skrzydłach nad trzema ładami,
nad ludźmi, nad lasami i zwierzętami,
nad rzekami, rybami, oceanami
przybyliśmy, aby cię kochać,
aby wiedzieć o tobie więcej, niż wiemy,
aby ujrzeć ciebie w oczach twego ludu,
by usłyszeć ciebie w dźwiękach jego mowy
i w głębokim, nowym tętnie jego krwi.

Kim jesteś dla nas,
kim jesteś dla mnie, poety-wygnańca,
jak ty? Gdy głuchy pomruk nadsłuchiwa
burzy wściekłości, by się zmienić
w groźny trybunał, albo w nagle
objęcie tkliwe i drżące,
z którego tryskają radosne, mocne, wolne łzy —
ty jesteś śpiewem

Chcę iść twym mężnym śladem i dzisiaj ci składam
kwiat prawdziwej Hiszpanii — czerwony goździk.

Goździk — to kwiat mego kraju.
Dzisiaj kwiat ludu mojego
z pętlą na szyi się ślania.

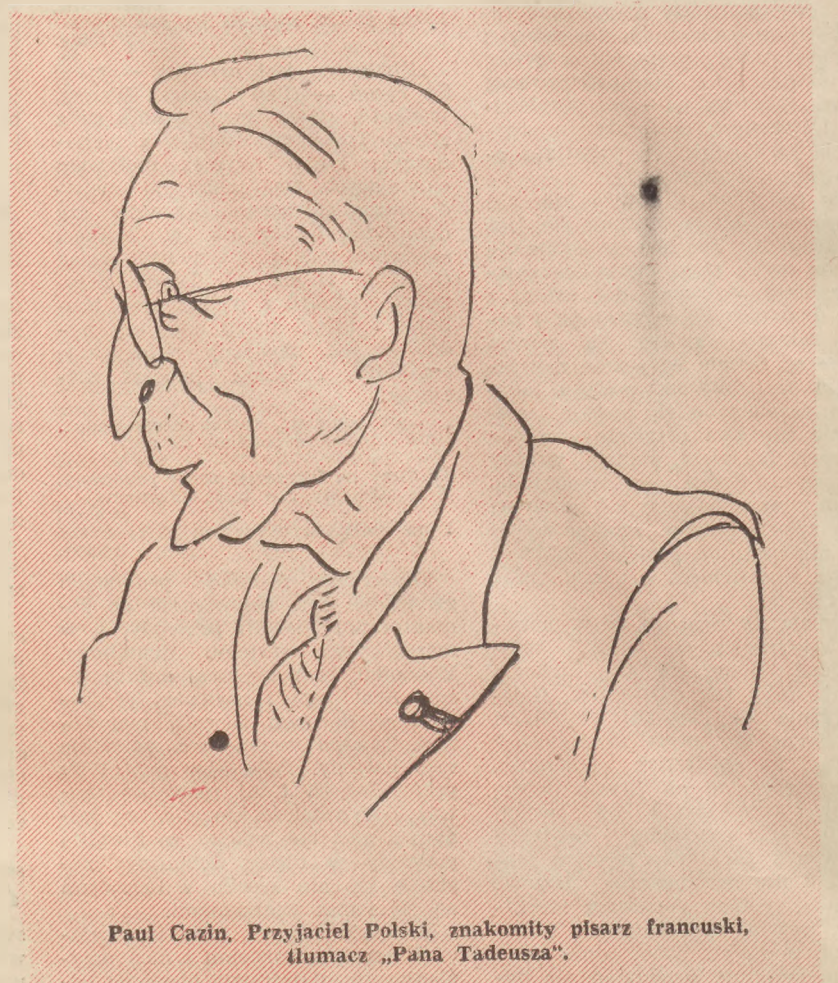
Nie na lodydze zielonej,
ale do pola przybity
lud głodny, wydziedziczony.

Rozpaczałbyś na pewno,
zapłakałbyś wraz ze mną
i na nowo się zerwał do walki:

Choć kwiatem jesteś twej ziemi,
ta ziemia jest całą ziemią,
to niebo jest całym niebem.

Zobacz, jak człowiek umiera,
zobacz, jak walczy ze śmiercią
lud, kiedy nie chce umierać.

Więzienia i rozstrzelania,
zamiast chleba i domu — pieczara,
do której się wichry zlatują.



Paul Cazin. Przyjaciół Polski, znakomity pisarz francuski,
tłumacz „Pana Tadeusza”.

Pola spokojne zorała
pod bitwy jutrzejsze wojna.
W cieniu plug stary i brona.

Po miastach i u wybrzeży
nowe powstają twierdze,
krzają się przyszli poległi.

Ach ziemia moja zdeptana!
Ojczyzna moja w kajdanach,
jak wczoraj twoja ojczyzna!

Tam hula obcy najeźdźca!
Imię jego — imię zbrodni
i pieniędzy zakrawawionych.

O, Hiszpanio, silny kwiecie,
zaprzędany, zakupiony
przez obce, wściekle psy śmierci!

Ach, poeto, długo czekam.
I jak niedys ty, dziś marzę,
że jeszcze wiosnę zobaczę.

Przełożyła Zofia Szleyen

JURE KASZTELAN

Maszy

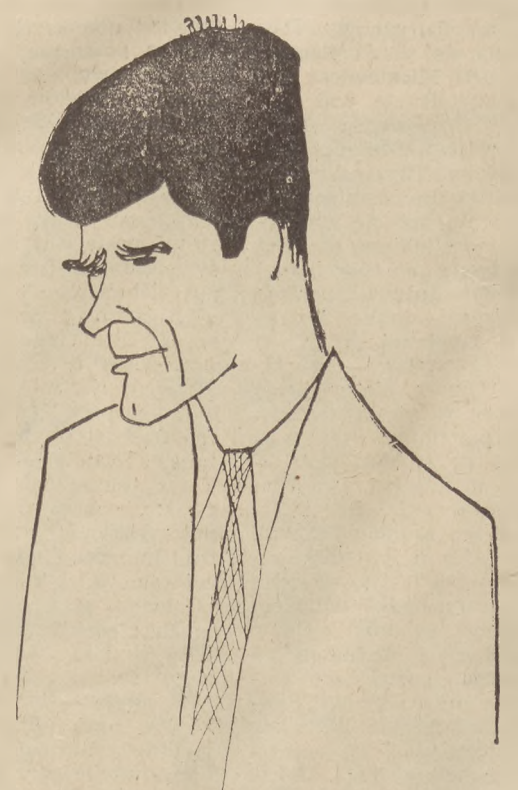
Bez korzeni i gałęzi szumiących
bez gwiazd i świergotu ptactwa.
Maszcie, drzewo ogolone,
Maszcie, drzewo miłości,
drzewo nispokojne.

Maszy wysokie na morzach wśród gwiazd,
w powietrzu dzwoniącym, w sznurów poświście głuchym,
w sztorcie szaleństwa, w ośnieniu słonecznym.
Maszy. Maszy.

Drewno wasze nie pamięta ciszy jezior,
Jęki śmiechem waszym, odpoczynkiem chwlebja niespokojna.
Nie pamiętacie wiewiórek ni miłosnego wołania jeleni,
gdy śpiewki rodzinne, smutne
nuca pod wami majtkowie.
Zakotwiczone w portach nie dostrzegacie odbicia swego
w wodzie słonej.
Wybrzeża poznają was po flagach,
siekiery po drewnie twardym,
a ja, którego uczyliście oddechu,
samotny wśród podróżnych,
poznaję istotę waszą:
pion.

Maszy pionowe.
Maszy wysokie.
Drzewa zrąbane.

Przełożył Alija Dukanović



Rysunki Karola Ferstera