W numerze m. in.:

DYSKUSJA O POEZJI
(J. Preger, G. Lasota, L. Bakuła, R. Matuszewski, J. Śpiewak)
M. L. BIELICKI
J. PARVI

KUŹNICA

Cena 25 zł — 8 stron | Warszawa, 12 lutego 1950 r. | Nr 6 (230) Rok V

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Poeta powinien w lud życie czynne przelewać, oswajać go z jego siłą, wznosić go do jego właściwej godności działalnego żywiołu.

Henryk Kamieński (1844)

MELANIA KIERCZYŃSKA

ŹRÓDŁA NATCHNIENIA TWÓRCZEGO

Cóż warta byłaby twórczość artystyczna, cóż warta byłaby sztuka, wiedza czy literatura, która by nie dostrzegała, nie pojmowała, nie czerpała natchnienia z tych głęboko rewolucyjnych przemian i zjawisk, które się dokonują, które nurtują w umysłach, które wstrząsają podświadomie psychiką milionów prostych ludzi.

Bolesław Bierut

REWOLUCJA socjalistyczna którą przeżywamy, umożliwia sporej części naszej inteligencji twórczej porzucenie dotychczasowych pozycji burżuazyjnych i zapoczątkowanie procesu wewnętrznych przeobrażeń światopoglądowych, który — rozwinięty w pełni — umożliwi naszym twórcom konsekwentne przejście na tory twórczości socjalistycznej.

Dla tego rodzaju wewnętrznych przemian istnieją w dobie obecnej wszelkie przesłanki w rzeczywistości naszej. Ale właśnie marksizm-leninizm uczy, że tam gdzie istnieją wszelkie realne, obiektywne przesłanki dla przebiegu jakiegoś procesu, tam szczególnego znaczenia nabierają czynniki subiektywne — ludzka aktywna wola, ludzka działalność zmierzająca do tego, aby dany proces przebiegał istotnie jak najskuteczniej i jak najszybciej.

Podobnie jak nie ma „żywiołowego" upadku kapitalizmu, tak nie ma „żywiołowych" przeobrażeń wewnętrznych, dla których nie byłaby potrzebna zdecydowana wola, aktywna działalność i skoncentrowany wysiłek myślowy. Porzucenie wrogich ludzkości i postępowi pozycji burżuazyjnych i przejście na jedynie słuszne, naukowe i postępowe pozycje marksizmu-leninizmu nie może pozostać deklaratywne ani powierzchowne; jeśli ma umożliwić całkowitą przemianę postawy twórczej pisarza, musi przeorać jego psychikę. Marksistowsko - leninowskiego światopoglądu trzeba się dopracować.

Że w tych sprawach wciąż jeszcze panuje moc nieporozumień, świadczą raz po raz dyskusje toczone w różnych środowiskach naszej inteligencji twórczej. Charakterystyczna jest mętność wyobrażeń związanych np. ze zjawiskiem marksistowskiej samokrytyki. Czego nie usłyszymy w dyskusji tego rodzaju? Porównuje się samokrytykę do spowiedzi, sądząc, że jądro jej stanowi wywlekanie przed forum publiczne spraw intymnych, które w innych wypadku — nie z marksistowskiego punktu widzenia — miałby każdy prawo zachować dla siebie nie zdając z nich nikomu sprawy. Sprowadza się samokrytykę do jakiegoś aktu momoralnej ekspiacji, nie rozumiejąc tego, że samokrytyka jest najściślej związana z dopracowywaniem się — drogą aktywnego uczestnictwa w rewolucyjnej pracy i walce — nowych, słuszniejszych pozycji światopoglądowych i przezwyciężaniem błędnych pozycji dawniejszych, z tego właśnie nowego, w aktywnym wysiłku osiągniętego szczebla. Nie ma miejsca na samokrytykę tam, gdzie nie ma **wznoszenia się na coraz wyższy szczebel świadomości**, gdzie nie ma jednocześnie **odwagi** wyciągnięcia z tej świadomości konsekwencji druzgocących, miażdżących dla wszelkich własnych, dawnych — choćby bardzo niedawnej dawności poczynań obciążonych balastem już przezwyciężonych błędnych pozycji wcześniejszych.

Stąd połowiczność przeobrażeń i tak charakterystyczne, tak często spotykane rozdwojenie między publicystycznymi wypowiedziami naszych twórców, wypowiedziami natury ogólnej, społeczno - politycznej — a wydźwiękiem ideowym ich własnej twórczości.

Z „Notatek" Jerzego Andrzejewskiego, ogłoszonych przezeń w nrze 5 „Odrodzenia", wnosić można, że pisarz ten aktywnie i pracowicie dorabiał się swych nowych światopoglądowych pozycji. Przed wojną pisarz katolicki, Andrzejewski zdeklarował się ostatnio jako marksista, wstąpił do Partii. W jego „wyznaniach i rozmyślaniach" interesuje nas przede wszystkim, jakie wnioski z tych wewnętrznych przemian wyciąga Andrzejewski dla siebie jako pisarza, jakie dźwięczą w tych rozmyślaniach zapowiedzi pozwalające oczekiwać, że nie będzie może w tym wypadku tak rażącej często u wielu rozbieżności między deklarowaną postawą społeczno - polityczną a praktyką pisarską.

Andrzejewski zdaje sobie sprawę z tego, że inteligenci burżuazyjni przychodzący do Partii są „w stosunku do aktywistów proletariatu nie tylko zapóźnieni, lecz co ważniejsze: ubożsi od nich o instynkt walki klasowej, zdobyty i dojrzewający wśród wieloletnich, trudnych i ofiar wymagających doświadczeń". Wyciąga z tego ten wniosek, że braki stąd wypływające wyrównać należy tym ostrzejszą i bezkompromisową pracą umysłu. (Żeby uniknąć nieporozumienia: mówiąc o „pracy umysłu" — rozumieć ją należy nie tylko jako kształcenie się, nie tylko jako szkolenie się w marksistowskim ujmowaniu zagadnień ekonomiki i polityki — jakkolwiek i to jest niezmiernie ważne — lecz przede wszystkim, jak to słusznie podkreśla Andrzejewski, trzeba uświadomić sobie istotę własnych błędów pisarskich i **zrozumieć ich klasowe korzenie.**)

Andrzejewski nie ogranicza się do ogólnikowego sformułowania tego postulatu — dokonał on właśnie całej pracy umysłu o której mówi, i uświadomił sobie fakt, że pesymistyczny wydźwięk jego utworów, jego „urzeczenie nocą" wypływało z mitologizowania własnej samotności burżuazyjnego indywidualisty.

Przypomnijmy na przykład, że bardzo wyraźną cechą reakcyjnej literatury niemieckiej po roku 1848 jest upodobanie w scenerii nocy i śmierci, lubowanie się w zjawiskach chorobowych, unikanie spraw rozgrywających się w pełnym świetle dnia (Wagner).

Jeżeli Andrzejewski pójdzie dalej w dokonanej przez siebie analizie, wówczas w maniakalności obrazów nocy i mroków, jakie charakteryzują jego wczesną twórczość, dostrzeże nie tylko dramatyzowanie świata na miarę prywatnych wzlotów i upadków, nie tylko mitologizację „własnej samotności i zagubienia w świecie", lecz dostrzeże bezpośrednio społecznie reakcyjną funkcję „urzeczenia nocą", jako wspólną cechę reakcyjnej literatury różnych okresów u różnych narodów, szczególnie jaskrawie występującą w obecnej dobie rozkładu burżuazyjnej sztuki.

Pisarz sam zresztą stwierdza, że przestał patrzeć na swoje przemiany jak na niezwykłe duchowe przygody jednostki i dostrzegł w nich działanie tych samych praw, jakie rządzą rozkładem tej części mieszczańskiej inteligencji, która powstaje na burżuazyjnych pozycjach światopoglądowych.

To odnalezienie klasowego rodowodu błędów, świadomość, że przezwyciężyć je można jedynie na drodze związania się z masami pracującymi, każe oczekiwać pozytywnego zwrotu w twórczości Andrzejewskiego nie tylko w kierunku „ukazywania ludzi i ich spraw w ostrym blasku dziennego światła" lecz przede wszystkim we właściwym kierunku walki, w tym kierunku, któremu przyświadcza Andrzejewski, że jest wspólnym celem ludzi postępu.

*

Za jedno z najistotniejszych i najbardziej trafiających w sedno sprawy „wyznań" Andrzejewskiego uważam to, co mówi on o partiach książki — mowa o „Popiele i diamencie"—pisanych prawą i o jej partiach pisanych lewą ręką. W tym dosadnym określeniu ujął autor „Popiołu i diamentu" zjawisko charakterystyczne bynajmniej nie tylko dla tej właśnie powieści, nie tylko dla niego jednego.

Rozdźwięk między nową, rozumowo — a nawet nie tylko rozumowo bo i uczuciowo — przyjętą, ale niedość pogłębioną pozycją ideologiczną a nie przezwyciężonymi jeszcze nawarstwieniami w psychice, topiącymi ją wciąż na nowo w błotku mieszczańskich ujęć i odczuć, rozdźwięk ten znajduje wyraz właśnie w tym, co Andrzejewski nazywa rozbieżnością między ocenami częściowymi a oceną całościową. Poszczególne oceny mogą być ideowo trafne — wydźwięk całości jest fałszywy, gdyż większość ocen jest fałszywa. Co więcej: zarówno ilościowo jak i jakościowo **górują** właśnie owe partie, **prawą** ręką pisane, zrodzone z nieprzezwyciężonych nawarstwień przeszłości, ze sposobu ujmowania i odczuwania, teoretycznie już odrzuconego, partie sugestywnie i artystycznie udane — i jakże ubożuchnie przedstawiają się częstokroć wobec tamtych te, nieporadne, lewą ręką pisane, mające być wyrazem stanowiska, które autor **deklaruje**, które szczerze usiłuje zająć, ale stanowiska, które nie warunkują jeszcze jego postawy twórczej. W rezultacie „diamentowi" brak hartu i blasku a „popiół" urzeka czytelnika (w tym wypadku naturalnie, gdy mamy do czynienia z dziełami talentu, a o te nam przecież idzie).

Odnosi się to do wielu naszych wybitniejszych pozycji literackich ostatnich lat, że wymienię tu choćby utwory Dygata i Brandysa.

Niezdolne są one — jak to formułuje Andrzejewski o swojej powieści — „do ukazania przemian historycznych w ich zasadniczych, z walki klasowej wynikających elementach". Same przemiany historyczne dane są w nich na ogół ubocznie, jakoś od niechcenia i nieobowiązująco („Pożegnanie" Dygata, „Antygona" Brandysa), punkt ciężkości stanowią kreślone wprawną „prawą" ręką przejawy wszelakiego dekadentyzmu i marazmu.

Mają one w danej powieści kompozycyjne uzasadnienie — służyć mają unaocznieniu rozkładu pewnej warstwy, mają stanowić tło dla przeżyć pewnych osobników w powieści, którym przeciwstawione są „przecież" inne... itd., itd., cóż, kiedy wciąż ta nieszczęsna, wprawna, biegła w artystycznym opisie i psychologicznym artystowstwie prawa ręka użycza im sugestywności, zagarnia dla nich gros miejsca, czyniąc je ważkimi elementami powieści, pacząc jej wydźwięk, skrzywiając perspektywy...

Czy takie komponowanie powieści nie jest już samo pójściem po linii najmniejszego oporu, to znaczy po linii wyżywania się tych właśnie pierwiastków, które autor zbyt leniwie z siebie wytrawia? Autor obdarzony talentem, będący artystą w swoim rzemiośle, nie popełni rażącej gaffy — wplecie do utworu w sposób jako tako artystycznie uzasadniony i te elementy, które są mu potrzebne do zaznaczenia ideologicznych pozycji, z jakich chciałby patrzeć na świat, samą potrzebę tamtych, wrogich pierwiastków uzasadni wymogami kompozycji, kontrastu itd., a przecież czytelnik nie dostanie takiej książki jakiej mu potrzeba, dostanie książkę ideologicznie obcą, obciążoną grzechem lenistwa ducha autora, który nie zdobył się na głębiej sięgające przeobrażenie swoich odczuć i ujęć świata, a więc książkę bezpożyteczną, jeśli nie — częściowo przynajmniej — szkodliwą.

*

Z zagadnieniem powyższym wiąże się bezpośrednio, również przez Andrzejewskiego poruszone zagadnienie **długofalowości** procesu dojrzewania świadomości politycznej i społecznej. Dojrzewania, dodajmy, do takiego poziomu, na którym świadomość ta zaczyna decydować o każdym elemencie tworzonego przez autora dzieła. Tezę o długofalowości przeobrażeń ideowych Andrzejewski uważa za słuszną zasadniczo, przestrzegając jednak przed niebezpieczeństwem, przed pokusą osłaniania się tą tezą jako tarczą ochronną, w celu uwolnienia się „do wysiłku maksymalnego, pozostawiając otwartą furtkę dla wszelakich odcieni lenistwa, oportunizmu, tchórzostwa i wygodnictwa".

Już na początku tego artykułu zaznaczyłam, jak bardzo marksizm docenia znaczenie subiektywnego czynnika: skoncentrowanego wysiłku, zdecydowanej woli pchnięcia naprzód przeobrażeń, dla których istnieją wszelkie przesłanki obiektywne. Przeobrażenie — to znaczy wyrugowanie pierwiastków starych, przyjęcie, zasymilowanie, wmontowanie pierwiastków nowych. „Walka starego z nowym, obumierającego z rodzącym się — oto podstawą naszego rowoju" (Stalin). Ale właśnie dlatego mówimy o „walce", że nigdy to co obumiera nie ustępuje bez walki, że ma wszelkie dane po temu, by jeszcze przez długi czas zachwaszczać sobą świadomość (mówimy bowiem o przeobrażeniu świadomości), jeżeli będziemy te stare pierwiastki tolerowali, jeżeli nie będziemy ich zwalczali aktywnie, wykrywali odważnie ich klasowych korzeni. Długofalowość? Tak, ale nie można położyć się wygodnie na tej „długiej" fali i czekać, aż prąd, unosząc, wyrzuci pisarza na przeciwległym brzegu. Trzeba wysiłku pływaka, który pragnie znaleźć się na owym brzegu jak najszybciej. Wysiłek ten wyrażać się musi i w pracy myśli, i w czynnym zaangażowaniu się działalnością swoją w dziele przeobrażania naszej rzeczywistości, i — nie można tego podkreślić dość silnie — w **odwadze** odgrodzenia się od tych elementów własnej psychiki i własnej twórczości, na których zaciążył wcześniejszy, mieszczański etap rozwoju.

*

Słusznie zwraca uwagę Andrzejewski na to, że jednym z pierwiastków mieszczańskiego dziedzictwa jest — wypływająca z braku rygorystycznych klasowych kryteriów oceny — „łatwość w przyjmowaniu każdej przychylnej oceny za dobrą monetę". Jest to typowy brak czujności ze strony pisarza, gotowego — właśnie wskutek niedostatecznej klasowej świadomości — widzieć w swoich utworach jakieś „wiecznie ludzkie", „obiektywne" (czytaj: „ponadklasowe") wartości, które wskutek tego właśnie ich charakteru zostały ocenione rzekomo „bezstronnie" przez ludzi o wrogim skądinąd stanowisku społeczno-politycznym. Taki twórca nie zawsze zdaje sobie sprawę z faktu, iż w twórczości jego jakieś jej tendencje, jakieś jej strony „współpracują" z tendencjami owego chwalącego wroga, że to właśnie jest przyczyną owej „bezstronnej" aprobaty. Zgodność twórcy i jego chwalcy nie musi nawet iść zbyt daleko: toć tonący brzytwy się chwyta. „Im dotkliwsze wrog ponosi klęski i na im trudniejsze do utrzymania zostaje spychany pozycje, tym chciwiej chwyta się każdej okazji, aby w szeregach ludzi postępowych znaleźć dla siebie jakikolwiek punkt oparcia, najskromniejszy bodaj, lecz podtrzymujący nadzieję, że z czasem może się stać rodzajem przyczółka mostowego do dalszej „akcji" — pisze Andrzejewski. Lęk przed utratą aprobaty tych sfer odbiorców, z którymi pisarz przywykł się liczyć, jest zapewne również niemałoważnym czynnikiem oportunizmu w jego przemianach twórczych, „długofalowość" tych przemian nie w najmniejszej mierze wypływa z niechęci do bezapelacyjnego wyrugowania z twórczości tych pierwiastków — m. in. artystowskich „smaków" i „smaczków", które zdobywały autorowi dotychczas poklask i oddźwięk wśród jego mieszczańskich czytelników i „znawców". (Jest to naturalnie tylko jeden z czynników trudności przeobrażeń obok zanalizowanych już uprzednio innych).

Czy istotnie z trudności, jakie napotyka pisarz w procesie swego przeobrażenia, wysnuć trzeba wniosek, ktory w paradoksalnym — jak sam to określa — sformułowaniu Brezy („Odrodzenie" Nr 43 — 1949) brzmi tak: „...trzeba, żeby kto inny napisał o czym innym dla kogo innego"? Rzecz jasna, że na razie w drobnej tylko części zagadnienie przebudowy literatury może być rozwiązane przez **nową tematykę u nowego pisarza dla nowego czytelnika** (zresztą i Breza przyznaje to). Przede wszystkim zaś idzie o starego pisarza, który dawniej dla starego czytelnika pisywał na stare tematy. (Nie trzeba chyba dodawać, że niezbędna ostrość odcięcia się od „starego" będzie różna w zależności od dotychczasowego profilu ideologicznego twórcy. Rzecz najważniejsza, żeby trudności i drogi ich przezwyciężenia widzieć wyraźnie i ujmować słusznie, każde bowiem opaczne ich rozumienie zaciemnia perspektywy i jeszcze bardziej utrudnia sytuację.

Tak na przykład wydaje mi się, że nie ułatwia sobie sprawy dotrzymywania kroku dzisiejszej rzeczywistości utalentowana pisarka Pola Gojawiczyńska, ujmując te zagadnienia w swojej wypowiedzi: „O współczesności w tworzywie literackim" („Odrodzenie" Nr 47 — 1949) w następujących słowach:

„Dlaczego nam jest trudniej pisać? Wydaje mi się że my, pisarze polscy, stanęliśmy w jakimś niewłaściwym miejscu i przyjęliśmy jakąś niedogodną postawę, a teraz właśnie jest nam ciasno i trudno. Pozwoliliśmy, aby nas pouczano i monitowano ze wszystkich stron jak mamy pisać i mówiono nam na wszystkie tony, że źle piszemy".

Godzi to, zdaniem Gojawiczyńskiej, we wrażliwość pisarza i utrudnia mu pracę.

Sądzę, iż na dnie tego rodzaju skarg na „pouczanie" leży w jakiejś mierze burżuazyjna „ teoria", że intelektualiści, twórcy — jeśli nie do nich należy rządzenie światem i wytyczanie jego dróg — powinni być przynajmniej absolutnie „niezależni" w twórczości swojej. Każdy marksista wie dobrze, w czyim interesie rodzą się takie teorie.

Jak wiadomo, marksizm roli inteligencji ani nie neguje ani nie umniejsza, ale wyznacza jej bardzo ściśle określone granice, akcentując zarówno wrażliwość inteligencji twórczej na patos humanistycznych przeobrażeń, jakie niesie z sobą socjalizm, jak i jej chwiejność, wahania, zależność jej postawy od osiągniętych przez rewolucję socjalistyczną zwycięstw, od umocnienia się jej szans, jej perspektyw.

Natomiast nosicielem wszystkich twórczych pierwiastków, które stanowią o wyzwoleniu ludzkości, o zbudowaniu bezklasowego społeczeństwa, jest klasa robotnicza. Inteligencja twórcza o tyle może wnieść swój wkład do wielkiej sprawy wyzwolenia, o ile stanie na pozycjach rewolucyjnego proletariatu i twórczością swoją weźmie udział w dokonywanym przez niego dziele.

To, co niecierpliwi pisarkę, „pouczanie" i „monitowanie" — nie jest przecież niczym innym, jak walką budującego socjalizm proletariatu o przydatność pisarstwa w dobie rewolucji i socjalizmu, o literaturę potrzebną i niezbędną masom.

Ceniąc rzetelny i piękny talent Gojawiczyńskiej, należy właśnie mówić o bezwyjściowości, o beznadziejności kreślonego przez nią w jej przedwojennych powieściach obrazu świata, obrazu niedoli drobnomieszczaństwa. A niedola ta nie była przecież bezwyjściowa — wyjściem, to prawda, wyjściem jedynym, była rewolucja społeczna. Dlaczego więc mówić z przekąsem o pouczaniu i monitowaniu, zamykając sobie tym samym drogę do zrozumienia tego, co najważniejsze: że trzeba nauczyć się patrzeć na świat z pozycji jedynie postępowej klasy i z tych pozycji w **nowy sposob** ocenić wszystko.

„Pisarz, dramaturg, malarz, kompozytor polski stoi wobec niesłychanie dlań ważnego problemu, nie mniej ważnego dla całego społeczeństwa. Problemu wniknięcia w istotę zachodzących w Polsce przemian rewolucyjnych, wsłuchania się i wgłębienia w życie mas tworzących te przemiany, zrozumienia ich dążeń, tęsknot, myśli i przetworzenia tego w dzieło sztuki.

Nie mamy wątpliwości, jaką drogę wybiorą umysły prawdziwie twórcze naszego świata artystycznego. Prawdziwy twórca pójdzie z tymi, którzy tworzą wielkie rzeczy, którzy budują Socjalizm". (Z przemówienia premiera Józefa Cyrankiewicza w Sejmie w dn. 3 b.m.)

*

Często zdarza się słyszeć wśród literatów pogląd, iż tematyka utworu nie jest rzeczą istotną, że problematyce współczesnej mogą służyć utwory nie mające za temat naszej współczesności.

W zasadzie, rzecz jasna, można problem najbardziej aktualny zobrazować na tematyce odległej nawet przeszłości, m. in. spotykamy się z tym np. we współczesnej radzieckiej powieści historycznej.

A jednak sprawa nie przedstawia się bynajmniej tak, jakoby obecność całkowicie współczesnej tematyki w naszej literaturze była czymś drugorzędnym.

Walka o nowe oblicze naszej kultury — jak stwierdził tow. Albrecht w dyskusji nad exposé premiera Cyrankiewicza, włączającego problemy naszego budownictwa kulturalnego do najważniejszej dziś sprawy realizacji Planu Sześcioletniego, naszego wkładu do walki o zwycięstwo socjalizmu — walka o kulturę toczy się m. in. „o takie oblicze naszej sztuki, by odzwierciadlała ona pełny i prawdziwy obraz naszego życia, o taką postawę twórców, by poprzez swe dzieła świadomie pomagali oni w budownictwie nowego życia, w kształtowaniu nowego człowieka, w budownictwie socjalizmu".

Jakżeż więc może najbardziej bezpośrednia treść tego, czym żyją dzisiaj masy ludowe w Polsce, nie nasycać sobą naszej literatury, jeśli literatura ta nie ma stać z założonymi rękami, biernie, na uboczu?

Inicjatywę, zapał, twórczą myśl przodowników pracy musi sztuka, jak lont zapalony, drogą jej tylko dostępnych artystycznych wcieleń, ponieść w najszersze masy czytelników, bo dziś, w dobie ostatecznych decydujących zmagań starego i nowego świata, sprawą dla nas **najważniejszą** jest twórczy wysiłek mas pracujących w najbliższych latach.

Czyż nie jest rzeczą bezsporną, że dziś najsilniejszych — właśnie poetycko, artystycznie najsilniejszych — wzruszeń dostarcza nam gazeta, że dostarcza ich najrostszą, gołą relacją o głębi przemian, jakim uległ człowiek pracy w Polsce? Zdumiewające osiągnięcia Markiewki czy Religi są przecież wyrazem głęboko nowej ludzkiej jakości tych osiągnięć, będącej funkcją powstającego nowego ustroju.

Ale z relacji gazety monumentalność przemian nie każdemu odsłoni się dość jasno, dość jaskrawo — sztuka ma tu możliwości większe. Dziś jak nigdy pisarz ma szanse tworzenia rzeczy wiecznych, bo takich dzieł sztuki, które wpływem swoim i oddziaływaniem pozostaną, jak w śpiżu, wykute w ludzkiej pracy, której wiecznie trwałą zdobyczą będzie nowy sprawiedliwy ustrój.

Brać udział w tworzeniu nowego ustroju, w tworzeniu nowego człowieka można tylko, będąc w pisarstwie przodownikiem, to znaczy nadążając za współczesnością. Słusznie stwierdził kiedyś Iwaszkiewicz, że pisarze nigdy już nie nadrobią tego, iż „nie zauważyli" budownictwa trasy W—Z. I szczery żal brzmi w wypowiedzi Andrzejewskiego, że w najlepszych latach młodości stał zdaleka od walki z faszyzmem.

We wszystkich poczynaniach przodującej części naszej klasy robotniczej rok jest dzisiaj równoważny dziesiątkom lat. Można i należy oczekiwać, że w tej atmosferze w szybszym i coraz bardziej wzrastającym tempie dokonywać się będzie przeobrażenie treści naszej kultury we wszystkich dziedzinach twórczości artystyycznej.

Melania Kierczyńska

Stąd wychodzą polskie traktory

Wieś polska wkroczyła na drogę socjalistycznej przebudowy. Około czterystu w tej chwili rolniczych spółdzielni produkcyjnych — to pierwsze pozycje wyjściowe w wielkiej ofensywie socjalizmu na wsi. Bardzo istotnym warunkiem jej powodzenia jest zaopatrzenie zrzeszających się chłopów w nowoczesny sprzęt techniczny, który umożliwia przejście do zmechanizowanej uprawy. Robotnicy Zakładów w Ursusie, którzy pierwsi w Polsce zaczęli budowę traktorów — pracą swoją służą sojuszowi robotniczo - chłopskiemu.

Głosy dyskusyjne w sprawie poezji

JANINA PREGER

O doświadczeniu poetyckim

Gdy mowa o twórczości współczesnych naszych poetów, słychać wiele skarg. Niedawno „Kuźnica" zamieściła szereg pretensji do młodych poetów, pretensji sformułowanych przez starszego poetę. Drugi zaś poeta przytoczył skargi czytelników, jakie wytaczali przed nim z okazji spotkań „pisarze wśród czytelników". Młodzi poeci zaś... nie wszyscy młodzi poeci mają tak niezachwianą pewność siebie i taką szybkość w rozdawaniu kolegom cenzurek z laurami lub wyrokami degradacji, jak ów zdolny pisarz, który w przedostatnim numerze „Odrodzenia" pragnie ustalić kanony nowoczesnej poezji w oparciu o tak nie nadającą się do jakiejkolwiek kanonizacji, rewolucyjną twórczość Majakowskiego. Inni młodzi poeci utrzymują, że brak dyskusji nad ich pracą jest krzywdzący, że zarzuty formułuje się ogólnikowo, że nie mówi się jasno, kto utyka i na którą nogę — wskutek czego pozbawieni są możliwości obrony swoich pozycyj i wyciągnięcia nauk z dyskusji. Słowem, prowokują czytelników, by nie krępując się wyłożyli swoją krytykę i sformułowali swoje „nieproszone rady".

Cóż więc wydaje się utyskującym czytelnikom?

Nikt nie zaprzeczy, że poeci starają się spełnić postulaty, jakie pisarzom stawiano. Że poeci nie chcą pozostać oderwani od chwili bieżącej, nie chcą tracić poczucia, iż są potrzebni swemu społeczeństwu, iż biorą udział w jego pracy, w jego dniówce, w jego budowaniu przyszłości. Zdając sobie sprawę z tych wymagań społeczeństwa, wielu poetów stanęło wobec konieczności pewnych przemyśleń, pewnych przemian swojej twórczości. Jakże z tym procesem sobie poradzili?

Ilość wierszy związanych ze sprawami nurtującymi nasze społeczeństwo jest wcale duża — ale zasięg ich działania chyba się nie rozszerzył. Nie rozszerzył się dlatego, że utwory te wciąż jeszcze słabo przemawiają do czytelników: ich jakość poetycka nie jest w stanie, jak dotąd zwiększyć popularności poezji wśród społeczeństwa. Dlaczego tak się dzieje?— tu czytelnicy snują własne przypuszczenia.

Czytelnikom wydaje się, że niektórzy młodzi i utalentowani poeci, w najlepszej wierze, piszą poezje wyłącznie z przeczytanych dzienników, a nie z własnego doświadczenia życiowego. Jest to nieporozumienie i wydaje się, że nieporozumienia tego można uniknąć. Można zadośćuczynić trudnemu i nowemu „zapotrzebowaniu społecznemu", postawionemu literatom przez nową epokę. Nie wolno tego jednak czynić drogą łatwych efektów i drogą najmniejszego oporu. Idąc tą drogą poeci dochodzą do osiągnięć nieraz czysto pozornych — i w istocie nie zaspakajają nowych potrzeb społecznych.

Może zbyt powierzchownie pragnęli niektórzy twórcy przejść proces przestawienia się z twórczości ekwilibrystyczno-bibelotowej, abstrakcyjno-awangardowej na twórczość „dla ludzi", dającą wartości, które mają zaspokoić nowe potrzeby artystyczne społeczeństwa. Dlatego wyniki nie są jeszcze takie, jakich należy oczekiwać od twórców utalentowanych i ludzi dobrej wiary.

Czy to znaczy, że nasi zdolni poeci mają mało do powiedzenia społeczeństwu Polski Ludowej? Nic podobnego, na pewno mają, tylko muszą powrócić do metody „tworzenia" a wyrzec się metody „brania gotowego". Społeczeństwo nie potrzebuje, by poeci powtarzali sformułowania dziennikarzy, którzy naprawdę sumiennie zrobili swoją robotę: *widzieli* i *przemyśleli*. Społeczeństwo oczekuje od poetów ujęcia nowego, czegoś, co powstaje z ich własnych doświadczeń życiowych a nie z cudzych przemyśleń.

Czy poeci, którzy nie w każdym wierszu sięgają po „największą" tematykę społeczną, nie mają nic ciekawego do powiedzenia socjalistycznemu społeczeństwu? Czy liryka powstająca z dni powszednich, ale naprawdę przeżytych na własnej skórze, do głębi doświadczonych, liryka powstająca z „powszednich" wzruszeń poety — nie może być sztuką głęboko socjalistyczną? Na pewno może. Na pewno bywa. Mieliśmy w literaturze światowej niejeden przykład takiej świetnej liryki osobiście przeżytej, przesiąkniętej do głębi charakterem postępowym. Czytelnicy mają — i słusznie mają — zaufanie do młodych poetów, że są oni obcy burżuazyjnemu światu, że z tym światem mają liczne i niełatwo dające się zapomnieć porachunki — choćby z niedawnych czasów okupacji, a starsi — z głodnych lat uniwersyteckich w Polsce przedwrześniowej. Gdyby ci poeci sięgając jak najambitniej po „maksymalną" tematykę, sięgali w tym celu do bardziej „źródłowych" doświadczeń własnych, liryka ich wzbogaciłaby się zapewne poetycko. Z „ramowej" stałaby się „konkretną". I przynosiłaby rzetelne wartości artystyczne społeczeństwu, dobrą sztukę. Nie starczy widzieć, nie starczy opisywać. Idzie o przyswojenie wewnętrzne, a to przyswojenie, przesiąknięte nowym typem życia następuje w szczegółach codziennych. O tych szczegółach niech nam poezja świadczy — to będzie liryka. Inaczej będziemy mieli ogólniki. Socjalistyczny charakter sztuki nie zależy przecież tylko od tematyki. Zależy także od tych reakcji uczuciowych, które w sposób decydujący zabarwiają twórczość artystyczną.

Źle by było, gdyby nasza liryka nie różniła się głęboko i istotnie od form poezji burżuazyjnej, która powstawała „za darmo", na podstawie życia pasożytniczego. Każdy z naszych młodych poetów zna już cenę życia, cenę pogody i lirycznego pejzażu. Dlatego nie są im obce głębokie wzruszenia powszedniego życia ludzi pracujących, ludzi tworzących świat. Dlatego nie potrzebują wchodzić na szczudła, by być poetami naszego świata. Ale muszą się potrudzić „normalną", ciężką pracą wewnętrzną pisarza, któremu nic się nie dostaje „za darmo", gotowe. Muszą krytycznie patrzeć na własną robotę, wymagać od siebie więcej.

Liryka, która wyrasta na gruncie innego życia — musi być inną liryką, niż liryka zawieszona w pustce i próżni, powstająca w kulturach opartych na ustroju nieuczciwości społecznej. Ale musi być solidną, dobrą sztuką — tak jak dobre do mieszkania są domy, które nam budują murarze, jak solidny jest towar, po który przychodzimy do spółdzielni.

Potrzebujemy nowej liryki, odpowiadającej naszemu życiu — a brak takiej liryki współczesnej skazuje czytelników na żywienie się liryką przebrzmiałą, nie odpowiadającą naszym potrzebom i doświadczeniom, na żywienie się liryką okresu międzywojennego, która często jest doprawdy już zwiędła!

Liryka tworzona przez ludzi, dla których rzeczą własną jest otaczające nas życie pracy, przez ludzi, którzy związali swój cel z dążeniami klasy robotniczej, którzy mogą szczerze powiedzieć: Polska Ludowa to ja, których instynkty są demokratyczne — to będzie właśnie ta poezja, jakiej społeczeństwo potrzebuje. To dopiero uczyni tę sztukę sztuką w pełni socjalistyczną.

Chodzi mi o to, by odbierane przez młodych poetów tematy nie przerastały ich doświadczenia wewnętrznego; tylko tematy zaczerpnięte z konkretnego doświadczenia mogą im pozwolić tworzyć sztukę wartościową. Humanizm socjalistyczny nie powinien się ograniczać do tytułów tomików wierszy. Trudność polega dotychczas jeszcze na różnych mało cennych manierach i snobizmach stylistycznych. O tzw. tematach społecznych piszą bowiem poeci często tak dalekimi skojarzeniami, tak przypadkowo nagromadzonymi obrazami, tak wieloznaczną groteską, że to wcale nie jest zrozumiałe dla szerokich kół czytelniczych, dla których jest rzekomo pisane.

Janina Preger

GRZEGORZ LASOTA

Fałszywy obraz

OBRAZ ułamkowy jest obrazem fałszywym. Patrzeć na buty i mówić o charakterze człowieka to znaczy być jasnowidzem. A ja w jasnowidzów nie wierzę. Dlatego nie wierzę Czesławowi Miłoszowi mówiącemu o stanie polskiej poezji. Dlatego nie wierzę Jastrunowi, gdy narzeka na „gazetowy" charakter wierszy młodych poetów. Dlatego ich sądy wydają mi się pochopne i fałszywe politycznie, fałszywe dlatego, że autorzy patrzą na buty.

Strzały, które padały w lasach A. D. 1945 — odbijały się echem w poezji. Tu walka nie była tak naoczna, nie było krwi, ale wyraźnie i systematycznie zarysowała się linia podziału. Po jednej stronie byli ci, którzy walczyli o polityczną poezję współczesną — po drugiej byli ci, którzy w redakcjach różnych pism literackich uprawiali eklektyczną, czasami świadomie, czasami — nie, klasowo wrogą politykę bojkotu poezji politycznej. Politykę niedrukowania młodych, początkujących poetów, których wiersze miały co prawda wiele usterek formalnych, lecz nasiąknięte były zdrową myślą polityczną i młodzieńczym zapałem.

Ale praw rządzących rozwojem sztuki nie można było zatrzymać. Poezja polityczna formowała się, krzepła i pomagała ludziom walczyć. Na łamach prasy młodzieżowej debiutowali poeci młodego pokolenia. Woroszylski pisał Ballade o współzawodnictwie pracy, Kubiak o „Palaczu, który czyta Marksa", Gruszczyński o ZWM-owskiej młodzieży, Słucki o referendum.

Czy były to dobre wiersze?

Raczej nie. Autorzy przypuszczalnie uważają je obecnie za bardzo nieudane młodzieńcze utwory — ale posiadały one jedną wspólną cechę: śmiało sięgały po współczesną polityczną tematykę.

To nic, że wiersz Woroszylskiego formą był odziedziczony po Broniewskim, to nic, że poemat Gruszczyńskiego „Płomień czerwonych krawatów" niewolniczo trzymał się wzorów Majakowskiego. Te wady trzeba było widzieć. Ale jednocześnie nie dostrzec zalet treściowych i zalet formalnych — to znaczyło popełnić ciężki błąd. To znaczyło nie zobaczyć tego n o w e g o, co rodziło się razem z tymi wierszami. A rodziła się poezja współczesna. Krytyka przeszła obojętnie nad próbami młodych. Poemat poświęcony organizacji ZWM-owskiej, wydany w oddzielnej broszurce, pominięto milczeniem.

W tym samym czasie, w roku walki wyborczej, kiedy powstawały pierwsze polityczne wiersze ludowego państwa, Mieczysław Jastrun wydał tomik pod wymownym tytułem „Sezon w Alpach"...

W tym czasie, kiedy Woroszylski pisał swój poemat o Jarosławie Dąbrowskim (nie ukazała się ani jedna recenzja) — Czesław Miłosz zamieścił w „Twórczości" dekadencki, nihilistyczny poemat pt. „Traktat moralny".

Kiedy Broniewski pisał swój wspaniały wiersz „Pięćdziesięciu" — Czesław Miłosz zajęty był „rozszerzaniem zainteresowań polskiej poezji poza kredowe koło", jak pisze w swym artykule, przez tłumaczenie wierszy herolda wojny atomowej Eliota. Kiedy młodzi sięgali po Majakowskiego — Miłosz pod niebiosy wynosił zasługi Eliota w dziedzinie zrewolucjonizowania języka poetyckiego. Trzeba stwierdzić, że robił to przekonywująco...

Strzały, które padały w lasach A. D. 1945 — odbijały się głośnym echem w polskiej poezji Wzorem miała być religiancka, mistyczna, dekadencka poezja Eliota — a nie poezja Majakowskiego. Ludzi, którzy naśladowali Majakowskiego, ludzi, którzy się chcieli od Majakowskiego uczyć (Bratny, Gruszczyński, Woroszylski) — uważano niemal za barbarzyńców. To było w złym tonie...

Tymczasem strony czasopism literackich zapełniano bezpłciowymi wierszydłami miernych talentów. Tymczasem troskliwą opieką otoczono epigońskie w stosunku do poezji awangardy i nadrealizmu wiersze Radka, Millera, Pogonowskiej, Buczkówny, a za mistrza współczesnej poezji polskiej uznano Przybosia.

To nie było tylko bolesne nieporozumienie. To było kosmopolityczne czerpanie ze „skarbnicy" zachodnich smaków. Nie widzieć tego, nie zdawać sobie sprawy z okresu, który nacechowany był ostrą walką klasową z obcymi, antyludowymi kanonami estetycznymi, nie widzieć osiągnięć w tej walce — to znaczy nie rozumieć zagadnień współczesnej poezji.

Podstawowe zadanie w tej walce było następujące: stworzyć współczesną poezję — narodową w formie, socjalistyczną w treści, dać klasie robotniczej wiersze, które będą mówiły o jej historii, o jej walce, o jej osiągnięciach.

Proces ten nie jest zakończony. Podstawowym elementem kształtowania się tego procesu jest zmiana tematycznych zainteresowań poetów, zmiana ich postawy ideologicznej. Podstawowym elementem tego procesu jest kształtowanie poezji zrozumiałej dla szerokich mas.

Dlatego wydaje mi się fałszywe, w artykule pod bardzo ambitnym tytułem „O stanie polskiej poezji" („Kuźnica" nr 3) pisać o niedostatkach formalnych poezji i te niedostatki formalne stawiać na pierwszym planie. Dlatego niesłuszne jest następujące zdanie: „...młody poeta bierze temat, którym jest najczęściej pewne wydarzenie aktualne, mogące być równie dobrze tematem artykułu czy opowiadania...".

Te słowa postawione zostały w formie zarzutu! Przecież taki stan rzeczy nie jest zły — a właśnie dobry. Na łamach prasy radzieckiej często możemy się spotkać z wierszami pisanymi na „gorąco", reagującymi na pewne aktualne wydarzenie. Przykładem niech będzie wzruszający wiersz Merszaka wydrukowany w „Literaturnej Gazecie" o licytacji domu Dickensa w Londynie.

Postawić zarzut, iż forma nie dorasta do treści (np. wiele wierszy Urgacza) — to rzecz słuszna Ale postawić w formie zarzutu „aktualność" poezji — to rzecz fałszywa. Może to było wadą w ustroju burżuazyjnym, ale u nas jest to zaletą.

Dlatego wydaje mi się również niesłuszne wymienianie w artykule jednego tylko nazwiska młodego poety: Różewicza. Bezwzględnie, jest to jeden z najzdolniejszych poetów Ale jego powolna ewolucja polityczna, forma jego wierszy, inteligenckie wahania (np. wiersz zamieszczony w tym samym, 3-im numerze „Kuźnicy" pt. „Nie śmiem") wyraźnie ograniczają jego zasięg oddziaływania. Różewicz musi jeszcze zrobić dużą drogę, aby stać się naprawdę poetą naszych czasów. Pisać o współczesnej poezji i widzieć tylko Różewicza— to znaczy być ślepym.

Wydaje mi się, że z podobnej postawy wynikają niektóre sądy Mieczysława Jastruna w artykule pt. „Czytelnicy i autor" („Kuźnica" nr 3). Wydaje mi się, że Jastrun wypowiadając następujące słowa: „tak łatwo byle ramota uzyskuje uznanie" — nie uwzględnia tego procesu, o którym mówiłem uprzednio. W artykule Jastruna często spotykamy się z powoływaniem na sądy czytelników. Brzmią one tak:

— Jaka jest właściwie różnica między artykułem w dzienniku a utworem poetyckim?

— Dlaczego naczelne pisma literackie drukują tak słabe wiersze i opowiadania?

— Jak należy czytać wiersze współczesne? Dlaczego nie ma w nich przynajmniej w większości, tonu prawdy...

— Dlaczego współcześni poeci nie piszą o miłości?

Proszę — takie zarzuty stawia współczesnej poezji odbiorca. A więc, że jest publicystyczna, a więc, że jest nieprawdziwa, a więc, że nie mówi o miłości, że ma niski poziom. Takie zarzuty stawia czytelnik. Ale j a k i czytelnik stawia takie zarzuty? Nie wolno się powoływać na czytelnika nie mówiąc, kim on jest. Twierdzę stanowczo, że p r o l e t a r i a c k i czytelnik takich zarzutów nie stawia. Jego zarzuty są inne.

Niedawno pismo harcerskie „Świat Młodych" ogłosiło konkurs dla swych młodocianych czytelników pt. „O jakiej książce marzę?". Wśród kilkuset wypowiedzi zwracają uwagę listy dzieci górników i ich rodziców.

W piśmie ZMP „Pokolenie" rozpoczęto dyskusję nad tzw. „młodą literaturą". Do redakcji napływają listy z fabryk i wsi. Radzę przeczytać te listy. Radzę przeczytać wypowiedzi nadesłane na konkurs. Młodzież robotnicza i chłopska domaga się twórczości, która przystępnym, zrozumiałym językiem mówiłaby o budowie naszego państwa, o wysiłku naszego narodu.

W n i o s e k: Pierwszym brakiem naszej poezji jest niedostateczne odzwierciadlanie wysiłku całego narodu w budowie nowego społeczeństwa. Dopiero drugim, w obecnej fazie mniej ważnym brakiem są jej niedostatki formalne, wyrażające się w nienadążaniu formy za treścią, co, rzecz oczywista, osłabia znacznie wymowę ideologiczną utworów.

Atakować poezję za jej braki formalne i dyskwalifikować ją wyłącznie z tego powodu, nie widząc jej wielkich zdobyczy w okresie, kiedy kształtuje ona swoje oblicze ideologiczne — to znaczy stać po stronie burżuazyjnej, formalistycznej krytyki.

Stalin pisał do Bezymieńskiego w latach 20-tych o jednej z jego książek, ostro atakowanej, że pomimo jej wad i błędów posiada ona zasadniczą zaletę: jest jednym z objawów rodzącej się proletariackiej literatury.

Wydaje mi się, że tego ani Miłosz ani Jastrun nie biorą pod uwagę.

Zgadzam się całkowicie z uwagami Miłosza w sprawie krytyki. Chciałbym je uzupełnić jeszcze paroma postulatami. Jeden odnosi się do partyjności krytyki, drugi — do zwalczania kumoterstwa w życiu literackim.

Nasza krytyka za mało zwraca uwagi na polityczną wymowę utworów, nie potrafi podkreślić zasadniczych walorów ideologicznych, potępić błędów, słowem — wyłuskać z utworów ich zasadniczego oblicza społecznego.

Nasza krytyka przemilcza ważne pozycje wydawnicze. Wydany pół roku temu tomik wierszy Woroszylskiego „Śmierci nie ma" do dziś nie spotkał się z oceną w naszej prasie literackiej. A wiersze te zasłużyły sobie na poważną ocenę.

Sprawa druga. W „Przekroju" ukazał się ostatnio wiersz Gałczyńskiego „Z listu do córki". Wydrukowanie tego wiersza nie jest dowodem żadnego „pomieszania kryteriów", tylko zwykłym kumoterstwem. Wiersz ten po prostu obraża uczucia ludzi, dla których Janek Krasicki to nie tylko „gwiezdne błyski" i dla których rym: „Moje złotko — Nowotko" jest zwykłym idiotyzmem.

Grzegorz Lasota

LESZEK BAKUŁA

Słowo z ubocza

ZDZIWIĄ się niektórzy zapewne, że ja, nikomu nieznany, z Ostrołęki, ni stąd ni zowąd zabieram głos w dyskusji na temat poezji. Mieszkam sobie w małym miasteczku i w wolnych od zajęć chwilach podglądam życie literackie. Szczególnie lubię czytać wiersze i dyskusje na temat poezji. Nie wiem jednak, dlaczego dyskusja, ostatnio zapoczątkowana w „Kuźnicy" przez Czesława Miłosza, pobudziła mnie aż do napisania tych kilku uwag z ubocza.

Tego rodzaju pisma co „Kuźnica" przychodzą co prawda na prowincję, ale są kupowane przez tych tylko, którym są potrzebne: przez uczniów, nauczycieli... Oni jednak kupują je sporadycznie, z dwu względów: po pierwsze, że nie zawsze są one im przydatne, a po drugie, że można je przeczytać w świetlicy szkolnej czy innej. W wypadku gdy ktoś przeczyta artykuł Czesława Miłosza, wysnuje z niego dużo błędnych pojęć. Trzeba bowiem brać pod uwagę, że dla większości uczniów szkół średnich i sporej części naszego nauczycielstwa na stopniu podstawowym, wypowiedzi na łamach takiej „Kuźnicy" są brane jako wysoce autorytatywne. I co taki uczeń czy nauczyciel wiejski a choćby i miejski wyciągnąć może za wnioski z artykułu Miłosza? Ana, że nasza polska poezja jest nic nie warta, bo... nic nie warci są młodzi poeci. A nic nie warci są dlatego, że „oj, ten Przybość"... nauczył ich źle pisać jeszcze przed wojną, że wszyscy młodzi poeci klną jak szewcy. No i może... że przy pisaniu nie może być mowy o żadnej „mózgowej robocie". Zresztą, ten wyciągnie mniej, inny więcej. Mnie zaś chodzi o to, żeby nawet w dyskusji ustrzec się zbyt jednostronnych zobrazowań i ocen, które, przyjęte przez tego szarego czytelnika, wytworzą w nim fałszywe, choćby częściowo, poglądy na rzeczy i ludzi.

Dobrze mówi Miłosz, że jeżeli „nośność" zdania nie wytrzymuje zbyt skomplikowanej przenośni — przenośnia jest zła, Ale czy nie ma u nas poetów, którzy najśmielsze przenośnie umieją wbudować w zdanie, nie umniejszając jego „nośności"? (Ja bym raczej twierdził: powiększając ją właśnie śmiałością zestawień słownych a więc i rytmiki). Sądzę, że są tacy nawet wśród młodych. Myślę, że Przybość takich przenośni, jak cytowana przez Miłosza w artykule, nie urobiłby dla czytelników i nie ma po co sugerować tego wielu czytelnikom. Albo znów, czy to Przybosia wina, że ktoś nie umie pisać dobrych wierszy? W ogóle jeszcze nie czytałem nic pochlebnego o Przybosiu. Wracając jednak do przenośni analizowanej przez Miłosza, uważam, że sam pomysł o nocy, która ściera trzy gwiazdy kułakami wierzb, jest wart, żeby go napisać. Tyle rzeczy się pisze, które nie są wcale pomysłami.

Już dawno, od dziecka wiemy, że nie pisze się utworu rękoma. Później dowiedzieliśmy się, że nie „duszą" Od Miłosza dowiadujemy się, że nie głową-mózgiem. No to czymże? Tak naturalnie i mimochodem? Ale j a k naturalnie i j a k mimochodem? My w okresie socjalizmu liczymy na głowę. Czyżby nas zawiodła?...

Ja wyobrażam sobie proces twórczy przenośni tak: autor kiedyś widział, czuł czy słyszał coś; później, pod wpływem innego bodźca, wywołał złapany wtedy i może zapomniany obraz ze swojej świadomości jak z kliszy. W ten sposób mózg odegrał rolę rekonstrukcyjną, syntetyzującą. Rolę prawtwórczą odgrywał konkretny byt działający na żywego człowieka. Tedy uważam za słuszne nazywanie tego procesu „robotą mózgową" w odróżnieniu od innej, naturalnej(?). Ostatecznie kto wie, czy ta pierwsza nie jest bardziej sprawdzalna i uchwytna w życiu niż jakieś naturalne a jednak niesprecyzowane bardzo roboty?

W wypowiedzi Miłosza wyczułem odcinanie się autora od młodych poetów i wręcz nieprzychylny do nich stosunek. W całym artykule nie ma nawet zdania stwierdzającego jakieś pozytywne osiągnięcia młodych. Trzebaby jeszcze wywnioskować z artykułu, że polska poezja jest zła dlatego, iż młodzi poeci za wiele hasają ze swoimi wymyślnościami awangardowymi. I znowu wrócę do rzeczy może dla mnie najważniejszej, do szarego czytelnika z prowincji. Skonstatuje on, że jeżeli te wszystkie wiersze drukowane w pismach są bzdurą, no to nie warto ich czytać. Zamiast kupić „Kuźnicę" raz na miesiąc, kupi ją „raz około Wielkiej Nocy", bo to będą ferie. Dlaczego teraz wulgarność niektórych wierszy przykłada Miłosz do całej poezji, choćby tylko młodych? W ogóle, dlaczego ten artykuł („O stanie polskiej poezji") jest tak uogólniający i przy tym negatywny w stosunku do poezji młodych?

Możliwe, że tego rodzaju pytania zadać może tylko laik z prowincji, ale z tego prowincjonalnego punktu widzenia chyba mam trochę racji? Hm... może to nawet byłoby wskazane, żeby takie pisma jak „Kuźnica" drukowały wypowiedzi czytelników z terenu obok wypowiedzi literatów? Ja zaś jako spłacenie długu w stosunku do czytelników, uczniów, nauczycieli, działaczy kulturalno-oświatowych — proszę „Kuźnicę" o zamieszczenie grutowniejszego i bardziej obiektywnego artykułu o poezji polskiej. Sądzę, że takim artykułem powinna być rozpoczęta dyskusja, a dopiero obok niego należałoby umieścić artykuł Czesława Miłosza. Postawiłoby to przed oczy czytelników rzeczywisty stan poezji polskiej i młodej poezji polskiej, a dopiero potem dyskusja spełniłaby swoją rolę społeczną.

Leszek Bakuła

CZYTELNIK
SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZO-OŚWIATOWA
NOWOŚCI
TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI
ZNASZ LI TEN KRAJ?...
Cyganeria krakowska
52 ilustr.
161 str. 250 zł
IRENA PRZEWŁOCKA
MIASTO W OGNIU
214 str. 250 zł
JORGE AMADO
RYCERZ NADZIEI
Życie Luisa Carlosa Prestosa
Tłum. z jęz. portugalskiego
E. Gruda i M. Hołyńska
300 str. 320 zł

RYSZARD MATUSZEWSKI

Sprawa poezji współczesnej

Z pełnym poczuciem winy własnej i odpowiedzialności za błędy pisma, które współredaguję, sięgam po pióro, aby zabrać głos w zainicjowanej ostatnio artykułem Czesława Miłosza dyskusji na temat stanu naszej poezji. Wróble świergocą na dachu o tym, że „Kuźnica", a ściślej mówiąc, jej dział krytyczno-recenzyjny, ma od dawna niemałe grzechy w stosunku do młodej generacji poetów, do kilkunastu autorów wierszy lirycznych, którzy debiutowali po wojnie, obecnie zaś, w roku 1950, prezentują dorobek pisarski na tyle, przynajmniej ilościowo, pokaźny, że stanowi już on sam w sobie ważne zagadnienie na tle całości problemu współczesnej liryki polskiej.

Prócz zamieszczonych w nr 39/49 recenzji z tomików wierszy Romana Bratnego i Andrzeja Brauna pióra Henryka Voglera, w „Kuźnicy" nie ukazały się omówienia twórczości żadnego z młodych liryków. Nie zostały zrecenzowane tomiki L. M. Bartelskiego „Przeciw zagładzie" (1948) i „Patrol między murami" (1949), Ewy Fiszer — „Doświadczenie" (1949), Krzysztofa Gruszczyńskiego — „Płomień czerwonych krawatów" (1948), Anny Kamieńskiej — „Wychowanie" (1949), Tadeusza Kubiaka — „Słowo pod żaglem" (1947), „Żołnierze i robotnicy", „Człowiek jest blisko" (1949), Jerzego Millera — „Pieśni inwalidzkie" (1948), Anny Pogonowskiej — „Węzły" (1948), Tadeusza Różewicza — „Niepokój" (1947), „Czerwona rękawiczka" (1948), Zbigniewa Stolarka — „Więcej niż dom" (1949), Witolda Wirpszy — „Sonata" i „Stocznia" (1949), Wiktora Woroszylskiego — „Śmierci nie ma" (1949).

Większość wymienionych tu tomików wydana została przez „Książkę i Wiedzę" w ciągu ostatnich kilkunastu miesięcy, nie brak jednak w tym wyliczeniu również pozycji o wiele bardziej zaległych. Dodać by tu można nowo wydany tom Romana Bratnego „Słowo miliarda" oraz, odwrotnie, bardzo dawno wydane tomiki wierszy byłych członków katolickiej grupy „Próg" — J. Kiersta, B. Ostromęckiego, R. Sadowskiego i S. Ziembickiego, z których nota bene dwaj ostatni zadeklarowali ostatnio („Kuźnica" nr 2) zejście z zajmowanej poprzednio platformy ideologicznej.

Dalej możnaby powiększyć tę listę o kilku młodych autorów, którzy wydali swe tomiki na prowincji, jak T. Sokół, K. Oleksik, N. Rostworowski, na tomiki, które ukazały się pod patronatem byłego oddziału wiejskiego Związku Literatów, wreszcie o arkusze poetyckie wydawane przez oddział śląski Związku Literatów w Katowicach.

Być może, że przedstawiona tu przeze mnie lista nie jest pełna, że przeoczyłem w niej pewne pozycje. Zaznaczam przy tym, że nie wymieniam w niej niezrecenzowanych wierszy starszych poetów. Chciałbym, aby to przytoczenie owej listy było w stosunku do niektórych pozycji ich niejako spóźnionym pokwitowaniem. Jest jasne, że wiele z nich zarówno dla naszego pisma, jak i dla samych autorów uległo dezaktualizacji. Nasze błędy w stosunku do nich odrobić się nie dadzą inaczej niż przez włączenie się w nurt walki o rozwój młodej poezji polskiej, przez ustosunkowanie się do bieżących osiągnięć czynnych w chwili obecnej młodych poetów, przez należytą, przeciwstawiającą się jakimkolwiek tendencjom elitarystycznym, uczciwą, partyjną próbę oceny tej poezji.

Takie włączenie się i taka próba oceny wymaga niewątpliwie ustosunkowania się do ogłoszonych ostatnio na łamach „Kuźnicy" i „Odrodzenia" wypowiedzi w sprawie poezji. Mam na myśli artykuły Czesława Miłosza „O stanie poezji polskiej" („Kuźnica" nr 3), Wiktora Woroszylskiego „Batalia o Majakowskiego" („Odrodzenie" nr 5), przede wszystkim zaś artykuł Grzegorza Lasoty pt. „Fałszywy obraz", drukowany w bieżącym numerze „Kuźnicy".

Sądzę, że do artykułu Lasoty ustosunkować się należy przede wszystkim, ponieważ: 1) jest wypowiedzią, w swej zasadniczej linii, niezależnie od wszystkich błędów szczegółowych, słuszną, ujętą we właściwych kategoriach partyjno-politycznych, 2) jest bezpośrednią polemiką z rozpoczynającym dyskusję artykułem Miłosza oraz zamieszczonymi w tym samym numerze refleksjami M. Jastruna („Autor i czytelnicy" — „Kuźnica" nr 3) i ujmuje interesujące nas zagadnienie poezji młodych w jego całokształcie, czego niewątpliwie nie uczynił Miłosz w swoich uwagach, słusznych, moim zdaniem, ale niepełnych.

Grzegorz Lasota ma rację, że pierwszym brakiem naszej poezji jest niedostateczne odzwierciadlenie wysiłku całego narodu w budowie nowego społeczeństwa, a dopiero drugim. — tu wniósłbym poprawkę: nie „mniej ważnym", jak pisze Lasota, lecz *wtórnym* — jej niedostatki formalne. Ma rację gdy pisze, że aczkolwiek te braki, wyrażające się w nienadążaniu formy za treścią, osłabiają wymowę ideologiczną utworów — to atakować poezję wyłącznie za jej formalne usterki i dyskwalifikować ją wyłącznie z tego powodu, nie widząc jej zdobyczy w okresie, kiedy kształtuje ona swe oblicze ideologiczne — to znaczy stać po stronie burżuazyjnej, formalistycznej krytyki. Ma rację.

Słuszność jest po jego stronie, kiedy dowodzi, że pełny obraz skomplikowanego zjawiska, jakie stanowi polska liryka powojenna, dać można tylko uwidaczniając linię podziału w klasowej walce, jaka toczy się na terenie poezji, tak samo jak na każdym innym odcinku twórczości czy w ogóle działalności kulturalnej. Ma słuszność akcentując, że taka walka w poezji naszej rozgrywała się i nadal na poszczególnych odcinkach się rozgrywa. Nie zawsze ma natomiast rację w konkretnej ocenie poszczególnych stanowisk zajętych w tej walce.

Jedną z przyczyn, dla których Lasota nie ocenia stanowisk zajętych w tej walce w sposób zupełnie prawidłowy, jest fakt, że walka o współczesną poezję polityczną jest dla niego tylko echem strzałów w lasach A. D. 1945 i 46. Jej poprzednie etapy, jej wcześniejszy rodowód autor pomija. Nie dostrzega ich. Stąd pewien błąd perspektywy.

Lasota chce przeprowadzić już dla lat 1945, 46 i 47 linię podziału w toczonej przez poezję polską walce klasowej wewnątrz obozu, który wówczas walkę tę podjął i zwycięsko przeprowadził. Nie widzi, że sytuacja na froncie tej walki w ciągu minionych pięciu lat (a także i poprzednio) zmieniała się i zmienia, że przedstawiony przezeń obraz w poezji, o ile nawet uznać go za w wielu punktach słuszny — dotyczy co najwyżej pewnego wąskiego wycinka czasu: lat 1947 — 1948. Ujmowanie go w ten sposób jest fałszywe, ahistoryczne, zarzuty stawiane z takiej perspektywy niektórym poetom brzmią wręcz groteskowo.

Lasota pisze: „Po jednej stronie byli ci, którzy walczyli o polityczną poezję współczesną, po drugiej ci, którzy w redakcjach różnych pism literackich uprawiali eklektyczną — czasami świadomie, czasami nie — klasowo wrogą politykę bojkotu poezji politycznej".

Niezorientowanego obraz taki mógłby wprowadzić w poważny błąd. Mógłby on zgoła pomyśleć, że redakcje pism literackich w latach 1945 — 1947 znajdowały się w Polsce w ręku andersowców, band leśnych czy PSL. Tak przecież nie było. Wątpię też bardzo, czy ktoś, kto chciałby w latach 1945 — 46 lub 47 odpowiedzieć sobie na pytanie, kto w Polsce walczy o upolitycznienie poezji — mógłby w odpowiedzi tej wymienić występujących w tym czasie z pierwszymi próbami pisarskimi młodych poetów: Woroszylskiego, Gruszczyńskiego czy Kubiaka, a pominąć Mieczysława Jastruna, Adama Ważyka, Jerzego Putramenta, a także budzącego słuszne pretensje, gdy idzie o formę poetycką, lecz bezkompromisowego w swej postawie politycznej Juliana Przybosia. Czy mógłby pominąć walkę, jaką w tym czasie na łamach „Odrodzenia" i „Kuźnicy" przeprowadzili wyżej wymienieni pisarze przy współudziale krytyków, Żółkiewskiego i Kotta, walkę toczoną *właśnie o upolitycznienie poezji*, walkę o rozpanoszonym w naszej liryce ostatnich lat przedwojennych i w okresie okupacji estetyzmem, katastrofizmem, sensualizmem, postsymbolizmem i innymi przejawami schyłkowej, dekandenckiej, burżuazyjnej postawy filozoficzno - artystycznej?

Z charakterystyki sytuacji w poezji przedstawionej przez Lasotę wynika wyraźnie, że ma on na myśli okres lat 1947-1948, kiedy istotnie w redakcjach niektórych pism, przede wszystkim „Kuźnicy", popełniono wiele błędów wynikających z niedość pilnego śledzenia poetyckiego rozwoju najmłodszej generacji liryków, nie nadawania mu właściwego kierunku, z fałszywego ekskluzywizmu i elitaryzmu.

Potępienie polityki redakcyjnej „Kuźnicy" i błędów ideologicznych jej zespołu w tym okresie jest słuszne — perspektywa jaka stąd wynika dla oceny całokształtu twórczości poetów takich jak Mieczysław Jastrun lub oceny bieżącej sytuacji poetyckiej w Polsce, jest zbyt wąska, niedostateczna.

Czynienie Jastrunowi zarzutu z tego, że tom jego wierszy wydanych w roku 1948, tom, w którym zresztą znajdowały się takie utwory, jak „Ballada o Puszczy Świętokrzyskiej", „Tren na śmierć generała Świerczewskiego", „Pamięci Józefa Oppenheima", „Oskarżenie", „Strefa zakaźna", czy „9 Maja" — nosi tytuł „Sezon w Alpach", jest niepoważne. Nie wątpię, że Lasota sam mi to po namyśle przyzna. Niepoważne byłoby nawet, gdybym chciał zbijać ten argument przypominając mu wymowne tytuły poprzednich zbiorów Jastruna — „Godzinę strzeżoną" (1944) i „Rzecz ludzką" (1946).

Sytuacja jest o wiele bardziej skomplikowana, gdy chodzi o atak Lasoty na postawę poetycką Czesława Miłosza. Nie ma powodu ukrywać, że właśnie Miłosz, jeden z najbardziej utalentowanych i pełnych bogactwa wyobraźni poetów, którzy zadebiutowali w drugim dziesięcioleciu międzywojennym, znajdował się w grupie najostrzej atakowanych w pierwszym etapie walki o współczesną poezję polityczną, że właśnie jemu przypisać można było, gdy szło o wiele jego przedwojennych i wojennych wierszy, różne fałszywe postawy filozoficzne: katastrofizm i estetyzm, nihilizm i sceptycyzm, uleganie schyłkowym prądom burżuazyjnej estetyki.

To właśnie oddziaływanie sugestywnej, lecz często fałszywej ideologicznie poezji Miłosza było, obok równoległych wpływów tak rozmaitych w formie swej poezji liryków, jak Józef Czechowicz, Jarosław Iwaszkiewicz, jak niekiedy Przyboś — źródłem zupełnego ideowego i artystycznego zbłąkania najmłodszego, wzrastającego w czasie okupacji pokolenia liryków.

Niektórzy, jak już z tego co po nich zostało można sądzić, najzdolniejsi przedstawiciele tego pokolenia (Baczyński, Gajcy) — nie żyją. Wszystko wskazuje na to, że gdyby żyli, twórczość ich mogłaby ulec jeszcze nie jednej, płodnej przemianie. Ich żyjący rówieśnicy, którzy wyszli z tych samych kręgów środowiskowych, musieli odbyć długą i — trzeba to powiedzieć — utorowaną już przez innych drogę, nim zaczęli sami walczyć o „współczesną poezję polityczną"

Kreśląc tę próbę jak gdyby historycznego zarysu pierwszych walk poetyckich w Polsce powojennej, chciałbym zaznaczyć, że nie miały one — jak mógłby ktoś sądzić — w swoim nurcie zasadniczym oblicza personalnego. Jeśli atakowano filozoficzne stanowisko pewnych, zwłaszcza przedwojennych wierszy Miłosza, to jednocześnie każdy musiał uznać piękną, humanistyczną postawę poety w utworach takich, jak „Pieśń Levallois", „Campo di Fiori", „Na pewną książkę". Ten kto słusznie atakuje Miłosza za „Traktat moralny" i wytyka mu Eliota, nie powinien przemilczać „Toastu" czy „Ironicznej piosenki o porcelanie", przekładów Pablo Nerudy czy C. Sandburga. Ktoś mógłby powiedzieć, że to mało, o wiele zamało jak na jednego z czołowych poetów polskich w pięć lat po zwycięstwie rewolucji. Miałby z pewnością rację. To też gdybym był na miejscu Miłosza, zażądałbym natychmiast odwołania z placówki w Waszyngtonie, wrócił do kraju i włączył się całą parą w twórczą walkę o nowe oblicze naszej poezji, w której oddalony od Polski poeta czynnego udziału nie bierze. Sądzę jednak, że jeśli nie biorąc w niej czynnego udziału pisarz ten, ze stanowiska oddalonego obserwatora, wypowiada na temat współczesnej poezji i krytyki poetyckiej szereg głęboko słusznych (choćby nawet nie obejmowały one całości zagadnienia), trafnych uwag, to trudno nie uznać tego, w *takiej* sytuacji, za zjawisko pozytywne. Obiektywny sens wypowiedzi Miłosza oceniać należy nie tylko biorąc pod uwagę to, że nie daje cna pełnego obrazu sytuacji poetyckiej w Polsce, gdyż istotnie prawdą jest, że go nie daje, lecz także uwzględniając, k t o jest autorem tej wypowiedzi i jakie są jego właściwe w tym wypadku intencje polityczne.

O tym, że wypowiedź Miłosza jest w ustach tego poety wypowiedzią, którą oceniać należy pozytywnie, świadczy moim zdaniem: 1) głoszenie przez poetę potrzeby poezji zrozumiałej i racjonalnie się tłumaczącej, co zresztą nie jest u Miłosza rewelacją, gdyż od mętnej postawy irracjonalistycznej z okresu „Trzech zim" i początków okupacji Miłosz odszedł już dawno nie tylko w wypowiedziach teoretycznych ale i w praktyce poetyckiej; 2) potępienie „plazmy piętrowych, bardzo zawiłych metafor", a więc walka z niewątpliwie szkodliwymi i grasującymi wciąż jeszcze (Bratny!) przerostami formalistycznymi w poezji; 3) atak na poetycki „naturalizm" („brutalność szczepiona na pniu awangardowych wymyślności"), bardzo w chwili obecnej aktualny i potrzebny. Z niewątpliwą szkodą własną i głoszonej sprawy Miłosz nie odciął się przy tym wyraźnie od dawnych, własnych pomyłek poetyckich, co uderza zwłaszcza tam, gdzie mówi o wpływach Czechowicza i Przybosia na młodzież poetycką a nie mówi o swoich. Uchroniłoby go to od wielu, dziś już niepotrzebnych a wciąż możliwych do postawienia zarzutów.

Miałbym wątpliwości, czy przytoczone przez Lasotę zdanie z artykułu Miłosza: „...młody poeta bierze temat, którym jest najczęściej pewne wydarzenie aktualne, mogące być równie dobrze tematem artykułu czy opowiadania" — ma charakter zarzutu. Przeczytałem kilka razy uważnie to zdanie, jak również zdania, które je poprzedzają i które po nim następują. Jest ono stwierdzeniem, skonstatowaniem pewnego faktu. O fakcie tym my wszyscy, i Lasota, i inni, których troskę stanowi oblicze przyszłej naszej poezji, i — jak sądzę — Miłosz, wiedzą, powinni wiedzieć, że jest faktem najważniejszym, najistotniejszym, rozstrzygającym o przemianie, która się w literaturze naszej dokonała i dokonywa. Niewątpliwym błędem artykułu Miłosza jest niepodkreślenie, niedostateczne zaakcentowanie tego właśnie faktu. Ale jednocześnie wszyscy wiemy także, że upolitycznienie poezji polega nie tylko na wyborze właściwego tematu, że jest to przesłanka konieczna lecz nie wystarczająca. Nawet analogia z prozą, gdzie dyskusja o podobnym charakterze toczyła się niedawno, nie daje się tu przeprowadzić w pełni. O ile bowiem w powieści podjęcie właściwej współczesnej problematyki jest samo w sobie sprawą trudną, wymagającą od pisarza odważnego wkroczenia w sferę nowych doświadczeń życiowych, przesądzającą właściwie o artystycznym kształcie utworu — o tyle w poezji słowo „temat" jest rzeczą o wiele mniej określoną. Można bez żadnego wysiłku n a z w a ć poematem o reformie rolnej utwór, który o wydarzeniu tym powie niewiele, którego pies z kulawą nogą nie przeczyta. Nie będzie to żadną zasługą ze strony poety. Zagadnienie właściwego kształtu artystycznego jest w poezji sprawą o wiele głębiej wkraczającą w sam zamiar twórczy, sprawą od zagadnienia wyboru tematu niemalże nieodłączną i rozpatrywanie problemu formy w poezji, której treść nie jest dla nas obojętna, której treść została przez nas oceniona pozytywnie, nie ma nic wspólnego z formalizmem, przeciwnie, jest jedyną metodą odróżnienia utworów dobrych od złych, politycznie użytecznych od nieużytecznych.

Wychodząc z tego założenia, z założenia, które Lasota zresztą przyjmuje pisząc o poezji „socjalistycznej w treści, narodowej w formie", chciałbym powrócić obecnie do głównego przedmiotu uwag niniejszych, do zagadnienia współczesnej sytuacji poetyckiej w Polsce i związanego z nim zagadnienia poezji młodych.

Jak starałem się wykazać, sytuacja poetycka w Polsce powojennej nigdy, zwłaszcza na początku, nie wyglądała tak, że grupa młodych, ambitnych poetów wymienionych przez Lasotę (Kubiak, Woroszylski, Gruszczyński, Slucki) „śmiało sięgała po współczesną polityczną tematykę", a inni, zwłaszcza ci, którzy „okupowali redakcje pism literackich", byli poezji politycznej przeciwni, zwalczali ją. Prawdą jest, że w tym samym czasie jak najbardziej „polityczne" wiersze pisali obok wymienionego przez Lasotę Władysława Broniewskiego i zdecydowanie szerszej grupy młodych — również Adam Ważyk, Mieczysław Jastrun, Leon Pasternak, Stanisław Wygodzki, Stanisław Jerzy Lec, Stanisław R. Dobrowolski, żeby wymienić najaktywniejszych.

Nieprawdą jest również zarzut, że „Kuźnica" w jakimkolwiek okresie „bojkotowała" wspomnianą wyżej grupę poetów. W spisie treści „Kuźnicy" za lata 1945 — 1946 znajdują się m. in. wiersze następujących młodych liryków: Bieńkowska Flora, Bocheński Jacek, Bratny Roman, Braun Andrzej, Buczkówna Mieczysława, Fiszer Ewa, Gruszczyński Krzysztof, Kamieńska Anna, Kubiak Tadeusz, Miller Jerzy, Pogonowska Anna, Sokół Tadeusz, Woroszylski Wiktor. W spisie za rok 1947: Bratny Roman, Braun Andrzej, Buczkówna Mieczysława, Fiszer Ewa, Gruszczyński Krzysztof, Kamieńska Anna, Kubiak Tadeusz, Miller Jerzy, Pogonowska Anna, Radek Zygmunt, Włodek Adam. W roku 1948: Bocheński Jacek, Braun Andrzej, Buczkówna Mieczysława, Fiszer Ewa, Gruszczyński Krzysztof, Kamieńska Anna, Lau Jerzy, Miller Jerzy, Ochocki Mirosław, Pogonowska Anna, Radek Zygmunt. W r. 1949: Braun Andrzej, Buczkówna Mieczysława, Fiszer Ewa, Kamieńska Anna, Kubiak Tadeusz, Miller Jerzy, Ochocki Mirosław, Oleksik Klemens, Radek Zygmunt, Różewicz Tadeusz, Waleńczyk Jerzy, Włodek Adam, Woroszylski Wiktor.

Przytoczenie tej listy nazwisk nie ma bynajmniej na celu próby mechanicznego uchylenia zarzutu sformułowanego przez Lasotę w inny sposób: mówiącego o troskliwej opiece, jaką „Kuźnica" otaczała j e d n y c h młodych (Radek, Buczkówna, Pogonowska, Miller) kosztem i n n y c h (Bratny, Gruszczyński, Woroszylski). Używając tego rodzaju argumentu nie chciałbym być posądzony o demagogię. Mógłbym bowiem uzasadnić, że młodzi poeci, niezależnie od stopnia upolitycznienia swej liryki, utrzymywali ściślejszy lub luźniejszy stosunek z „Kuźnicą". Na przykład niedość, zdaniem Lasoty, upolityczniony i istotnie do pewnego czasu ideologicznie chwiejny Tadeusz Różewicz nie wydrukował w „Kuźnicy" do roku 1949 ani jednego wiersza, natomiast wymieniony przez Lasotę Gruszczyński, autor o skromnym ilościowo, w zestawieniu z innymi swymi rówieśnikami, dorobku poetyckim drukował w niej stale swoje utwory. Na podstawie przytoczonej wyżej liczby nazwisk trzeba stwierdzić jedynie, że polityki niedrukowania młodych początkujących poetów w „Kuźnicy" nie było, że o ile zarzut nierecenzowania młodej liryki, nie ustosunkowania się do niej jest całkowicie słuszny, o tyle zarzut jej niedrukowania jest wyssany z palca.

Inną sprawą, sprawą istotniejszą, jest to, j a k a poezja młodych była drukowana, i czy drukując jedne a odrzucając inne utwory, „Kuźnica" rzeczywiście szła zawsze po linii politycznie, a zatem i artystycznie słusznej, czy umiała dojrzeć w początkowych próbach pisarskich tych czy innych poetów zalążki ich przyszłego twórczego rozwoju, trafnie przewidzieć ich poetyckie możliwości. Jest rzeczą oczywistą, że błędy tego rodzaju zdarzają się nawet wówczas, kiedy zasadnicza polityczna linia pisma jest słuszna. Mając pełną świadomość błędów politycznych „Kuźnicy", zwłaszcza w okresie lat 1947-48, niesposób zaprzeczyć faktowi, nie ulegającemu najmniejszej wątpliwości, że błędy odbiły się również na stosunku pisma do drukowanej w nim poezji.

Rację ma Lasota wypowiadając się krytycznie na temat dość w gruncie rzeczy formalistycznych, stylizatorskich wierszy Zygmunta Radka, uderzających niezwykłą, niepokojącą u debiutanta „doskonałością" formalną w ramach nieoryginalnych, zastanych konwencji poetyckich. Tych pisanych pod Maxa Jacoba wierszy Radka drukowaliśmy istotnie dość wiele, licząc na to, że młody poeta przez manierę swych wierszy przebrnie, że z czasem ukaże pełne i samodzielne oblicze. Niestety na razie Radek zamilkł, choć niewątpliwie przedwczesne i niesłuszne byłoby stawiać kreskę na jego twórczości.

Uzasadniony wydaje mi się również krytycyzm Lasoty w stosunku do wierszy Millera i Buczkówny, a zwłaszcza Pogonowskiej. Żadne z tych trojga nie umiało zdobyć się w poezji swej na ton pełny i w pełni oryginalny. Mocniejsze stosunkowo akcenty ideowe w twórczości Buczkówny nie są niewątpliwie tak silne, jak u innych, większym temperamentem poetyckim obdarzonych poetów młodej generacji; u Millera każdy prawie wiersz robi wrażenie niewykończonego szkicu czy wprawki; Pogonowska okazała się typową poetką estetyzującą, bez żadnych ambicji, któreby wykraczały poza egocentryczne cyzelatorstwo.

Trudno oczywiście powiedzieć, że od samego początku „Kuźnica" wierszy tych poetów nie powinna była drukować, można tu mówić jedynie o nieproporcjonalnym uwzględnianiu w pewnym okresie np. wierszy Radka w stosunku do innych poetów, o których niżej.

Lasota ma rację zarzucając Miłoszowi wymienianie w artykule nazwiska jednego tylko młodego poety — Tadeusza Różewicza. Nie wiem, czy ma rację zarzucając dziś Różewiczowi ideologiczną chwiejność: cytowany przezeń wiersz „Nie śmiem" („Kuźnica nr 3) jest wyrazem lirycznej nieśmiałości, ale jest poniekąd samokrytyczny i wyraża głęboką wiarę w rodzącą się nową poezję. Inne wiersze Różewicza, takie jak „Wola" („Kuźnica" nr 31 — 1949), lub „Odpowiedź" („Kuźnica" nr 39 — 1949) świadczyłyby o tym, że ewolucja polityczna tego bezwątpienia niezwykle uzdolnionego liryka jest faktem. Dużym błędem „Kuźnicy" jest, że aż do roku 1949 nie umiała przyciągnąć do siebie tego poety. Gdyby „Kuźnica" była w swoim czasie tym, czym powinna była być, to związanie z pismem poety tego typu co Różewicz mogłoby na pewno jego ewolucję polityczną z korzyścią dla niego i dla poezji polskiej przyśpieszyć.

Błędem było również niedość ścisłe związanie z „Kuźnicą" przed rokiem 1949 drugiego wybitnie utalentowanego młodego liryka, Tadeusza Kubiaka, autora trzech już w tej chwili tomików wierszy, nie licząc oddzielnie wydanego poematu „Rzecz o Trasie W—Z". W odniesieniu do Kubiaka całkowicie słuszne wydają mi się uwagi krytyczne Lasoty, iż zatrzymywanie się nad usterkami formalnymi jego poezji (przykład tych usterek podaje na ostatniej stronicy niniejszego numeru „Kuźnicy" Jerzy Zagórski w swoim liściku z Krakowa) a niedostrzeganie ich wielkich zalet tak treściowych jak formalnych byłoby zdecydowanie niesłuszne. „Kuźnica" przed rokiem 1949 drukowała zbyt mało wierszy Kubiaka. Kilka spośród tych jego utworów, które weszły w skład niedawno wydanego zbioru „Człowiek jest blisko", świadczy o dużej oryginalności i sile wyrazu, na jaką potrafi zdobyć się poeta (np. wiersze „Dziewczyna z jagniątkiem", „Modlitwa", „O moich oczach"). Wiersze Kubiaka świadczą ponad to o jego dużych i ambitnych zamiarach twórczych, przejawiających się w odważnym podejmowaniu trudnych tematów i usiłowaniu znalezienia dla nich odrębnego, samodzielnego ujęcia. Próby takie nie zawsze w pełni Kubiakowi się udawały: znany poemat „Rzecz o Trasie W—Z" ma miejsca mocniejsze i słabsze, a w konstrukcji jest nie dość przejrzysty; drukowany w nr 31 (1949) „Kuźnicy" cykl wierszy pt. „I ja jestem wśród tych" jest, mimo wielu pięknych fragmentów, jako całość zbyt rozwlekły i gawędziarski, natomiast poemat „Towarzysze, mówię o nim" („Kuźnica" 50—1949) stanowi zwartą i piękną całość.

Wysuwając Kubiaka na pierwsze miejsce wśród poetów, o których upomina się Lasota, nie mam zamiaru wyosabniać go z grupy tych, których obok niego wymienił. Wydaje mi się jedynie, że jeśli można mówić o niedość czujnym reagowaniu „Kuźnicy" na czyjś szybki rozwój poetycki, to właśnie przykład Kubiaka byłby tu najjaskrawszy.

Jeżeli chodzi o innych poetów wymienionych przez Lasotę, jak Gruszczyński, Woroszylski i Bratny, to choć łatwo stwierdzić, że „Kuźnica" drukowała ich wiersze, można niewątpliwie wysunąć również zarzut, że drukowała ich za mało. Uderza to zwłaszcza, jeśli chodzi o Bratnego, autora trzech sporych tomików poetyckich, którego utwory „Kuźnica" zamieszczała w latach 1946 i 1947, a później już nie, oraz Woroszylskiego, który drukuje w „Kuźnicy" na początku (rok 1946) oraz ostatnio (szereg wierszy w roku 1949), nieobecny zaś w niej w latach 1947 i 1948. Zarzut w stosunku do Gruszczyńskiego byłby mniej uzasadniony, gdyż, jak zaznaczyłem już wyżej, drukował on stale w „Kuźnicy" swe utwory, pisząc ich zresztą na ogół niewiele (poza młodzieńczym poematem „Płomień czerwonych krawatów", którego nieomówienie należy oczywiście, jak już stwierdziłem, do grzechów „Kuźnicy", nie wydał on dotąd oddzielnego tomiku) a ostatnio przerzucił się — o ile mi wiadomo — przede wszystkim na prozę.

Lasota nie wymienia natomiast wśród poetów stale drukujących w „Kuźnicy", i to sporo drukujących, liryka wybitnie upolitycznionego i stale upolityczniającego swoją twórczość, jakim jest Andrzej Braun.

Lasota pisze: „ludzi, którzy naśladowali Majakowskiego, ludzi, którzy się chcieli od Majakowskiego uczyć (Bratny, Gruszczyński, Woroszylski), uważano niemal za barbarzyńców". Ostro powiedziane.

Ostro, ale czy słusznie? O ile słusznie? Czy i o ile prawdą jest, że „strony czasopism literackich zapełniano bezpłciowymi wierszydłami miernych talentów", nie dopuszczając talentów prawdziwych, tępiąc Majakowskiego, nie rozumiejąc zagadnień poezji współczesnej?

Opublikowany ostatnio na łamach „Odrodzenia" artykuł Wiktora Woroszylskiego pt. „Batalia o Majakowskiego" rzuca nieco światła na sposób stawiania tej sprawy przez niego i przez Lasotę. Obaj postawili zagadnienie oparcia się o tradycje Majakowskiego na ostrzu noża — pytanie tylko, czy istotnie to, co napisali uprawnia ich do powoływania się na wielkiego poetę.

Majakowski jest dziś już klasykiem poezji światowej i Woroszylski stwarza sobie fikcyjnych oponentów nazywając Jastruna wraz z paroma innymi poetami jego „jawnym przeciwnikiem". Ów jawny przeciwnik w roku 1946 pisał w „Kuźnicy":

„Wielki Majakowski, on jeden, i to kosztem wielu wyrzeczeń panuje dotąd samotny nad ćwierćwieczem. Majakowski rozsadził kanon poetycki parnasizmu i symbolizmu nie tyle przez rozbicie materii wiersza, ile przez wniesienie tematyki politycznej do liryki w skali nieznanej przed nim. Ukazał on w sposób przekonywujący możliwość wprowadzenia do wierszy i poematów terminologii politycznej, pisał utwory publicystyczne dla szerokiego audytorium. Terminy budownictwa socjalistycznego okazały się w jego rękach równie poetyckie jak

(dokończenie na str. 4)

Sprawa poezji współczesnej

(Dokończenie ze str. 3)

w czyichś innych nazwy gwiazd i kwiatów, słowo „partia" zagrało w jego wierszach dźwiękiem poezji. Przesąd, który dotychczas utrzymuje się u nas i na zachodzie Europy o wyższości tematów tzw. „wiecznych" nad okolicznościowymi, politycznymi, nie świadczy dobrze o stanie poezji współczesnej".

Ładny mi przeciwnik!

Jeśli jednak nawet za podstawę dyskusji o współczesnej poezji przyjąć polityczne „ustawienie" dwu ścierających się wśród naszych liryków grup poetyckich: grupy tych, ktorzy Majakowskiego obwołują swoim patronem oraz tych, którzy, czcząc go i podziwiając, przestrzegają przed mechanicznym naśladowaniem go, gdyby nawet — powtarzam — przyjąć takie fałszywe, niezgodne z rzeczywistością „ustawienie" — to jeszcze i wówczas zostałby do rozstrzygnięcia problem, kto w istocie ze współczesnych poetów polskich wskazaniom Majakowskiego jest naprawdę bliski, komu przystoi się na niego powoływać.

Wracając do zarzutow Lasoty i oceny polityki poetyckiej „Kuźnicy" w okresie minionym, sądzę, że związek pomiędzy krytycznym stosunkiem działu poetyckiego tego pisma do wierszy Romana Bratnego czy też dawniejszych utworow Woroszylskiego, a istotnym, rzeczywistym, zasadniczym stosunkiem „Kuźnicy" do sprawy upolitycznienia poezji, do wielkiej tradycji Majakowskiego, nie da się wyrazić przy pomocy znaku równości.

W stosunku do lansowania, inspirowania, intensywnego propagowania haseł poezji politycznej, partyjnej, dynamicznej i żywej, poezji odzwierciadlającej pełnię wysiłku współczesnej Polski w walce o socjalizm, poezji choćby niedoskonałej formalnie, ale świeżej, odważnej i bojowej, „Kuźnica" ma za sobą błędy, błędy poważne. Mam je za sobą sam, osobiście. Wskazując swego czasu w artykule pt. „Kryzys liryki" na łamach „Nowin literackich" na braki i niedociągnięcia liryki współczesnej, głosiłem konieczność nawiązania do tradycji intelektualnych, racjonalistycznych, co było już wtedy nieco spóźnione, gdyż okres walki z irracjonalistycznym estetyzmem i tendencjami mistycznymi w poezji zbliżał się ku końcowi. Nie podkreśliłem natomiast znaczenia romantycznego dynamizmu poezji, konieczności związania jej ze współczesnością, z problemami walki politycznej, z patosem odbudowy. W swoich omówieniach poezji Jastruna, Ważyka, Miłosza, Zagorskiego, Hertza i innych, niedostatecznie podkreślałem ów moment walki o nową rzeczywistość w poezji, niedostateczny nacisk kładłem na błędy wynikające z biernego, kontemplatywnego ustosunkowania się poezji do świata otaczającego. Była to w tym sensie nietwórcza, nie sięgająca naprzód krytyka.

Jeżeli chodzi o „Kuźnicę", to niewątpliwą jej winą było to, że na łamach pisma przez cały czas jego istnienia, zwłaszcza w latach 1947 i 1948, nie ukazywała się dostateczna ilość wierszy i poematów, któreby nie tylko w swej tematyce, ale i w swej formie, w zaczepnej sile wyrazu, były poematami na wskroś politycznymi, wskazującymi drogę, prowadzącymi do walki. Jest jej winą, że poematy takie z inspiracji pisma i jego zespołu nie powstawały. Jest błędem, że na łamach pisma drukowano w pewnych okresach czasu zbyt wiele utworów nikłych i kameralnych, sprawiających wrażenie, iż walka klasowa na froncie poetyckim nie istnieje, że jest czymś w stosunku do poezji obcym i odległym.

Wszystko to jest prawdą, wymaga wyraźnego stwierdzenia i przyznania się do popełnionych omyłek. Nie ulega też wątpliwości, że przyczyną tych omyłek były błędy polityczne pisma, jego zespołu redakcyjnego.

Czy stwierdzenie to oznacza, że popieranie w latach 1947 i 48 pewnej grupy młodych poetów, drukowanie wtedy ich wierszy w liczbie większej niż miało to miejsce, samo przez się uratowałoby sytuację?

Wydaje mi się, że złudzeniem byłby sąd tego rodzaju. Wydaje mi się, że złudzeniem jest wykazywanie podobieństwa utworów Majakowskiego i Bratnego na podstawie jednego, parowierszowego cytatu, jak to czyni w swym artykule Woroszylski, że całkowitą, już nie tylko artystyczną, ale w konsekwencji polityczną ślepotą jest niedostrzeganie zasadniczych różnic, nie tylko w kalibrze, ale w gatunku wielkiego wzoru, i tego, co tu podano za wzorowi temu bliskie. Niedostrzeganie różnic między dynamiczną siłą i ładem, jakie reprezentuje Majakowski ,a chaotycznym, rozwlekłym i nużącym, mimo utkanych jak rodzynki w cieście dowcipów, nieporządkiem wierszy jego rzekomego naśladowcy. Bratny jest pisarzem nieprzeciętnie inteligentnym i zdolnym. Jestem wielkim entuzjastą jego prac publicystycznych, nie twierdzę też, że nie mógłby on stać się pełnym siły wyrazu poetą, ale jego dotychczasowa poetycka praktyka świadczy moim zdaniem o jego błędnych założeniach artystycznych, o opacznym pojmowaniu przez niego samej zasady utworu lirycznego, dalekim od tego, co przekazuje nam wielka tradycja Majakowskiego, nie pozwalającym poecie spełnić społecznych zadań, jakim nasza współczesna poezja ma służyć.

Jeśli chodzi o Wiktora Woroszylskiego, to przeczytałem dokładnie wydany niedawno, pierwszy zbiór jego wierszy, wierszy z lat 1945 — 1948 pt. „Śmierci nie ma" i nabrałem niezachwianego przekonania, że utwory tego poety, napisane później i zamieszczone w „Kuźnicy" w roku 1949, były, na ogół biorąc, pierwszymi nadającymi się do druku w literackim czasopiśmie. Zdaje się, że jestem pod tym względem zgodny z samym ich autorem, który w swym artykule sam słusznie utwory te skrytykował, stwierdzając, że były „nieudałe, skrzywione ideologicznie i artystycznie". Stwierdzam też zgodnie z samym Woroszylskim, że w wierszach ostatnio drukowanych, jak cykl „Pierwsza linia pokoju" („Kuźnica" nr 49 — 1949) poeta przezwyciężył na ogół szczęśliwie zdecydowaną nieporadność utworów poprzednich. Ze stwierdzenia tego jednak bynajmniej nie wynika, by można było, jak chce Lasota, już dwa lata temu, kiedy Woroszylski pisał pierwsze swe utwory, na dwa lata przed wydaniem przezeń pierwszego tomiku, podawać wiersze te za w z ó r poezji politycznej.

Nie w tym tkwi też błąd „Kuźnicy" i innych pism literackich, błąd szerszy, dotyczący całej sytuacji poetyckiej okresu i obejmujący nie tylko tych, ktorzy do pierwocin literackich najmłodszego pokolenia poetyckiego odnosili się nie dość uważnie, ale również, choć w innej oczywiście mierze, i samych poetów młodej generacji. Nie można nikogo do niczego zachęcić i niczego nauczyć bez jego własnego wysiłku w tym kierunku. „Kuźnica" prowadziła bezwarunkowo niedostateczną działalność polityczno - wychowawczą w stosunku do młodego pokolenia, działalność nie zawsze słuszną, ograniczoną terytorialnie (Łódź). Trudno jednakże utrzymywać, że tylko „Odrodzenie" i tylko „Kuźnica" oraz rzekomi „przeciwnicy" Majakowskiego (przypomina mi to stary dowcip o Żydach i cyklistach) ponoszą winę za złą atmosferę twórczości poetyckiej lat ubiegłych, za niedostateczne wyniki tej twórczości, niedostateczne artystycznie, a tym samym i politycznie, za jej niechlujstwo, niekomunikatywność, rozwlekłość, gadulstwo, nudę, formalizm, powtarzanie tych samych błędow, jakie w Związku Radzieckim popełniano w epoce Lefu itp.

Winę tę ponoszą także sami poeci, do winy tej powinni się przyznać, tak jak to uczynił w swym artykule Woroszylski, z tym że nie powinni przy tym tak jak on popełniać nowych błędów, wysuwać nowych, fałszywych, bo niedostatecznie na faktach opartych teorii.

Trzeba przy tym stwierdzić, że wszystko co Woroszylski w swym artykule powiedział o samym Majakowskim, zarowno ocena jego roli dla poezji rosyjskiej i światowej, jak żarliwy zapał autora, kiedy mówi o poecie — wydają się i trafne i piękne. Teoretyczny sens uwag Woroszylskiego sprowadzający się do głoszenia, że poezja współczesna zgodnie z tradycją Majakowskiego powinna być żywa, dynamiczna i upolityczniona, że winna dążyć do nowej niewyświechtanej, a zrozumiałej formy, jest głęboko słuszny.

Niestety obraz współczesnej poezji polskiej w ujęciu Woroszylskiego, mimo iż oceniany pod kątem widzenia tych słusznych haseł, ani nie kształtuje się w rzeczywistości w myśl jego propozycji ani nie odpowiada podanym przez niego, za uszy ciągniętym przykładom.

Trudno zrozumieć p o l i t y c z n y cel atakowania artystycznych niedociągnięć wierszy dwu aktywnych, partyjnych poetów, Lewina i Wygodzkiego, na przykładzie ich pojedyńczych, wyrwanych utworów. Wygodzki jest autorem licznych pięknych i mocnych w swym wyrazie ideowym wierszy, Lewin, obok istotnie budzącego zdecydowane wątpliwości utworu, który przytoczył Woroszylski, ma szereg innych wierszy, spełniających postulat poezji zdecydowanie pozytywnej politycznie, zrozumiałej i społecznie użytecznej.

Jeżeli Wygodzkiemu stawia się za wzór Majakowskiego a jako przykład tego, kto się do wzoru tego zbliżył, wysuwa się Bratnego, który w wierszach swych nie wydobył się jeszcze z gmatwaniny ideowo - artystycznych nieporozumień — to ideologiczny sens toczonej przez Woroszylskiego batalii zatraca się całkowicie. Polityczne zagadnienie zwalczania tendencji ideologicznie obcych — w przytoczonych przez niego wypadkach nie istnieje. Zagadnień artystycznych, ważnych dziś i rzeczywiście w chwili obecnej istotnych, Woroszylski postawić nie umie. To, czy w tej chwili ktoś z poetów pisze regularną strofą czy nie, nie jest napewno dla dzisiejszej poezji istotnym problemem.

Tocząca się obecnie dyskusja poetycka jest dyskusją ważną i potrzebną. Przed poezją polską, przed całą polską sztuką w ogóle stoi w tej chwili duże zadanie. Czynne uczestnictwo poetów w wielkim dziele planu 6-letniego, wyrażanie przez nich w pełni patosu zmagań i wysiłków, wśród których rodzi się socjalizm w Polsce, podpatrzenie na gorącym uczynku i utrwalenie w słowach wszystkiego, co dzieje się wokół nas, towarzyszenie przez nich codziennym trudom i troskom milionowych rzesz robotniczych, wzniecanie wśród nich zapału, wiary i głębokiego przekonania o słuszności toczonej walki — wszystko to wymaga zespolenia a nie rozbijania sił, jakimi dysponują pisarze, świadomi tych zadań.

Sprostanie im wymaga gruntownego przemyślenia i czyni rzeczą celową dyskusję nad słusznością użycia takich czy innych środków poetyckich, dyskusję na konkretnym materiale poetyckim.

Tego rodzaju dyskusja poetycka toczy się obecnie w innych warunkach niż dyskusja z lat 1945 i 1946, kiedy chodziło o zasadnicze nadanie kierunku naszej poezji pozostającej pod wpływem oddziaływania obcych i wrogich tendencji estetyki burżuazyjnej. Jest dyskusją, toczoną w e w n ą t r z obozu, który w zasadzie zwycięsko przeprowadził walkę z obcymi kierunkami w poezji. Poeci-egotyści, cyzelatorzy słów, formaliści, przedstawiciele liryki schyłkowej i dekadenckiej znajdują się na peryferiach współczesnego życia literackiego w Polsce, pozostają w gruncie rzeczy poza tą dyskusją.

I ta właśnie okoliczność, okoliczność, która nie powinna nam zamykać w żadnym wypadku oczu na możliwość cofnięcia się, ześliźnięcia się z zajętych pozycji, podstępnego wdarcia się wrogiej ideologii poetyckiej w nasze stanowisko — pozwala nam jednakże, po uczynieniu tych zastrzeżeń, mówić o współczesnej poezji nie tylko w elementarnych kategoriach narzuconych nam przez walkę z klasowym wrogiem, lecz także w kategoriach konkretnych, szczegółowych rozważań na temat tego, jakie spośród dróg stojących przed współczesną liryką polską pozwalają jej na osiągnięcie najpełniejszego ideologicznie i artystycznie wyrazu.

Z tego względu i w tym sensie niewątpliwie cenne i słuszne są zarówno omówione wyżej uwagi Czesława Miłosza, poczynione na marginesie lektury poszczególnych utworów współczesnych poetów, jak liczne refleksje Mieczysława Jastruna zawarte w jego artykule pt. „Czytelnicy i autor". Refleksje te spotkały się w polemice Grzegorza Lasoty z osądem równie gwałtownym co artykuł Miłosza. Dopatrzył się on w nich przede wszystkim krytyki poezji upolitycznionej, sięgającej po publicystyczny materiał i niedoskonałej formalnie. Wybrał i zestawił niektóre z przytoczonych przez Jastruna pytań czytelników, sugerujące, iż jedną z głównych trosk przeciętnego uczestnika wieczorów autorskich jest niski poziom współczesnej literatury. Lasota ma słuszność twierdząc, że uświadomiony proletariacki czytelnik pytania swe sformułowałby zapewne inaczej, że ogólny ich ton byłby inny, przeocza jednak fakt, że słowa te przytoczone zostały właściwie przez Jastruna, który nie tylko sam był jednym z inicjatorów walki o nowe, upolitycznione oblicze poezji, ale również obecnie manifestuje swój czynnny do niej stosunek właśnie działalnością poetycką i redakcyjną.

Godzę się chętnie z Lasotą w tym, że obyczaje piszących w naszej prasie literackiej nie zawsze są wzorowe, że należy zwalczać kumoterstwo w stosunkach redakcyjnych i pisarskich. Kumoterstwo nie jest właściwym sposobem okazywania przyjaźni. Lepszym jest życzliwa lojalność. O tym, że obowiązuje lojalność, nie zawsze pamiętają autorzy artykułów. Lojalność jest często kwestią taktu. Nie sądzę na przykład, by w pewnych wypadkach wolno było zapominać o tym, do czego uprawnia kogoś jego przeszłość względnie do czego kogoś jego własna przeszłość zobowiązuje. W pewnych artykułach, obok słusznej czy niesłusznej strony rzeczowej, uderza niekiedy nieuświadomienie sobie tego faktu przez autorów. To samo przydarza się i poetom. Dlatego nie wiem, czy w zacytowanym przez Lasotę wypadku pewnego wiersza z „Przekroju" chodzi tylko o banalny rym i metaforę, czy raczej o tę właśnie sprawę taktu. O to, komu kiedy wolno napisać zdanie: „Tobie łatwiej córeczko", zdanie sugerujące, że autorowi było trudniej.

Ryszard Matuszewski

MARIAN L. BIELICKI

CHLEB

W CIĄGU ostatnich kilku lat przeszło przez ręce polskiego czytelnika niemało radzieckich powieści wojennych. I w wielu z nich znajdowaliśmy echa wielkiej bitwy o Stalingrad. Nie ma dziś już nikogo, kto nie wie, że Stalingrad był kamieniem milowym ostatniej wojny, że Stalingrad był gigantycznym gwoździem do trumny hitlerowskiej. Ta właśnie sława Stalingradu jakby przyćmiła sławę tego miasta sprzed 32 lat. Epopea stalingradzka przesłoniła nieco współczesnym epopeę carycyńską. Słusznie więc postąpiła „Prasa Wojskowa" wydając na dzień urodzin Józefa Stalina znaną powieść Aleksego Tołstoja „Chleb" (Obrona Carycyna), powieść *) o obronie miasta, które dwakroć w historii stało się symbolem zwycięstwa rewolucji socjalistycznej.

„Wiosna — lato 1918 roku. Młoda republika radziecka boryka się z niezliczonymi trudnościami. Szaleje pożar kontrrewolucji. Armie carskich generałów, złożone z doborowej kadry oficerskiej, zadają władzy radzieckiej cios za ciosem. Na południu operuje Krasnow, w republikach kaukaskich działa już interwencja turecka i angielska; z zachodu prą armie niemieckie; na wschodzie Japończycy przystępują do realizacji planów „wielkiej Japonii". Przeciw Rewolucji sprzymierzyły się wyćwiczone, regularne, świetnie wyposażone armie; na straży jej stoją bosi i obdarci, prymitywnie uzbrojeni, wymęczeni wojną i ciężkim życiem robotnicy.

Ale nie tylko jawni wrogowie występują przeciw Republice Rad. Stokroć gorsi są zdrajcy klasy robotniczej, wszyscy ci, którzy pseudolewicowymi i pseudoradykalnymi hasłami usiłują zamaskować zdradę, otumanić masy i pchnąć je przeciw Rewolucji. Trocy — gdyby nie przenikliwość i czujność wodów rewolucji, gdyby nie instynkt klasowy mas robotniczych — prędzej zadaliby jej śmiertelny cios niż Krasnowowie i Denikinowie.

I był jeszcze trzeci, równie niebezpieczny, wróg Rewolucji — głód. W Piotrogrodzie, Moskwie, Iwanowie-Woznieseńsku i innych robotniczych ośrodkach, ćwierć funta chleba było jedyną strawą tych, co walczyli w obronie władzy radzieckiej. Trzeba było walczyć z wrogami jawnymi i zamaskowanymi, trzeba było walczyć o chleb.

„Kluczem do uratowania rewolucji w danym okresie czasu — mówił Stalin — kluczem do uratowania jej przed głodem i interwencją jest obrona Carycyna..."

Te właśnie fakty i wydarzenia historyczne stały się tłem powieści Aleksego Tołstoja. Słowo „tło" nie jest tu jednak odpowiednie. Materiał historyczny, ludzie z krwi i kości stanowią tworzywo wielkiego pisarza. Tołstoj w swej „Autobiografii" pisze między innymi: „Chleb" był próbą opracowania ściśle historycznego materiału za pomocą środków artystycznych: stąd właśnie wynika niewątpliwe ograniczenie fantazji".

Pisarz nie posługiwał się jednak materiałem faktycznym mechanicznie. Operując dokumentami i zapiskami kronikarzy, potrafił na ich podstawie określić przeżycia i doznania bohaterów (zarówno autentycznych jak zmyślonych), odsłonić całą głębię procesu rewolucji dokonywającej się w samym człowieku, umiał, wychodząc z ograniczonego tematycznie fragmentu dziejów rewolucji, ukazać jej perspektywy, nadać opisywanym przez siebie faktom rozmach i realizm nie uciekając się do naturalistycznych szczegółików czy faktograficznej drobiazgowości.

Aleksy Tołstoj w „Autobiografii" usprawiedliwia się przed niektórymi krytykami, którzy twierdzili, że powieść jego jest nazbyt „sucha i rzeczowa". Ale kiedy się czyta tę powieść tętniącą życiem, pełną wewnętrznego zaru, ukazującą pełnokrwistych ludzi w ich ciągłym, rewolucyjnym rozwoju — skromność autora i bezpodstawność zarzutów staje się oczywista. Każda postać, czy ta, którą autor znał z kronik i życia (jak postać Lenina, Stalina, Woroszyłowa, Parchomienki, Artema), czy też ta, którą wyobraźnia autora powołała do życia, by wypełnić luki w kronikach i stworzyć na ich podstawie powieść (jak Iwan Gora, Agrypina, Stepan, Maria, Jonasz) — każda z tych postaci jest zamkniętą, skończoną całością, tysiące nici wiąże każdą z nich ze środowiskiem, z wydarzeniami. Pobudki ich działania są logicznie uzasadnione — czy będzie to postępowanie Klimenta Woroszyłowa czy generała Nosowicza. Poznajemy te pobudki i rozumiemy je nie dlatego, że tak przekazały je dokumenty historyczne, ale dlatego, że autor w oparciu o te dokumenty odtworzył epokę, obnażył na kartach powieści mechanizm dziejów.

Postacie występujące w „Chlebie" podzielić trzeba na dwie grupy — historyczne i zmyślone. W tej pierwszej grupie główną rolę grają Lenin, Stalin i Woroszyłow. Ukazując tych właśnie ludzi Tołstoj dowiódł, że „Chleb" nie jest dziełem kronikarza, ale świetnego pisarza, który umie pokazać ludzi wielkich w sposób żywy, bezpośredni i zarazem prawdziwy. I nic dziwnego, iż krytyka radziecka, jako jeden z głównych walorów powieści, podkreśliła właśnie ten fakt, że Lenin, Stalin i Woroszyłow w ujęciu Tołstoja — to nie są wodzowie na koturnach, ale ludzie tacy, jakimi ich znali i znają współcześni.

Króciutka scena, kiedy głodny wartownik Iwan Gora wchodzi do pokoju Lenina i widząc, że wódz nie ma chleba, kładzie połowę swojej racji na stole, a Lenin bez ceregieli bierze ją i je, zostawia niezatarty ślad w pamięci czytelnika. Ale nie kromka chleba łączy na zawsze wodza Rewolucji i jej szeregowego żołnierza. Wiąże ich wspólna troska

*) **Aleksy Tołstoj:** Chleb (Obrona Carycyna). Przekład Władysława Broniewskiego. Wyd. „Prasa Wojskowa", Warszawa.

JAN ŚPIEWAK

Słów kilka o

„Nie pozwoliu
miamlit' stich
i miat'!"
Wł. M a j a k o w s k i —
Do Jesienina

Lubię dyskusje literackie, ostre i namiętne spory. Nie raz stawały się one twórcze i zapładniające. Wiele spraw dojrzało już do tego, aby je gruntownie przedyskutować. Żyjemy przecież w tak dynamicznych czasach, kiedy każdy dzień przynosi nowe nieznane nam dotychczas wartości, które my, pisarze, poeci powinniśmy twórczo przenieść na język poetycki naszych utworów. I zdawało się, że po wypowiedziach Miłosza i Jastruna o poezji taka właśnie rozpocznie się dyskusja. Niestety artykuł Woroszylskiego „Batalia o Majakowskiego" („Odrodzenie", nr 5, 1950 r.) bezprzykładnym chaosem argumentów — wprowadził niepoważny ton do ewentualnej dyskusji. Skłania mne to do zabrania głosu.

Woroszylski powziął ambitny zamiar. Postanowił nie tylko poinformować polskiego czytelnika o bardzo ciekawej dyskusji, jaka toczyła się niedawno w Związku Radzieckim na temat dziedzictwa literackiego Włodzimierza Majakowskiego, ale jednocześnie, przenosząc wyniki tej dyskusji na grunt naszej współczesnej poezji, ocenić całą naszą postępową poezję i wskazać jej kierunek marszu.

Gdyby Woroszylski poprzestał na informacji, artykuł jego należałoby przyjąć z uznaniem, gdy jednak bawiąc się dość pochopnie w krytyka i ideologa wygłasza ex cathedra sądy i rozdziela oceny, niesposób oprzeć się przekonaniu, że robota taka przynosi więcej szkody niż korzyści. Główna teza Woroszylskiego jest następująca: wobec tego, że Majakowski jest najwybitniejszym poetą rewolucji, zwłaszcza w jej pierwszych latach i wobec tego, że nasza rewolucja jest etapem społecznie analogicznym do rewolucji rosyjskiej, poezja polska musi kształcić się na Majakowskim i naśladować go a wtedy jedynie powstaną prawdziwie rewolucyjne i partyjne utwory. Wszystkie inne drogi twórczości poetyckiej prowadzą do Krasińskiego, do reklam „Chlorodontu" i do księdza Baki.

Nie będziemy wyważać otwartych drzwi. Tylko tępy reakcjonista może lekceważyć twórczość Włodzimierza Majakowskiego i negować jej przełomową rolę w literaturze radzieckiej i w całej literaturze rewolucyjnej świata. Krytyka radziecka nie raz podkreślała i stawiała za przykład poetom młodego pokolenia: monumentalność obrazów poetyckich Majakowskiego, siłę ideologiczną jego wierszy, jego prawdziwie ludowo-narodowy (narodnyj) humanitaryzm, patos rewolucyjny, liryzm jego utworów ściśle związany z uczuciami i przeżyciami narodu. Prawdziwie socjalistyczna liryka Majakowskiego odzwierciadla głęboko uczucia ludzi radzieckich. Majakowski stworzył nowy typ poety, poety partyjnego, który nie wlecze się w ogonie wydarzeń ale wysuwa się zawsze na przednią linię walki ze starym światem. Krytyk radziecki N. Masłow w artykule: „Zasadnicze etapy rozwoju twórczości Włodzimierza Majakowskiego" pisze:

„Zrozumienie nowatorstwa Majakowskiego w walce o stworzenie rewolucyjnej, partyjnej poezji powinno odegrać dużą rolę w rozwoju poezji współczesnej. Ideowy i artystyczny rozwój naszej poezji będzie tym płodniejszy, im głębiej przeniknie go ta sama rewolucyjna namiętność, świadomość, celowość — to co stanowi element najistotniejszych twórczości „najlepszego, najbardziej utalentowanego poety naszej radzieckiej epoki".

Podkreślając nowatorstwo artystyczne Majakowskiego, moralno-polityczne wartości tkwiące w jego poezji, krytyka radziecka stawia go w rzędzie wielkich demokratycznych pisarzy rosyjskich, takich jak Niekrasow, Puszkin, Czernyszewski, Bieliński, Dobrolubow, Gogol i inni. Szczególnie zwraca się uwagę na dialektyczną zbieżność między twórczością Puszkina a Majakowskiego.

Ogariew — czytamy dalej u Masłowa — w przedmowie do zbioru „Literatura rosyjska" zastanawiając się nad sprawą ludowości Puszkina widzi ją w tym, co jest „wszystkoogarniającą" treścią poezji Puszkina, cała Rosja doszła w niej do głosu. Poezja Puszkina jest ludowa „ze względu na strukturę umysłowości i języka". Bieliński, który ludowość wielkiego poety uważał za „alfę i omegę estetyki naszego czasu", widział ludowość wielkiego poety w tym, że jego poezja była „doskonałym wyrazem swojego czasu". Od pełnych siły i mocy pieśni „Puszkina" po raz pierwszy powiało rosyjskim życiem.

Określenie ludowości Dobrolubowa jest zupełnie zgodne z pojęciem Bielińskiego. Ten krytyk demokrata dowodził, że ludowość polega nie na „używaniu trafnych wyrażeń zasłyszanych od ludu", ale na umiejętności „stania na równi z nim". Majakowski w jednym z artykułów z roku 1928 niemal dosłownie powtarza myśl Bielińskiego nazywając Puszkina „najpiękniejszym, najgenialniejszym, największym wyrazicielem poezji w swojej epoce".

Tak samo najpełniejszym wyrazem całej epoki stała się poezja Majakowskiego ludowa nie tylko „ze względu na strukturę umysłowości i języka", ale także ze względu na siłę i głębokość swojego związku z szerokimi, milionowymi masami" (Masłow, tamże).

Jeśli się zna twórczość i życie Majakowskiego, zwłaszcza w jego dojrzalszym okresie, wie się, jak bardzo przejmował się on twórczością Puszkina i jak inaczej artystycznie ją wyrażając, równocześnie świadomie ją kontynuował. Zdanie Kirsanowa przytoczone przez Woroszylskiego jest bardzo charakterystyczne: „Mówimy: wiersz Majakowskiego — to wiersz puszkinowski dzisiaj". Szkoda, że Woroszylski nie zrozumiał tego zdania.

Stosunek Majakowskiego do Puszkina i do narodowej tradycji kulturalnej w ogóle pozwoli nam odpowiedzieć na następujące pytania: „j a k powinniśmy się dzisiaj uczyć na Majakowskim? czy w Związku Radzieckim rzeczywiście stawia się sprawę w ten sposób, jak to zreferował i przystosował na użytek... własny Woroszylski.

Majakowski nigdy nie k o p i o w a ł zewnętrznych chwytów Puszkina. Nie naśladował jego rytmiki, jego obrazowania ani dynamiki wiersza. Śmiesznie nawet wyobrazić sobie Majakowskiego w roli podglądacza przez dziurkę od klucza czyjej poetyckiej kuchni. Kto zna jego twórczość, wie doskonale, jak niemiłosiernie drwił on z takich pseudopoetów, którzy potrafią tylko „ciągnąć wiersz ze swoich i cudzych ust". Na argumenty Woroszylskiego można z łatwością odpowiedzieć cytatami z twórczości samego Majakowskiego. Majakowski, ten wielki rewolucyjny nowator poezji radzieckiej, nie cierpiał bezpłodnych, pozbawionych twórczych ambicji nudziarzy i pyszałków.

Uczyć się u Majakowskiego, podobnie zresztą jak u innych wielkich rewolucyjnych pisarzy, znaczy przyswoić sobie ich dojrzałość polityczną, ich ostrość widzenia świata, ich namiętność, pasję, dowcip i bezwzględną odwagę samodzielności artystycznej.

Woroszylski jednostronnie referując dyskusję z braku podstawowej znajomości literatury radzieckiej i nieprawidłowo stawiając zagadnienie, fałszuje ponadto jej prawdziwy obraz.

Nikt nigdy w Związku Radzieckim nie stawiał tak sprawy. Nikt nigdy nie wskazywał, że może istnieć tylko jedna pod względem artystycznym droga dla poetów. Nikt nigdy nie zacierał indywidualności poetyckich. Wprost przeciwnie: dziesiątki nazwisk poetów niezwykle oryginalnych i twórczych świadczą o bogactwie literatury radzieckiej. Przypomnijmy dla przykładu nazwiska: Tichonowa, Bezymieńskiego, Inber, Erenburga, Żarowa, Kirsanowa, Świetłowa, Uszakowa, Rylenkowa, Simonowa, Matusowskiego, Twardowskiego, Szczipaczowa, Gribaczowa, Dżambuł Dżabajewa, Janka Kupały, Tyczyny, Baćana i tylu innych. Każdy idzie własną drogą twórczą. Poeci radzieccy nawiązują do tradycji klasycznej literatury, eksperymentują, w żywej, wiecznie odnawiającej się kulturze ludowej znajdują twórcze i zapładniające motywy i idee dla swych

REWOLUCJI

o zwycięstwo rewolucji, wiążą ich te same, choć innymi słowami wyrażane myśli.

Kiedy Tołstoj opisuje scenę przyjazdu Stalina do Carycyna, kiedy podaje jego pierwszą rozmowę z miejscowymi działaczami partyjnymi i dowódcami, czytelnik czuje, że inaczej rozmowa ta nie mogła wygląda, choć może słowa użyte w życiu były nie te same. Najtrudniej jest odtworzyć w powieści postać człowieka wielkiego za jego życia, kiedy nie ma się jeszcze perspektywy czasu. Łatwo jest wtedy wypaczyć obraz takiego człowieka. Ale Tołstoj musiał znaleźć dystans i dlatego czytelnik wierzy, że taki i tylko taki był Lenin, tak i tylko tak postępował Stalin, tak i tylko tak zachowywał się Woroszyłow.

Druga grupa bohaterów powieści Tołstoja, a więc ta, w którą tchnęła życie wyobraźnia pisarza, jeżeli chodzi o metodę przedstawienia, niczym właściwie nie różni się od pierwszej. Iwan Gora czy Agrypina to tak samo żywi ludzie jak i postacie historyczne. Na rozległym, barwnym tle kilkudziesięciu postaci, Tołstoj wysunął na czoło kilku bohaterów zmyślonych. Każdy z nich jest postacią typową dla reprezentowanego przez siebie środowiska (Iwan Gora, Stepan, Agrypina) i równocześnie czytelnik uznaje go za człowieka wziętego z życia. Ileż prawdy głębokiej, życiowej, zawierają sceny spotkań Iwana i Agrypiny w czasie walk, jakże prawdziwa jest scena, kiedy Agrypina podchodzi do nauczycielki w Carycynie i żąda, by ta nauczyła ją czytać i pisać w ciągu dwóch tygodni, bo „jest pewien człowiek, członek partii, dobrze zna Lenina, Woroszyłowa zna... I ja widzę, że moja ciemnota niedługo stanie mu kością w gardle..."

Tołstoj, nie uciekając się do zawiłych analiz psychologicznych ani do długich opisów, kilkoma pociągnięciami pióra, jedną migawkową bodajże sceną pokazuje czytelnikowi wzajemne oddziaływanie na siebie rewolucji i człowieka. Rewolucja krzepła i potężniała dzięki niestrudzonej pracy Lenina i Stalina oraz hartowi ducha setek tysięcy Iwanów i Agrypin. Ale równocześnie ci sami Iwanowie i Agrypiny dzięki rewolucji rośli, z niewolników warsztatu stawali się jego gospodarzami, ich myśl rozwijała się, ich siły fizyczne i duchowe rosły. „Kim ja byłem przed rządami radzieckimi" — pyta gornik Jemielian Żuk — i mówi w prostych słowach o tym, że był niczym — „bydlakiem w zawszonych szmatach". A teraz, dzięki rewolucji, Jemielian Żuk stał się prawdziwym, znającym swą wartość człowiekiem i dlatego idzie się bić o rewolucję. Głęboką prawdę zawarł autor w powieści: rewolucję robili ludzie, a rewolucja robiła z pańskich niewolników ludzi.

Kiedy już mówimy o umiejętnościach autora przenikania w gąszcz problematyki rewolucyjnej i odsłaniania mechanizmu dziejów, niesposób pominąć milczeniem jeszcze jednej sprawy: Tołstoj otwiera i zamyka powieść zdradą Trockiego. Akcja powieści rozpoczyna się w okresie pertraktacji pokojowych w Brześciu, kiedy to Trocki łamie dyrektywy Lenina i Stalina, zdradza rewolucję wysuwając hasło „ani wojny, ani pokoju". To właśnie potrzebne było niemieckim generałom. Zdrada Trockiego w konsekwencji oddała w ręce Niemców Ukrainę i Zagłębie Donieckie, doprowadziła ich aż pod Carycyn. Zdradziecką grę Trockiego obserwuje czytelnik przez cały czas (sprawa Nosowicza), aż wreszcie, końcowy akord książki — depesza Trockiego nakazująca dowództwu obrony opuścić Carycyn. I znów czytelnik rozumie doskonale, że tylko Stalin mógł przejrzeć dwulicową grę zdrajcy i tylko Stalin mógł obronić Carycyn, obronić „jedyną arterię, którą można było dostarczać chleb" dla północnych okręgów.

W twórczości Aleksego Tołstoja barwna i żywa a zarazem oszczędna w formie i doborze środków artystycznych powieść „Chleb" zajmuje bardzo poważne miejsce. Praca nad „Chlebem" związana jest bezpośrednio z pracą nad epopeą „Droga przez mękę". „Chleb" napisany został w latach 1931—1937, a więc w czasie, kiedy wielki pisarz ukończył drugi tom trylogii, w trakcie pisania tomu trzeciego. Przyczyny takiego „wtrącenia" nowej powieści w tok pracy nad inną wyjaśnia zresztą sam autor.

„Zacząłem pisać drugą księgę trylogii w roku 1927 i ukończyłem ją po półtora roku — pisał Tołstoj w artykule „Jak powstawała trylogia „Droga przez mękę". — Dopiero później zrozumiałem, że do opisu wydarzeń wkradł się historyczny błąd... Dopiero po upływie kilku lat zacząłem widzieć i rozumieć podstawową i główną rolę obrony Carycyna w walce 1918—1919, w walce rewolucji z kontrrewolucją. Coż miałem robić? Powieść, tj. druga księga trylogii, była napisana i wydrukowana... Dlatego musiałem uciec się do wyjątkowej formy — napisać równolegle do „Roku osiemnastego" powieść zatytułowaną „Chleb", opisującą przemarsz armii Woroszyłowa i obronę Carycyna przez Stalina".

Powieść „Chleb" zazębia się ściśle z trzecią księgą trylogii, z „Pochmurnym rankiem". W trzeciej księdze „Drogi przez mękę" spotykamy postacie, których w pierwszych dwóch księgach nie było, ale które występują w „Chlebie" (np. Iwan Gora, Agrypina). Spotykamy nawet odgłosy przeżyć bohaterów „Chleba".

Wydanie świetnej historycznej powieści Tołstoja, w doskonałym tłumaczeniu Władysława Broniewskiego, uzupełnia lukę w polskich przekładach utworów wybitnego radzieckiego prozaika i równocześnie przypomina „dawne dzieje", historię zmagań, historię jednego z najcięższych okresów rewolucji, historię czasów i ludzi, którym świat cały zawdzięczać będzie w roku 1943 stalingradzką klęskę hitleryzmu.

Marian L. Bielicki

JERZY PARVI

Tętno epoki

„Opowiadaj pan fakty, oddaj wiernie słowa, a wnet będę wiedział, z kim mam do czynienia. Jedno słowo, jeden ruch nauczyły mnie więcej niż gadulstwo całego miasta" — mówi Kubuś do swego pana, gdy ten wdał się w nudny i rozwlekły opis postaci pewnej damy. W słowach tych [1]) wyraził Diderot całe swoje credo literackie, wyjawił, jak wyobraża sobie dzieło sztuki, wskazał na metodę, jaką uważał za słuszną w rzemiośle pisarskim.

Czy postulat ten w swoim utworze „Kubuś Fatalista i jego pan" urzeczywistnił? Dlaczego udało mu się uczynić trwałym ten stop doświadczenia i fantazji, świadomości i instynktu, zakrzepły w fikcji artystycznej?

Napisany między 1773 a 1775 rokiem — a więc na krótko przed Rewolucją „Kubuś Fatalista", ten dziwaczny gatunek literacki, który nie jest już powiastką a nie jest jeszcze powieścią, krążył w odpisach po całej Francji, i dopiero po śmierci autora, bo w r. 1796 wydano go drukiem. Wydawcy wielokrotnie wznawiali „Kubusia", choć nie obchodziło się bez trudności a nawet konfiskat za czasów Restauracji. Powody? „Kubuś Fatalista" był utworem nowatorskim, odkrywczym, rewolucyjnym pod względem filozoficznym i literackim.

Jeśli dziś jeszcze potrafimy „Kubusia" nie tylko przeczytać ale i przejąć się tą książką, to dlatego, że w tym pozornie lekkim dialogu wykrywamy skrzepnięty kawał historii z jej realiami i filozofią, że wyczuwamy w nim tętno nadchodzącej Rewolucji z jej optymizmem i wiarą w postęp. Jak zatem wygląda tekst poznawczy i podtekst ideologiczny u Diderota?

Utwór swój Diderot obleka w szatę udramatyzowanego dialogu. Każe nam jechać wraz z Kubusiem i jego panem poprzez dobry szmat Francji i słuchać przeróżnych opowiadań. Mijamy oberże, sioła, miasteczka, słuchamy o margrabiach, bandytach, mnichach, katach, widzimy chłopów i wyrobników, panów i sługi, chirurgów i kapitanów, szarlatanów i oberżystów.

Diderot zrywa zasłonę i ukazuje ludzi dołów społecznych w całym ich realizmie, ludzi prawie że nie widzianych dotąd w literaturze. Autor „Kubusia" szuka dla niej nowego bohatera, chce wlać w nią nową treść na miarę gustów swojej klasy, boryka się z nowymi formami literackimi. Ta walka o nową treść literacką i nową formę artystyczną jest niewątpliwie charakterystycznym znamieniem epoki.

1) *Diderot:* Kubuś Fatalista i jego pan. Przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński-Boy. „Książka i Wiedza", 1949.

Denis Diderot

Sięgnijmy jednak głębiej i przypatrzmy się bliżej różnorodnym bohaterom „Kubusia". Drobne obrazki obyczajowe, typy skreślone dwoma, trzema zdaniami, krótkie sceny żywcem zaczerpnięte z życia, słowem, te małe realia, od których aż się roi w „Kubusiu", składają się na bogatą wiedzę o obyczajowo-społecznej rzeczywistości.

Oddajmy głos autorowi. Oto widzimy biednego chłopa, który narzeka na ciężkie czasy: „Rok jest lichy, ledwie zdołamy nastarczyć potrzebom naszym i dzieci! Zboże na wagę złota! Wina na lekarstwo! Gdyby jeszcze znaleźć jaką pracę, ale bogaci się kurczą, biedacy nie mają zarobku; na jeden dzień roboczy cztery traci się darmo. Nikt nie płaci tego co winien; wierzyciele ścigają jak wściekli".

A pan dodaje: „Nic się tak nie mnoży jak biedacy" — na co Kubus z ironią replikuje: „Jedno dziecko więcej, to nic dla takich ludzi, miłosierdzie boskie je wyżywi".

Widzimy też wielu takich, których bieda wygoniła ze wsi; w „Kubusiu" często mowa o owych ludziach „luźnych", szukających zarobku czy służby, których warunki uczyniły obieżyświatami, złodziejami, bandytami, kramarzami czy oszustami. Widzimy pośredników, handlarzy, bankierów-szczwanych oszustów, u których zadłuża się szlachta. Spotykamy komisarzy policji, urzędników, sędziów, których równie łatwo kupić jak ich kochanki. Poznajemy duchownych, jansenistów i molinistów, biednych i bogatych, ale jednakowo chciwych i rozpustnych. Diderot powiada:

„Czy nasi podróżni poszukali schronienia u mnichów gdzie, dla miłości Bożej, dano im zły nocleg i lichą strawę. Czy znaleźli gościnę w domu magnata, gdzie im brakło wszystkiego, co potrzebne, przy obfitości wszystkiego, co zbyteczne. Czy przyjęli gościnność wiejskiego wikarego, który pośpieszył obłożyć dziesięciną kurniki parafian, aby zdobyć dla gości omlet i potrawkę. Albo też podpili sobie przednim winkiem, podjedli suto i zyskali dobrze zapracowaną niestrawność w bogatym opactwie bernardynów".

Przypomnijmy sobie historyjkę o ojcu Hudson, a ujrzymy w niej kulisy namiętnych jeszcze wówczas sporów religijnych. Dowiadujemy się nawet o jegomościu, który dużo lepszą karierę zrobił na podróży do Pondichery, niż na pisaniu wierszy. Zawieramy znajomość z margrabiami gustującymi w ladacznicach, z damami — w romansach Richardsona, a przede wszystkim z sympatycznym Kubusiem — filozofem i jego niesympatycznym i głupim panem.

Ten bogaty materiał faktów, gorący surowiec fabuły wyraża pewne obiektywne prawdy. Pod gąszczem konkretów kryje się rzeczywistość przedrewolucyjnej Francji z jej wielowarstwową strukturą walącego się feudalizmu. Te małe realia epoki mówią nam wiele o ówczesnej sytuacji społecznej Francji. Dostrzegamy w niej bardzo wyraźnie rozkład absolutyzmu, dostrzegamy gospodarczy, polityczny i moralny rozkład warstw uprzywilejowanych — szlachty i kleru, wyczuwamy potencjalną moc stanu trzeciego, który, choć klasowo bardzo różnorodny, ale zwarty jest w swym dążeniu do obalenia zmurszałych budowli społecznych i politycznych i zastąpienia ich przez nowe, odpowiadające nowej sytuacji gospodarczej i społecznej. Cały narastający konflikt między ginącym feudalizmem a rodzącym się kapitalizmem!

Jeżeli Diderot w swoim utworze poprzez obrazki obyczajowe ukazuje Francję w pewnym przekroju społecznym, i jeżeli wskazuje na węzeł gordyjski splątanych interesów społecznych, to sugeruje nieodparcie czytelnikowi, że rozwiązać go można tylko — przecinając go.

Henri Lefebvre w pracy[2]) swojej o Diderocie podkreśla realizm jego dzieła literackiego, jednak nie dostrzega w tym realizmie nic pozytywnego.

Diderot widzi świat rzekomo w jego negacji, w jego aspekcie pejoratywnym. Wszak powieści Diderota to — według Lefebvre'a — historie o łotrach, oszustach, awanturnikach i pomyleńcach; są one niemoralne, i gdyby nie humor i styl, były by to utwory zgoła ponure i cyniczne.

Mam wątpliwości, czy pogląd ten jest słuszny w odniesieniu do „Kubusia Fatalisty". Istotnie Diderot nie rozwiązuje problemu wolności i konieczności, ani na płaszczyźnie filozoficznej ani na płaszczyźnie praktycznej. Ale Diderot, chociaż świadomie nie rozwiązuje, wiele przeczuwa, wiele nieświadomie wypowiada i sugeruje, a to co przeczuwa i sugeruje, jest optymistyczne i pozytywne.

„Czy my kierujemy losem, czy los kieruje nami?" — pyta Kubuś swego pana i sam odpowiada: „Wszystko co nas spotyka na świecie dobrego czy złego, zapisane jest w górze. Ileż roztropnie wykonanych zamysłów chybiło. Ileż niedorzecznych powiodło się i jeszcze się powiedzie. Kroczymy w ciemnościach pod tym, co jest zapisane w górze, jednakowo bezrozumni w naszych chęciach, w radości i strapieniu" — tak mówi Kubuś-sługa, Kubuś-plebeusz. Pan nie czuje się przekonany i powiada: chcę, byś mi służył i dlatego mi służysz.

Czemu Diderot uczynił Kubusia deterministą, a jego pana — zwolennikiem wolnej woli?

2) *H. Lefebvre:* Diderot. Wyd. Editeurs Réunis. Seria „Hier et aujourd'hui". Paryż, 1949.

(dokończenie na str. 6)

metodzie krytyki poetyckiej

poematów. Prawie wszyscy wymienieni poeci piszą pieśni oparte na elementach pieśni ludowej. Wiele z tych pieśni stało się trwałą własnością szerokich mas ludowych, wracając w ten sposób niejako do folkloru. Warto przypomnieć, że w ostatnich latach nie Kirsanow ale Isakowski, Niedogonow, Twardowski, Szczipaczow, Gribaczow stworzyli znakomite utwory, za które przyznano im najwyższą nagrodę Stalinowską. W tych dniach za swoją twórczość odznaczony został Isakowski.

W artykule „O bolszewickiej partyjności literatury radzieckiej" zamieszczonym w piśmie „Kultura i żyzń" a będącym przełomowym artykułem ostatnich lat, czytamy wyraźnie: „W ramach jednolitej pod względem światopoglądu literatury radzieckiej działają pisarze o różnych indywidualnościach twórczych i uzdolnieniach. „Dziedzina literatury najmniej ze wszystkich pozwala na mechaniczne równanie i niwelowanie... W tej dziedzinie należy bezwzględnie zabezpieczyć szeroką przestrzeń dla własnej inicjatywy i indywidualnych skłonności, przestrzeń dla myśli i fantazji zarówno w formie jak i w treści" (Lenin „Dzieła", tom 8, str. 387)".

Partyjność literatury radzieckiej zobowiązuje pisarza do tego, aby był on w swojej twórczości bezwzględnie szczery i aby przestrzegał prawdy artystycznej.

Być szczerym w sztuce — to znaczy umieć przedstawić rzeczywistość w jej historycznej konkretności, w procesie nieustannego odnawiania się i postępującego rozwoju; to znaczy umieć odróżniać to, co ma znaczenie ogólne od tego, co jest w wąskim zakresie osobiste, to znaczy umieć wydobywać ze sfery praw ogólnych i tendencji rozwoju historycznego wszelką prawdę, to znaczy umieć odróżniać nowe od starego i ukazywać walkę nowego ze starym, zwycięstwo nowego nad starym, to znaczy umieć wysuwać na pierwszy plan „nie to, co się w danej chwili wydaje trwałe, ale zaczyna już obumierać, lecz to, co powstaje i rozwija się... (Stalin. Zagadnienia leninizmu, wyd. XI str. 537)".

To też poetów radzieckich tak zindywidualizowanych w ich twórczości łączy głęboka ideowość, patriotyzm i twórcze zrozumienie zasad socjalistycznego realizmu.

Jakie z powyższego mogą wypływać wnioski dla rozwoju naszej poezji?

Aby literatura nasza była według wskazania Stalina „socjalistyczna pod względem treści a narodowa pod względem formy" musi ona wzorem doświadczeń Majakowskego i innych wielkich rewolucyjnych pisarzy twórczo ustosunkować się do tradycji literackiej, wydobywając postępowe rewolucyjne elementy w literaturze i w ludowości oraz w doświadczeniach bratnich nam narodów. Woroszylski podnosząc znaczenie Władysława Broniewskiego dla naszej poezji, zapomina, że właśnie Broniewski kontynuuje najbardziej postępowy nurt naszego romantyzmu i rzeczywiście twórczo nawiązuje do poezji Majakowskiego. Bez znajomości żywej mowy, w której poeta tworzy, praca artystyczna stać się może co najwyżej kiepskim rzemiosłem. Czyżby Dżambul Dżabajew mógł stać się narodowym poetą, gdyby nie potrafił nowej socjalistycznej treści wyrazić bogactwem swego ludowego języka? Warto, aby ewentualni dyskutanci zastanowili się, na czym polega ogromna ludowa popularność pieśni Isakowskiego i dlaczego my dotychczas nie zdobyliśmy się na prawdziwie masową pieśń.

Uczenie się na wielkich mistrzach zawsze bywa zapładniające, jeśli nie przeradza się w bezduszne kopiowanie. Niejednemu kiepskiemu naśladowcy odpowiedziałby i dziś Majakowski po prostu jasno, jak to on tylko potrafił:

„Nie pozwoliu miamlit' stich i miat'!"

Czy współczesny poeta polski może przejść obok doświadczeń współczesnych nam poetów radzieckich nie zauważając ich, jak to wynika z artykułu Woroszylskiego — oczywiście że nie; jak nie powinien np. przejść obok wielkich utworów Pablo Nerudy.

Uczmy się, korygujmy swoje błędy, aby twórczość nasza posiadała te polityczno - moralno - wychowawcze cechy, jakie widzimy w twórczości wielkich rewolucyjnych pisarzy, lecz nie poprzestańmy na mechanicznym kopiowaniu ich twórczości.

Jeśli pierwsza część artykułu Woroszylskiego posiadała znaczne błędy, to druga część, omówienie współczesnej poezji polskiej, jest niespotykaną dotychczas zbieraniną głupstw i insynuacji. Stosując zasadę, że każdy chwyt jest dozwolony, Woroszylski stosuje chwyty niedozwolone. Powstaje absolutnie nihilistyczny obraz współczesnej poezji polskiej. Chciałbym wiedzieć, w jakim celu Woroszylski chce udowodnić wszem i wobec, że z wyjątkiem dwu, wspaniałomyślnie do niego dokooptowanych młodych poetów, reszta poetów okazała się do niczego. Ba, gdyby tylko do niczego! Zlikwidowana została raz na zawsze, jednym machnięciem pióra.

Tylko ludzie krótkowzroczni tj. egoistycznie zapatrzeni w siebie, mogą negować rozwój postępowego, ideowego nurtu poezji naszej po wojnie.

Jeśli się chce wyciągnąć takie lub inne wnioski o poszczególnych poetach, minimalna uczciwość wymaga omówienia całokształtu ich twórczości albo przynajmniej jednej książki. Oceniać poetę na podstawie wyciągniętych z kontekstu utworów, bez podania daty, jest chwytem niedopuszczalnym. Niedopuszczalne jest również uszeregowania pisarzy absolutnie niekrytyczne.

Cóż znaczy retoryczne zdanie po zacytowaniu wiersza Wygodzkiego: „Autor cytowanego wiersza nie wie o istnieniu Majakowskiego"? Po pierwsze, trzeba umieć czytać wiersze, po drugie, rozumieć, po trzecie — dając komuś rady, trzeba samemu orientować się w czymkolwiek. Po czwarte, w ogóle cytowanie tego właśnie wiersza w ten sposób uważać należy za wybryk.

Wygodzki po latach siedzenia w więzieniach sanacyjnych za swoje przekonania, po latach siedzenia w hitlerowskich kazamatach, straciwszy córkę spaloną w Oświęcimiu, chodząc po obcym mieście, chory po przeżytych cierpieniach ma całkowite prawo pisać:

„W jednym sercu dwie rozpacze,
w jednym sercu klęsk dwadzieścia.
Chodzę po nieznanym mieście,
w którym nigdy nie zapłaczę".

Chyba tego rodzaju wiersz nie może być przez nikogo odczytany jako tylko „martyrologiczne wspomnienie". Poza tym Woroszylski przemilcza (świadomie?) fakt, że właśnie Wygodzki jest jednym z czołowych politycznych poetów, niejednokrotnie nagradzanym za swoje polityczne utwory. Co się tyczy Majakowskiego, to oczywiście Woroszylski nie wie, że Wygodzki przed wojną napisał dużo wierszy nawiązujących do tego właśnie poety. Utwory zamieszczane były w lewicowej prasie. O ich istnieniu należałoby przynajmniej wiedzieć.

Podobnym chwytem było wyciągnięcie wiersza Lewina z r. 1945, wiersza o powstańcach AL-u. Dlaczego Woroszylski nie wyciągnął w tym wypadku nagrodzonego hymnu na cześć Partii albo wiersza na cześć Stalina, cytowanego w mowie Prezydenta Rzeczypospolitej"?

Daleki jestem od bezkrytycznego chwalenia wszystkiego, co w zakresie poezji u nas się pojawia. Długi szereg nazwisk poetów, których możnaby wymienić, wskazuje tylko na skomplikowanie problemu, z którym Woroszylski załatwia się tak prosto. Idzie przecież o to, żeby środkami artystycznymi najpełniej wyrazić patos naszych czasów. Jeśli wszyscy odczuwamy potrzebę przedyskutowania zasadniczych spraw naszej literatury, a zwłaszcza poezji lirycznej w ostatnim okresie — to właśnie dlatego, że wiele rzeczy w niej nam się nie podoba, wiele nas razi prymitywizmem ujęcia ważnych spraw społecznych, łatwym optymizmem, nie zawsze słusznym wyborem poetyki określającej przecież także perspektywy ideowe. W zakresie poezji stoi przed nami problem przedyskutowania osiągnięć, błędów i dróg, z jednej strony w celu wzmocnienia ideologicznego poezji, z drugiej — w celu podniesienia jej sensu i poziomu artystycznego. Artykuł Woroszylskiego nie jest zagajeniem takiej dyskusji literackiej, choć może do tego pretenduje. Trudne i ważne problemy naszej poezji w chwili obecnej nie dadzą się rozstrzygnąć ani przy pomocy argumentów i ocen Woroszylskiego ani też przez postawienie za wzór tylko tego, co on sam jako poeta i dwaj wyróżnieni przez niego poeci reprezentują.

Woroszylski w swojej „samokrytyce" z lekka krytykuje swoją „Balladę o sołtysie Janie", starając się jednocześnie podnieść wartość swoich wierszy. Przyjrzyjmy się im.

Przyznaję, że „Ballada o sołtysie Janie", która powstała ze skrzyżowania Brunona Jasieńskiego z Woroszylskim, nie może być dobra. Nie wiadomo dlaczego całość utrzymana jest w rytmie obereczka. Poza tym razi pseudorubaszność w stylu:

„A gospodarzom to się nic już nie należy?
Czyje, psiakrew, pijecie i żrycie?
Na czyim, skurwysyny, weselu?"

Albo inna zwrotka tego samego wiersza:

„Wy sołtysie na to kichacie,
topór reform nie całkiem wasz pień ściął.
Stoi wioska, chata przy chacie,
grozi chata kominu pięścią".

Po pierwsze nie mówi się „kominu" tylko „komina", po drugie — trudno zrozumieć, o jaki „pień" idzie tu Woroszylskiemu?

Także „Ballada o Państwowym Domu Towarowym" pomimo szlachetnej intencji razi przesadnością opisu i bezsensem zestawień:

„Co tam jeszcze?
Artykuły gospodarstwa domowego.
Porcelana i szkło.
Materiały piśmienne.
Książki. Wstążki. Wódka. Konserwy.
I szłoby się od lady do lady, i szło —
Skłamałbym na początku, że tydzień.
Rok. Rok okrąglutki bez przerwy".

Czyżby tego rodzaju zestawienia: „Książki, Wstążki, Wódka, Konserwy" Woroszylski nauczył się u swojego wielkiego mistrza? Skąd na przykład, z jakiej mitologii Woroszylski wziął swoje „duszki", „skrzaty", „gnomy" — w „Noc Świętojańską"?

„Potoczny" język, który stara się stosować, skrzy się od tego rodzaju powiedzeń: Frajer, facet, kichacie, kwitła granda itd. — tak bardzo typowych dla gwary lumpenproletariackiej, nie mającej nic wspólnego z prawdziwie ludowym językiem.

Jeśli idzie o całość książki Woroszylskiego, to w twórczości tego młodego poety widać niemalże na każdym wierszu terminowanie u kogoś. „Wpływy" są aż nadto wyraźne. Podaję dla przykładu: od Przybosia np. wiersz „O rówieśnikach krótko", od Broniewskiego „Ballada o trzech krosnach". W wierszu „O miłości gawęda" — wyzierają naraz Gałczyński i Majakowski. W zupełnie niezłym wierszu „Rosa Lee" wyskakują ni stąd ni zowąd całkowicie już przestarzałe rekwizyty jak np.:

„I wiersze też umierały
niby pastelowe, filigranowe,
puszystowłose kobiety
O zmierzchu w hotelowym pokoju".

Zwracam uwagę przykładowo na te potknięcia, nie zamierzając pisać w zasadzie negatywnie o kimkolwiek. Krytyka marksistowska ukazując autorowi jego błędy stara się zawsze dostrzec zalety w każdym szczerze pozytywnym utworze. U Woroszylskiego widzimy dobre chęci stania się poetą politycznym i widać to w odważnie stawianych tematach, w próbach sprecyzowania skomplikowanych zagadnień politycznych i w próbach doszukiwania się własnego artystycznego stylu. Piszę: próby, ponieważ tylko gdzieniegdzie widać usamodzielnienie się, jak np. we wierszu „Rosa Lee". Oczywiście — ażeby tak lub inaczej usamodzielnić się i przestać być terminatorem aż tylu poetów naraz, potrzeba ciężkiej i żmudnej pracy nad sobą; trzeba tak mozolnie pracować nad swoją twórczością, jak to czynił Majakowski.

Jan Śpiewak

(dokończenie ze str. 5)

Trafnie wykazuje J. Litwin, że różna jest geneza kubusiowego fatalizmu i pańskiego indeterminizmu (recenzja o pracy J. Plechanowa „O roli jednostki w historii" — Przegląd Socjolog. T. IX). Klasa pana skazana jest przez historię nieuchronnie na zagładę. Przyszłość należy do klasy, z której wywodzi się Kubuś; nieodwracalny bieg wypadków potoczy się na jego korzyść. Bohater Diderota, o ile nie zdaje sobie sprawy z konieczności awansu społecznego swojej klasy, to w każdym razie tę konieczność wyczuwa.

Z tym fatalistycznym determinizmem spotykamy się nieraz w historii; taki był na kontynencie kalwinizm a w Anglii purytanizm. Ich zwolennicy, chociaż nie uznawali wolności woli, energią działania wyprzedzali współczesnych i stawiali własnej woli największe wymagania. Twórcy nowej historii starali się dostrzec w niej prawa rządzące obiektywną rzeczywistością, prawa układające się niezależnie od woli ludzkiej. Stąd „fatalizm" niejednej postępowej ideologii.

Jasne jest, że fatalizm jest doktryną błędną, bo zapoznaje czynną rolę jednostki w historii. Mimo to jasne jest, że fatalistyczny determinizm pojmowany jako odczucie praw rządzących rzeczywistością, napawał ówczesnego czytelnika optymizmem, wiarą we własne siły i energią działania, a czytelnikowi dzisiejszemu nieobce jest wrażenie, że filozofia autora „Kubusia" wykraczała, przynajmniej nieświadomie, poza mechanistyczny materializm ciążąc ku dialektyce.

Kubuś wypowiada poglądy o silnym ładunku społecznym, poglądy, które panu zgoła nie mieściły się w głowie:

„Kto wie, jaką rolę odegra ten bękarcik — rezonuje Kubuś — kto wie, czy nie urodził się na szczęście lub zagładę jakiego królestwa. Czemu nie miałby wyjść jak Cromwell z warsztatu tokarza".

A kiedyindziej:

„Kubuś, panie, jest człowiek jak każdy inny, czasem lepszy niż inny".

Pan oczywiście gwałtownie oponuje zgodnie ze swym dogmatem wolnej woli, doskonałości i niezmienności świata, hierarchii społecznej. Kubuś — sługa drwi sobie z pana i jego dogmatów uważając go za zabobonnego niedorajdę i głupca, który nie potrafi się obejść bez służącego. „Tak było napisane w górze — powiedział sobie zapewne pan Kubusia, wstępując na gilotynę, o ile skorzystał z nauk swego dobrego sługi" — zauważa dowcipnie Boy-Żeleński. Czyż nie dość jaskrawe symbole dwóch światów: ginącego i powstającego? Czyż niewyraźne credo polityczne autora?

„Kubuś — mówi Diderot — starał się zapobiegać złemu, był przezorny przy największej pogardzie dla przezorności..., poza tym dobry z kościami, szczery, dzielny, przywiązany, wierny, bardzo uparty i jeszcze bardziej gadatliwy... Kubuś nie uznawał występku ani cnoty, utrzymywał, że człowiek ma naturę szczęśliwą lub nieszczęśliwą. Kiedy słyszał słowo nagroda lub kara, wzruszał ramionami. Wedle niego nagroda jest zachętą dla dobrych, kara postrachem dla złych. Czymże mogą być innym, skoro nie istnieje wolność i skoro los nasz zapisany jest w górze... Rozróżnienie świata fizycznego i moralnego zdało mu się bez sensu. Wszystko w naturze myśli o sobie i tylko o sobie, że coś wyrządza szkodę drugim, któżby o to pytał, byle samemu ciągnęło się korzyści". A gdzie indziej: „Pan: — Kubusiu, wierzysz ty w życie przyszłe? Kubuś: — Ani wierzę ani nie wierzę, nie myślę o nim. Cieszę się jak umiem tym, które tu nam dano jako zadatek w przyszłej sukcesji".

A jakże śmiało postawiony jest problem moralności seksualnej: „I cóż wam zrobiła czynność rozrodcza, tak naturalna, potrzebna i sprawiedliwa, aby wykluczyć ją miano z waszych rozmów i wyobrażać sobie, iż pokalałaby wasze usta, oczy i uszy?".

Tych kilka zdań wyjętych z tekstu ilustruje nie tylko światopogląd Diderota; ilustruje epokę, której Diderot był rzecznikiem. Kategoriami materializmu i adogmatycznej etyki myślała wtedy postępowa burżuazja. Ślady materialistycznego światopoglądu ze szkoły La Mettrie i ateistycznej etyki Helwecjusza znajdujemy w „Kubusiu Fataliście".

Są to ślady żywej myśli Oświecenia buntującej się przeciw religii, dogmatom i tradycjom. A na religii, tradycjach i dogmatach opierał się stary porządek. Ancien régime ze swoim zużytym balastem gospodarczym, społecznym, politycznym i ideologicznym rozsadzały od wewnątrz skrępowane a jednak prące naprzód siły wytwórcze wczesnego kapitalizmu. Stan trzeci — a dokładniej — młoda burżuazja parła całą swą mocą dziejowego rozpędu ku ustanowieniu takich stosunków społeczno - politycznych, które byłyby zgodne z nowym ustrojem ekonomicznym.

Zmaganie ideologiczne, owa lutte philosophique była jednym z przejawów walki klas, walki, która toczyła się także na płaszczyźnie filozoficznej. Zmaganie to miało równie ważki ciężar gatunkowy dla procesu społecznego stawania się, jak walka, której ośrodkiem był pieniądz czy oręż.

Dzieła pisarzy Oświecenia były przepojone tym ładunkiem rewolucyjnej ideologii. Tak też się ma sprawa z utworem tutaj omawianym. Tętno epoki jakże łatwo daje się tu uchwycić. W tym siła Diderota, w tym wartość „Kubusia", na tym polega pozytywny wydźwięk utworu. Diderot był przywódcą jednego z najbardziej postępowych i rewolucyjnych ruchów umysłowych ówczesnej Europy. Takim okazał się w swoim życiu i w swoich dziełach. Bo choć nie daje w „Kubusiu" pozytywnej wizji świata i człowieka, jednak ją przeczuwa i swoją literaturą nieświadomie sugeruje. Mimo, że nie rozwiązuje problemu natury i historycznej kategorii człowieka, mimo, że — jak mu zarzuca Lefebvre — ugina się przed fizjologiczną koncepcją jednostki.

Jerzy Parvi

KRZYSZOF TEODOR TOEPLITZ

Widz i czytelnik

Ukazanie się na polskich ekranach filmu „Pustelnia Parmeńska" jest wydarzeniem głośnym. Publiczność żywo reaguje na ten film. Warto więc wykorzystać tę okazję dla wypowiedzenia paru uwag na temat „ożenienia" filmu z powieścią tej miary co stendhalowska „Pustelnia Parmeńska".

Jest sprawą oczywistą, że conajmniej 80 procent naszych widzów kinowych nie czytało „Pustelni" i w ogóle słabo zna Stendhala. Jak wygląda ten wielki pisarz na ekranie, widziany oczyma człowieka, który spotyka się z nim po raz pierwszy?

Zacznijmy jednak od drugiej strony: jak widzi film czytelnik „Pustelni Parmeńskiej", czytelnik Stendhala w ogóle?

Specyfika filmu wymaga prawie całkowicie innej konstrukcji niż powieść. Dlatego nie zdziwi nikogo, jeżeli zobaczy na ekranie coś pod względem treści zupełnie innego niż to co czytał w powieści. Wiadomo, że film ten wzorowany jest całkiem dowolnie na powieści, posiada szereg skrótów, zmieniono także zakończenie.

Czy pomimo to udało się uchwycić charakter Stendhala, pokazać go takim, jakim przywykł go widzieć czytelnik, lub raczej o jakiego obraz dziś należy walczyć.

Ktokolwiek czytał książki Stendhala ten wie, że jest on wielkim krytykiem otaczającej go rzeczywistości, że jest jednym z nielicznych pisarzy, którzy dali w literaturze tak trafny i krytyczny obraz współczesnemu rzeczywistości. Był on, jako zwolennik napoleonizmu, wrogiem starego typu arystokratycznej monarchii, a jednocześnie widział ze zdumiewającą jasnością sprzedajny i zwodniczy charakter ówczesnej republiki. Wyraz tego widzimy na równi w „Czerwony i czarnym", w autobiograficznym „Życiu Henryka Brulard" jak i w „Pustelni Parmeńskiej". Już sam fakt umiejscowienia akcji tej powieści w małym księstwie Parmy, które po okresie triumfalnego pochodu burżuazji pod sztandarem Napoleona staje się wyraźną karykaturą monarchii arystokratycznej, jest znamienny. Krytyka przeprowadzona w „Pustelni Parmeńskiej" nie jest jednostronna. Stendhal, pozorny sprzymierzeniec monarchii lipcowej lat trzydziestych, daleki jest od gloryfikowania burżuazji, więcej, jest jej krytykiem równie nieubłaganym jak i arystokracji. Stąd uśmieszek ironii kiedy w „Pustelni" mówi o liberałach, stąd niekłamany wstręt do lgnącego do monarszego dworu, wzbogaconego parweniusza Rassi.

Obawiam się jednak, że jeśli czytelnik może to wszystko wyczytać z kart książki, to widz oglądający „Pustelnię Parmeńką" w kinie w ogóle nie stanie wobec tego rodzaju problematyki. Nie tylko dlatego, że pozbawiono go może najlepszych rozdziałów „Pustelni", a przede wszystkim klasycznego opisu bitwy pod Waterloo, który jest jednym z doskonałych wyrazów realizmu Stendhala. Widz nie zobaczy również prawdziwego obrazu dworu parmeńskiego, a to co w pierwszym rzędzie chcą mu pokazać twórcy filmu — wątek romansowy — jest dziwnie zniekształcony. Nie chodzi o to, że w danym momencie interpretacja tej czy innej sytuacji lub postaci jest błędna. Przeciwnie, w każdym poszczególnym wypadku można się podpisać pod obrazem Sanseveriny czy Moski. Ale jeżeli nie zna się, uprzedniej historii wszystkich trzech osób, Sanseverina wydaje się dwulicową kokotą, lawirującą pomiędzy Fabrycym a Moską. Pominięcie całej pierwszej części książki przy adaptacji filmowej wprowadza widza w krąg spraw jeśli nie niezrozumiałych, to w każdym razie ogromnie spłyconych przez tę amputację.

Przez wyrwanie i sfilmowanie pewnego tylko fragmentu akcji, konflikty wewnętrzne bohaterów nabierają specjalnego charakteru; w Sanseverinie widzi się tylko starzejącą się kobietę, która kocha młodego chłopca; w Fabrycym tylko bawidamką, który zmienia się następnie w rzewnego kochanka Klelii, zapominając o pięknie zarysowanej przez Standhala romantyczności tej postaci nie tylko w sprawach miłosnych; w Mosce — rogacza i zazdrośnika, w Erneście IV — błazna.

Z „Pustelni Parmeńskiej" pozostał tylko romans, naiwny i banalny. Czy oznacza to iż „Pustelnia" jest „niefilmowa"? Nie. Nie udała się tylko taka interpretacja filmowa tej powieści jaką zaprezentowała nam francusko-włoska spółka realizatorska.

Pustelnia parmeńska. Fabrycy del Dongo — Gerard Philipe i dozorca więzienny Grillo — Louis Segner.

Pustelnia parmeńska. Scena pojedynku.

W toczonym w kołach krytyki filmowej sporze na temat filmowości „Pustelni Parmeńskiej" po obu stronach jest wiele racji. Chciałbym zwrócić przy okazji uwagę na jeden moment, według mnie dość istotny.

Maksym Gorki pisał o Stendhalu jako o „poecie i gloryfikatorze twórczej energii". Istotnie, jego bohaterowie są uosobieniem energii, impulsów niezawsze skoordynowanych, ale potężnych. Fabrycy Del Dongo lub Sanseverina są nimi w nie mniejszym stopniu niż Julian Sorel i inne postaci Stendhala.

Film jest w swojej istocie sztuką dynamiczną. I temu należy właśnie zawdzięczać, że gdy „Pustelnia Parmeńska" przerobiona w ten sposób jak to zrobiono ze scenariuszem, w formie książkowej byłaby nieczytelna, w filmie przeróbka ta razi nas znacznie mniej.

Charakter sztuki filmowej złagodził ogromnie błędy popełnione przy adaptacji filmowej powieści Stendhala, i uratował „Pustelnię" od karykatury.

Jednocześnie zaryzykuję twierdzenie, że film wydobył zupełnie szczęśliwie pewne cechy, których w książce nie ma które uplastyczniają nam obraz epoki i przebieg akcji. Myślę tu o przekonywującym obrazie ulicy parmeńskiej, o nadaniu charakteru pewnym postaciom, w powieści marginesowym, jak np. dozorca Grillo lub generał Conti. Jest oczywiście rzeczą do dyskusji czy tak wyobrażamy sobie Grilla, ale interpretacja tej postaci dokonana w filmie jest do przyjęcia.

I jeśli Aragon pisał ze wzruszeniem o postaci Ferrante Palla twierdząc, że jest on przykładem bojownika o wolność, to myślał nie o książkowej, ale o filmowej postaci Palli.

To wszystko co zostało tu powiedziane, wskazuje na jeden fakt bezsporny: że film daleko odbiegł od powieści. Jeśli teraz postawimy pytanie, czy Stendhalowi, a raczej widzowi, stała się przez to krzywda, to odpowiedź powinna brzmieć twierdząco. „Pustelnia Parmeńska" została pozbawiona krytycznej drapieżności, autora jej widzimy w świetle nieprawdziwym i banalnym.

Były głosy wśród krytyki francuskiej, że film Christian Jaque'a posiada jednak odrębne wartości, niezależne od powieści.

Ocena wartości tego filmu jest trudna. Bezsporne jest to, że sceneria epoki wyczarowana (używam tego słowa całkiem świadomie) przez film, jest doskonała. Wielka precyzja i staranność w dekoracjach i kostiumach, malarskie piękno zdjęć. To wszystko ożywa jednak właśnie w powiązaniu ze wspomnieniem powieści, gdyż filmowo odczuwa się nieprzyjemnie częstą utratę tempa, nastawienie całego filmu raczej na malarską niż filmową obrazowość.

Dzieje się to skutkiem trudnej do wyrażenia zależności powieści i filmu. Z jednej strony, nawet niezbyt wysoko wykorzystana technika filmowa ożywia okaleczoną treść, z drugiej zaś, w sposobie łączenia obrazów czuć powieściową narrację.

Uwagi te nie są recenzją z „Pustelni Parmeńskiej". Chodziło o podanie kilku spostrzeżeń, jak patrzy na to dzieło widz i czytelnik, względnie widz, który jest jednocześnie czytelnikiem Stendhala.

Krzysztof Teodor Toeplitz

NA PÓŁKACH KSIĘGARSKICH

MARTA ARNAND — „Dary białych ludzi". Tytuł oryginału: „Manière de blanc". Przełożyła z francuskiego **Maria Stulgińska** — Warszawa, „Czytelnik", 1949 — str. 183 i 1 nl.

Minęły już dawno czasy, gdy opowiadania o zamorskich krajach były dla czytelników jedynie mniej lub więcej pasjonującą egzotyką. Dziś — na tę egzotykę pada krwawy refleks trudnych walk wyzwoleńczych, prowadzonych przez ludy „kolorowe" przeciw kolonizatorom, odwiecznym ciemięzcom. W książkach o ludziach czarnych czy żółtych, o dalekich egzotycznych krajach szukamy dziś nie tylko obrazów barwnej odmienności, opisów dziwnej fauny i flory w palących blaskach podzwrotnikowego słońca, lecz przede wszystkim tego, co określa stosunek białych zdobywców do ujarzmionych ludów kolonialnych, tego, co świadczy o drapieżnej istocie imperializmu, który śladami nieopisanego ucisku znaczy swój pochód na wielkich obszarach globu.

Książka Marty Arnand, zawierająca wspomnienia kanadyjskiej pielęgniarki, pracownicy t.zw. szpitala misyjnego w głuchym zakątku brytyjskiej Afryki Wschodniej, ukazuje nam sporo prawdy o różnych sprawach systemu eksploatacji kolonialnej. Pole obserwacji autorki, którą — jak się zdaje — można identyfikować w dużej mierze z osobą bohaterki książki, Lizy Faucherre, było jednak stosunkowo wąskie a okres pobytu w dżungli afrykańskiej nie zbyt długi, tak że refleksje i wnioski, które w książce znajdziemy, mają charakter raczej cząstkowy, nie obejmujący bynajmniej problematyki kolonialnej w całej jej różnorodności.

Pani Arnand ogranicza się przeważnie do obserwacji i opisu „domowej" strony egzystencji Murzynów, traktuje dość szeroko osobliwości afrykańskiego folkloru — zwyczaje, obyczaje, ceremonie i obrzędy religijne, zabawy, tańce itp. Ale i z tego co opowiada pani Arnand o życiu Murzynów i ich kontaktach ze światem białych, wynika jasno, że biali „władcy" w gruncie rzeczy nie czynią nic, by polepszyć sytuację gospodarczą i podnieść stan kulturalny ludności tubylczej, że charytatywno - propagandowa działalność rozmaitych misyj wyznaniowych stanowi tylko parawan osłaniający brutalny wyzysk i ucisk kolonialny.

Zdają sobie z tego sprawę zarówno uczciwsi i rozumniejsi przedstawiciele białych, jak i sami Murzyni, którym w wielu wypadkach nie zbywa na inteligencji i trafności sądu. Jeden z czarnych przyjaciół Lizy Faucherre mówi całkiem słusznie: „I ja już zaczynam wierzyć, że biali po to tylko tu przyszli, żeby się zbogacić. Co może więc obchodzić ich czarny człowiek poza tym, że potrzebny im jest do robót w kopalniach i do płacenia podatków..."

Książka pani Arnand ma sporo niedostatków. Autorka nie sprecyzowała wyraźnie — może ze względów swoistej ostrożności— miejsca i czasu opisywanych wrażeń, wskutek czego jej narracja zawisa jak gdyby w próżni. Ożywiona jak najlepszymi intencjami i szczerym współczuciem dla uciemiężonych, nędznie wegetujących czarnych, pani Arnand patrzy na ich losy jedynie z pozycji szlachetnego humanitaryzmu, pomijając na ogół społeczno-gospodarczą problematykę rzeczywistości kolonialnej, t. zn. właśnie to, co przede wszystkim determinuje byt Murzynów ujętych w żelazną garść imperializmu. Wreszcie — psychika bohaterki książki zdaje się nosić pewne ślady wpływów afrykańskiej mistyki i „magii", a te osobliwe doznania, nastroje, lęki tp., przetransponowane w sferę racjonalistycznych pojęć Europejczyka, stają się anachronizmem i przykrym nieporozumieniem.

Mimo tych zastrzeżeń, „Dary białych ludzi" są książką nie pozbawioną wartości poznawczych i zasługującą na przeczytanie. Przekład — bardzo poprawny.

bd

PREMIERA „HALKI" W POZNANIU

Dnia 22 stycznia br. odbyła się w Państwowej Operze im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu uroczysta premiera „Halki" w inscenizacji Leona Schillera, pod muzycznym kierownictwem Waleriana Bierdiajewa, w reżyserii Jerzego Merunowicza. Dekoracje Jana Kosińskiego, kostiumy Andrzeja Cybulskiego. Przedstawienie to było niewątpliwie wielkim wydarzeniem w dziejach naszej opery. Dzięki inscenizacji Leona Schillera i reżyserii Jerzego Merunowicza w pełni uwydatniona została społeczna idea „Halki i dobitnie został podkreślony dramatyczny konflikt między dworem a pańszczyźnianym chłopstwem.

Dwa przedstawienia „Halki" w Poznaniu, jedno w 1919, drugie z roku 1950 symbolizują wielką przemianę jaka dokonała się w polskim życiu kulturalnym. Minister Dybowski w swoim przemówieniu wygłoszonym podczas jubileuszu Opery, porównując te dwa przedstawienia powiedział m. in.: „w roku 1919 widzieliśmy na tej scenie „Halkę" w tradycyjnej inscenizacji, w której zatuszowany został społeczny charakter opery. Krzywda, ludu, ta idea przewodnia „Halki" została przez ówczesnych inscenizatorów usunięta z opery. Z utworu pozostała wówczas narodowa sielanka, w której lud beztrosko się zabawia, a klasa panująca przedstawiona jest w sielankowych kolorach. „Halka" Moniuszki w inscenizacji Schillera w roku 1950 — to tragedia ludu, jej bohaterem jest pańszczyźniane chłopstwo, uginające się pod ciężarem społecznego ucisku. Jej ideą jest antagonizm klasowy między pańszczyźnianym chłopem a panem, między człowiekiem uciemiężonym, a jego ciemiężycielem".

Premiera „Halki" w Państwowej Operze im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, to duży sukces Leona Schillera, który swą świetną inscenizacją wskazał drogę, prowadzącą do opery realistycznej.

W ten sposób, dzięki inscenizacji Leona Schillera „Halka" Moniuszki objawia nam swe wartości rewolucyjne i przemawia do mas ludowych.

W roli Halki wystąpiła — Antonina Kawecka, Jontka — Franciszek Arno, Stolnika — Ed. Kossowski, Janusza — M. Woźniczko.

Jednocześnie z dniu premiery w obecności Ministra Kultury i Sztuki obyw. Stefana Dybowskiego, wojewody poznańskiego obyw. Stefana Brzezińskiego, przedstawicieli Partii, Związków Zawodowych i Przodowników Pracy odbyła się po drugim akcie „Halki" uroczystość 30-lecia istnienia opery polskiej w gmachu Teatru Wielkiego w Poznaniu.

Scena z aktu III. *Fot. Kamera, Poznań*

NATALIA MODZELEWSKA

Droga twórcza Mikołaja Gogola

(Dokończenie z poprzedniego numeru)

Proces pisania u Gogola nigdy nie odbywał się łatwo ani szybko. Długo nosił w sobie ideę utworu, zaczynał pisać, odkładał, powracał znów — niekiedy po kilku latach. Tak powstawał jeden z najbardziej dojrzałych jego utworów, opowieść „Szynel", gdzie po raz pierwszy w roli głównego bohatera wystąpił mały urzędniczyna budzący uczucie bolesnej litości swoim tragikomicznym losem. Pomysł „Szynelu" zajmował Gogola już w r. 1834, zaczął go pisać w r. 1839, a skończył w r. 1841.

Szczególnie trudno przyszło mu pisanie „Martwych dusz". Potrzebował spokoju i pogody ducha, po to wyjechał z kraju. Tymczasem upragniony spokój nie nadchodził. Męczyły choroby fizyczne, prawdziwe i urojone.

Korolenko[1]) we wnikliwym essayu o Gogolu pisze: „Tragedia wielkiego humorysty" wysuwa na pierwszy plan dziedziczne obciążenie Gogola depresywną psychozą[2]) i tym tłumaczy wszystkie powikłania i kryzysy w jego życiu. „Można stanowczo stwierdzić, że był to prawdziwy pojedynek między geniuszem a straszną chorobą, w którym każde zwycięstwo geniusza oznaczało nowy triumf literatury rosyjskiej".

Istotnie, obszerny materiał biograficzny (wyznania samego Gogola oraz świadectwa jego krewnych i znajomych) mówi o tym, że od najwcześniejszych lat prześladowała Gogola hipochondria i jakiś nie uzasadniony lęk przed śmiercią; tymczasem fizyczne dolegliwości, na które cierpiał, nie dawały podstaw do tak ponurej prognozy. Fakt ten rzuca światło na wiele momentów w życiu Gogola, lecz nie tłumaczy jego tragicznego losu w całości.

Lata 1836—1841, okres, w którym powstała pierwsza część „Martwych dusz", stanowi historię walki pisarza z warunkami i z samym sobą. Walczył o spokój duszy, niezbędny dla nastroju twórczego. Szukał go w estetycznych wrażeniach z podróży, w oderwaniu się od Rosji i przykrych wspomnień, które ciągnęły za nim z kraju. Na przeszkodzie stały liczne troski materialne, stare długi i konieczność zaciągania nowych pożyczek. Chcąc uwolnić się od wzrastającej zależności materialnej, usiłował pisać coś dla zarobku, ale za każdym razem kiedy musiał oderwać się od „Martwych dusz", czuł się wytrącony z równowagi. Zdawał sobie sprawę z tego, że w duszy jego dojrzewa dzieło wielkie, największe z tego, co stworzył dotychczas.

Pisał do Żukowskiego:

„Niezmiernie wielkie będzie dzieło moje, nie prędko je skończę. Jeszcze oburzą się na mnie nowe stany i wielu rozmaitych panów, ale trudno. Taki już mój los — kłócić się z rodakami. Cierpliwości!... Wiem, że imię moje okaże się szczęśliwsze ode mnie i potomkowie tych samych rodaków może ze łzami w oczach wyrzekną słowa pojednania z moim cieniem".

Były to słowa iście proroczę.

W marcu r. 1837 w Rzymie spotkał Gogola straszliwy cios: otrzymał wiadomość o zgonie Puszkina. Rozpacz jego była bez granic. Pisał do Pletniewa:

„Cała rozkosz życia mego, cała najwyższa rozkosz zniknęła z nim razem. Nic nie poczynałem bez jego rady. Ani jednego wiersza nie napisałem, nie wyobrażając sobie tuż przy mnie Puszkina. Co on powie, co wyróżni, z czego będzie się śmiał, na co da niezachwianą i wieczną aprobatę swoją — jedynie to interesowało mnie i dawało natchnienie... Boże! Dzisiejsza praca moja, zrodzona z jego pomysłu... nie mam sił, żeby ją kontynuować!..."

A do Pogodina pisał:

„Namawiasz mnie do powrotu. Po co? Może po to, żebym powtórzył odwieczny los poetów w ojczyźnie?? Po co przyjadę? Czy nie widziałem kochanego zbiorowiska naszych wielce oświeconych ignorantów? Czy nie znam naszych radców, od zwykłych do tajnych? Piszesz, że wszyscy, nawet obojętni, byli wzruszeni tą stratą. A cóż ci ludzie gotowi byli uczynić dla niego, kiedy jeszcze żył? Czyż nie byłem świadkiem gorzkich, gorzkich chwil, które musiał przeżywać Puszkin, mimo że sam monarcha uznawał jego talent? O, wystarczy przypomnieć naszych sędziów - mecenasów, uczonych mądrali, tych naszych dobrze urodzonych, a serce wzdryga się odrazą!"

Po tym ciosie nastąpiła długa faza niemocy twórczej. Pisarz leczył się, szukał rozrywki i ukojenia, ciągle trapiony przez straszną myśl: a nuż nie zdąży skończyć swej pracy?

„Martwe dusze" jednak, chociaż powoli, posuwały się naprzód.

W jesieni r. 1839 sprawy rodzinne ściągnęły Gogola na parę miesięcy do kraju. Tam w gronie przyjaciół i wielbicieli przeczytał gotowe rozdziały „Martwych dusz", które wywołały prawie jednomyślny zachwyt.

Pobyt w Rosji szybko wyczerpał siły Gogola. Sprawy rodzinne pochłonęły moc energii i pieniędzy. Wrażenia osobiste nie były radosne. Wprawdzie pochwały przyjaciół dawały satysfakcję, lecz obok głosów przyjaznych słyszał też złośliwe: mówiono, że autor „Martwych dusz" jest wrogiem Rosji, którego należałoby zesłać na Sybir.

Na wiosnę r. 1840 wrócił do Rzymu, jeszcze bardziej obciążony długami i przygnębiony obcowaniem z „wielce oświeconymi ignorantami", tymi filarami reżymu mikołajowskiego. Wzbierała w nim złość — matka satyrycznego natchnienia. Z oddali widział oczyma wyobraźni nieszczęśliwą ojczyznę, w której panują ludzie o martwych sumieniach i duszach. Pomysł powieści przybierał żywe kształty i barwy.

W r. 1841 Gogol przywiózł do Rosji gotowy do druku pierwszy tom „Martwych dusz". I tu zaczęła się nowa golgota: walka z cenzurą, tym razem szczególnie zacięta i ciężka. Cenzorzy moskiewscy wręcz odmówili pozwolenia. Trzeba było naciskać wszystkie guziki, wykorzystywać najmocniejsze protekcje w Petersburgu. Wielbiciele Gogola z najwyższych sfer, jak dama dworska Smirnowa, książe Wiaziemski, Odojewski i inni, użyli całego swojego wpływu i sztuki dyplomatycznej.

Tymczasem Gogol, czekając w Moskwie na decyzję, cierpiał straszliwe męki. Jego stan psychiczny gwałtownie się pogorszył. Znajdował się na pograniczu obłędu. Szarpała nim rozpacz i paniczna obawa przedwczesnej śmierci, błagał los o kilka lat życia, ażeby mógł ukończyć dzieło, w którym widział sens swojego istnienia. W tym czasie bardzo wzmocniły się w nim nastroje religijne i zaznaczył się początek kryzysu psychicznego.

Po długich miesiącach cenzura pozwoliła drukować „Martwe dusze" z pewnymi poprawkami i wkrótce potem Gogol znów wyjechał za granicę.

Wreszcie na wiosnę r. 1842 ukazała się książka, której sądzone było stać się kamieniem węgielnym rosyjskiej prozy realistycznej.

Jeżeli w „Rewizorze" Gogol wystawił na pośmiewisko publiczne świat drobnourzędniczy, to w „Martwych duszach" sięgnął dalej: zerwał z całej klasy panującej poetycką osłonę, którą zwykli byli przyozdabiać ją pisarze szlacheccy, i ukazał ziemiaństwo w postaci olbrzymiego pasożyta na ciele narodu; ujawnił rażące ubóstwo jego pojęć i obyczajów, jego merkantylizm i egoizm klasowy, tępe zadowolenie z siebie i marazm moralny.

„Dzięki Gogolowi — pisał Hercen[3]) — świat zobaczył ziemian bez masek, bez ozdób, wiecznie pijanych i obżartych: są to niewolnicy władzy, pozbawieni godności ludzkiej, a jednocześnie tyrani bez litości dla swoich chłopów, wysysający życie i krew ludu z taką naiwną naturalnością, z jaką niemowlę ciągnie mleko z piersi swej matki".

Fabuła powieści jest bardzo prosta. Główny bohater, eksurzędnik Czyczykow który już kilkakrotnie poślizgnął się na drodze nadużyć i afer wpada na nowy pomysł: kupować „dusze" umarłych chłopów, jeszcze nie wykreślone z rejestru, z tym, żeby później zastawić swoich fikcyjnych chłopów w Radzie Opiekuńczej. W tym celu podróżuje po całej Rosji, i czytelnik razem z nim zapoznaje się z najrozmaitszymi odmianami typu obszarnika na ziemi rosyjskiej.

Wszystkie postaci powieści mają żywą konkretność ludzi realnych, przy jednoczesnym zaakcentowaniu jakiejś dominującej cechy, która nadaje im wyrazistość typów. Trzeba podkreślić niezwykłą różnorodność tych typów, a także ich szersze, ogólnoludzkie znaczenie.

Pluszkin jest nie tylko typem obszarnika rosyjskiego, zwariowanego na punkcie skąpstwa, lecz symbolem maniakalnego skąpstwa w ogóle, tak samo jak Maniłow symbolizuje bezprzedmiotowe krasomówstwo, Nozdriow rozpasane zuchwalstwo, Koroboczka — tępą łapczywość itd.

Na współczesnych Gogola szczególne wrażenie robiła konkretność jego postaci, autentyczność ukazywanej przezeń rzeczywistości, do której tak się przyzwyczaili, że nie dostrzegali jej obrzydliwego nonsensu.

Patrzcie, mówił do niej utwór Gogola: oto martwe dusze, do których należą żywe dusze naszego ludu! Genialne dzieło budziło sumienia lepszej części społeczeństwa szlacheckiego, zmuszało do krytyki panującego reżymu. Hercen wyraził to bardzo obrazowo:

„Jest to historia choroby, napisana ręką mistrza... wywołuje okrzyk zgrozy i wstydu, jak u człowieka upodlonego przez pusty tryb życia, kiedy nagle ujrzy w zwierciadle swoją zbydlęconą twarz".[4])

Swoje znaczenie polityczne powieść zachowała i później, dostarczając potężnej broni ruchom postępowym, ogarniającym coraz szersze warstwy narodu. Gogolowskie typy ludzi i stosunków służyły jako popularna nazwa charakterystycznych zjawisk ustroju pańszczyźnianego a sam tytuł „Martwe dusze" stał się symbolem całej monarchii mikołajowskiej. Dlatego w kilkanaście lat później Czernyszewski mógł stwierdzić, że „już dawno nie było w świecie pisarza, który miałby takie znaczenie dla swojego kraju, jak Gogol dla Rosji"[5]).

Ukazanie się „Martwych dusz" wywołało prawdziwy wstrząs w społeczeństwie rosyjskim. Walka między obozem demokratycznym a reakcyjnym tym razem była jeszcze bardziej napięta, niż wokół „Rewizora". Bieliński pisał, że „w stosunku do Gogola nie ma ludzi obojętnych: jego albo się uwielbia albo nienawidzi", bo „Gogol pierwszy spojrzał prosto i śmiało w twarz rosyjskiej rzeczywistości".

O „Martwych duszach" znakomity krytyk pisał:

„Jak odświeżająca błyskawica wśród dręczącego, trującego zaduchu i suszy, zjawia się utwór czysto rosyjski, narodowy, zaczerpnięty z samej głębi życia narodu, w równej mierze prawdziwy jak patriotyczny, który bezlitośnie zrywa osłonę z rzeczywistości i jest pełen gorącej, spontanicznej miłości dla płododajnego ziarna życia rosyjskiego; utwór niezmiernie artystyczny w swojej koncepcji i wykonaniu, w charakterystyce postaci i szczegółach obyczajowych, a jednocześnie g ł ę b o k i w swojej idei, socjalny, społeczny i historyczny".

Tymczasem krytyka reakcyjna obrzucała Gogola błotem. „Wolelibyśmy, żeby pan Gogol wcale przestał pisać, aniżeli staczał się coraz niżej"... — ubolewał Polewoj. — „Martwe dusze" są ordynarną karykaturą opartą na nieprawdopodobnych szczegółach, wszystkie bez wyjątku postaci są niewiarygodną przesadą: skończeni dranie albo półgłówki... a język utworu można nazwać zbiorem błędów logicznych i gramatycznych..." Tę „wnikliwą" analizę krytyk kończył przyjacielską radą: „niech pan nauczy się języka rosyjskiego i opowiada nam po dawnemu bajeczki... zamiast pisać takie bzdury jak „Martwe dusze".

Tak oceniono w kołach reakcyjnych największe dzieło jednego z największych pisarzy rosyjskich. Był to niezbity dowód jego rewolucyjnej wymowy.

*

Oceniając pisarski dorobek Gogola, trzeba wskazać na dwoistość jego stylu i treści. Współistniały w nim elementy bardzo różnorodne, niekiedy wprost sprzeczne. Śmiech miesza się ze smutkiem, realizm z fantastyką, zjadliwa parodia z wylewną sentymentalnością, ironia z patosem, mowa potoczna z bombastycznym frazesem. Obok fragmentów o skondensowanej ekspresji, gdzie każde słowo naładowane jest obrazowością i myślą, znajdujemy przydługie opisy lub retoryczne medytacje.

Tę samą dwoistość obserwujemy w treści ideologicznej. Jest pewna rozbieżność między tym, co podpowiadało Gogolowi jego wyczucie artystyczne, a tym, co wynikało z świadomych przekonań. Jego artystyczna wrażliwość czujnie reagowała na rzeczywistość i dlatego wymowa jego dzieł była tak postępowa i sugestywna. Lecz polityczna świadomość pisarza była daleko mniej dojrzała, niż jego talent. To też można znaleźć wypowiedzi reakcyjne tam, gdzie Gogol zaczyna moralizować.

Jedynym logicznym wnioskiem z rozkładu i upadku, które demaskowała jego twórczość, była konieczność zmiany samego ustroju; ale myśl Gogola cofała się przed tym wnioskiem. Psychologia ziemianina opierała się prawom historycznym, skazującym na zagładę panowanie jego klasy. Dlatego, po napisaniu najlepszych swoich utworów, sam przestraszył się zawartej w nich siły destrukcyjnej. Chciał przeciwstawić im dzieło pozytywne, dające aprobatę istniejącemu reżymowi. Sądził, że potrafi w tej wyszydzonej przez siebie rzeczywistości odnaleźć pierwiastki zdrowe, zdolne do wyprowadzenia kraju z kryzysu bez zniszczenia form ustalonych. W drugim tomie „Martwych dusz" zamierzał ukazać galerię typów szlachetnych, za pomocą których ma odrodzić się Rosja obszarnicza.

Ta błędna koncepcja zaprowadziła Gogola w ślepy zaułek. Postawił sobie cel nie do osiągnięcia. Był zbyt wielkim artystą, ażeby tolerować fałszerstwo w sztuce, a być konsekwentnym we wnioskach politycznych nie umiał czy nie chciał. W ostatnich latach obracał się przeważnie w kołach arystokratycznych, nie miał styczności z ludźmi rewolucyjnych przekonań. Poza tym, jak już wspomnieliśmy, ciężkie przeżycia roku 1842 mocno zachwiały jego równowagę psychiczną i pogłębiły nastroje religijne, co łączyło go jeszcze bardziej ze światem konserwatywnym.

Pierwszym tomem „Martwych dusz" właściwie kończy się okres twórczy w życiu Gogola. Lata następne nie przyniosły nowych arcydzieł. Myśl pisarza, uwikłana w sidłach reakcyjnego mistycyzmu, ciągnęła go coraz dalej od spraw realnych, w stronę religijnego fanatyzmu. Przestał rozumieć współczesne życie.

Oderwany przez długie lata od kraju*) przeoczył narodziny nowych sił w narodzie, które kryły w sobie zarodek nowej epoki. Myślał, że rodaków trzeba nawoływać li tylko do chrześcijańskiej pokory i samodoskonalenia się. Nadaremnie katował swoją wyobraźnię, szukając idealnych postaci dla drugiej części „Martwych dusz" wśród zwolenników caratu, a nie dostrzegł prawdziwych bohaterów swojej epoki ani w głębi ludu, ani wśród tych, którzy działali wspólnie z Bielińskim i Hercenem.

To też wszystkie jego wysiłki okazały się próżne. To, co pisał, było naciągane kiedy zgadzało się z jego maksymą, albo przeczyło tej maksymie kiedy talent brał górę nad schematem. Trzy razy doprowadzał do końca swoją męczeńską pracę i trzy razy sam ją niszczył: w r. 1843, w r. 1845 i w r. 1852, przed samą śmiercią.

W r. 1846, po dwukrotnym spaleniu „Martwych dusz", zrozpaczony swoją klęską artystyczną, postanowił wyrzec się działalności pisarskiej i wystąpić w roli kaznodziei. Zdawało mu się, że powinien spełnić misję nauczyciela i zbawcy całego narodu. Wydał „Listy do przyjaciół", gdzie potępił własne utwory i wygłosił najbardziej wsteczne poglądy na ustrój państwowy, obowiązki obywatelskie itd. Był to już niewątpliwie objaw obłędu religijnego, który przybrał formy patologiczne i pozbawił go poczucia realności.

Jak już mówiliśmy, książka ta wywołała zwrot w opinii publicznej: wrogowie Gogola wnet stali się jego przymierzeńcami, a obrońcy jego talentu zmuszeni byli rozpocząć z nim walkę. Bielinski napisał słynny list do Gogola, w którym wyraził ból i gniew demokratycznej Rosji zawiedzionej w nadziejach na ulubionego swojego pisarza.

„Zwolenniku bata, apostole nieuctwa, obrońco obskurantyzmu i wstecznictwa, co pan robi! — wołał Bieliński. — Niech pan spojrzy pod nogi: stoi pan nad przepaścią... Rosja widzi zbawienie swoje nie w mistycyzmie, nie w ascetyzmie lub pobożności, ale w postępach cywilizacji, oświaty, humanizmu. Nie kazania są jej potrzebne (dość miała kazań!) ani modlitwy (dość miała modlitw!), lecz obudzenie się w narodzie poczucia ludzkiej godności, przez tyle wieków deptanej w gnoju i brudzie, potrzebne są prawa i ustawy zgodne nie z cerkiewną nauką, lecz ze zdrowym rozsądkiem i sprawiedliwością..." „Stara to prawda: gdy człowiek poddaje się kłamstwu, opuszcza go rozum i talent!... któż by pomyślał, że ta nadęta i niechlujna paplanina jest dziełem twórcy „Rewizora" i „Martwych dusz"?

Później Gogol sam zrozumiał niedorzeczność swojego wystąpienia, w r. 1847 napisał „Spowiedź autorską", gdzie usiłował wytłumaczyć się przed opinią publiczną. Lecz nie powrócił już do równowagi duchowej i nie odzyskał sił twórczych. W r. 1848 odbył pielgrzymkę do Jerozolimy i wrócił do Rosji, gdzie spędził ostatnie lata. Jeszcze próbował pisać, ale bezowocnie. Pod koniec życia jego choroba psychiczna przybrała formy dla wszystkich widoczne. Pościł, wyczerpując do reszty swój osłabiony organizm. 5 marca r. 1852 umarł w Moskwie na skutek wycieńczenia i ostrego niedokrwienia mózgu.

*

Jest prawdą powszechnie znaną, że wielkie zjawiska sztuki (jak zresztą nauki i życia społecznego) wyprzedzają swoją epokę i że czas pracuje dla nich: odrzuca elementy niedojrzałe lub nieistotne i ujawnia wartość trwałą. Wiemy, że nie jeden wielki uczony i artysta był niezrozumiany lub niedoceniony przez współczesnych i dopiero potomność znalazła dla niego odpowiednie miejsce wśród sławnych naszego świata.

Gogol okazał się o tyle szczęśliwszy, że jego współczesnymi byli Puszkin i Bieliński, a najlepsza część narodu rosyjskiego umiała w lot uchwycić postępową treść jego sztuki. Czas dokonał reszty: odrazu po śmierci pisarza poszedł w zapomnienie ciemny osad reakcyjnego mistycyzmu, który spowodował „Listy do przyjaciół" i zatamował gogolowską twórczość. Natomiast Gogol prawdziwy, Gogol „Rewizora", „Szynelu", „Martwych dusz," stawał się coraz bardziej rozumiany, ceniony i lubiany. Nie dość na tym: jego sztuka pisarska, tak nowatorska dla swojej epoki, zmieniła nie tylko charakter współczesnej mu literatury, ale nadała kierunek całemu pokoleniu młodszych talentów, stając się dla nich żywym źródłem natchnienia i szkołą twórczą.

Po Gogolu niepodobna było wrócić do tradycyjnych tematów wyłącznie rodzinnych i miłosnych, jak niepodobna było zastępować rzeczywistość fantazją o niej. Pisarze zwrócili się ku problemom socjalnym, zajęli się losem prostych ludzi, którzy dźwigają ciężar niesprawiedliwego ustroju. „Wszyscyśmy wyszli z „Szynelu" — powiedział później Dostojewski, młody autor „Ludzi ubogich".

Odtąd główne szerokie nurty literatury rosyjskiej przepojone zostały treścią ideową. W latach czterdziestych uwagę autorów zaczyna przyciągać los nie tylko ziemian, ale chłopów, mieszczan, małych urzędników, inteligencji pracującej. W twórczości literackiej zaczynają przeważać elementy krytycyzmu, ironii i satyry, przybierając różne odcienie, zależnie od indywidualności pisarzy.

W „Notatkach myśliwego" początkujący Turgieniew dał obraz ludu — jego wrodzonej inteligencji, różnostronnych talentów, siły moralnej — i przeciwstawił tym walorom pustkę duchową tych, którzy panowali nad ludem. Książka ta w pewnym sensie realizowała zamierzenia Gogola, który nadaremnie szukał źródła optymizmu dla swojego nieukończonego dzieła; spełniała właśnie dlatego, że Turgieniew sięgnął do głębin ludowych i tam znalazł siły żywotne i postaci naprawdę szlachetne.

Wpływem Gogola wyraźnie znaczona była także twórczość innych pisarzy lat czterdziestych — sześćdziesiątych (tak zwanego „gogolowskiego okresu literatury"), którzy dawali obraz rzeczywistości rosyjskiej, akcentując niesprawiedliwość społeczną: Niekrasowa, Hercena, Pisiemskiego, młodego Dostojewskiego, Gonczarowa, Leskowa, wczesnego Tołstoja. Bezpośrednim spadkobiercą gogolowskiej satyry był Sałtykow-Szczedrin. Z gogolowskich komedii („Ożenek", „Rewizor") wyrósł Ostrowski.

W miarę jak rozrastała się wspaniała literatura rosyjska w. XIX, tak bogata w różnorodne i oryginalne talenty, mniej wyraźny stawał się wpływ „ojca jej szkoły realistycznej", jak nazwał Gogola Czernyszewski. Można jednak z pewnością stwierdzić, że i w późniejszych okresach, do dnia dzisiejszego, wybitniejsi jej przedstawiciele zachowali tradycje Gogola: realizm, postępową tendencję społeczną i głęboki humanizm.

Dla czytelnika polskiego, jak dla całego świata kulturalnego, dzieła Gogola mają ogromną wartość artystyczną i poznawczą. Jako dzieła prawdziwie realistyczne, zawierają nie tylko obraz określonego kraju w określonej epoce, ale również ogólniejsze elementy natury i uczuć ludzkich. Gogolowskie typy będą żywe i aktualne tak długo, dopóki nie znikną do reszty z życia społecznego charaktery i stosunki, które piętnował. Ale i wtedy spuścizna jego zostanie w skarbnicy sztuki światowej jako wysoce artystyczny dokument minionej epoki.

Natalia Modzelewska

[1]) Znakomity pisarz rosyjski i demokratyczny działacz społeczny (1853—1921).

[2]) w r. 1902 dr. Bażenow wydał dużą pracę p.t. „Choroba i śmierć Gogola", gdzie na podstawie licznych materiałów ustalił wszystkie symptomy okresowej hipochondrii.

[3]) „Rozwój idei rewolucyjnych w Rosji".

[4]) Tamże.

[5]) „O gogolowskim okresie literatury rosyjskiej".

Straty w polskich zbiorach malarskich

Ministerstwo Kultury i Sztuki w serii Prac i Materiałów Biura Rewindykacji i Odszkodowań wydało część I katalogu obrazów wywiezionych z Polski przez okupanta niemieckiego w latach 1939 — 1945. Część ta obejmuje malarstwo obce — 181 pozycji, wśród których spotykamy nazwiska takie jak Rafael, Breughel starszy, Rubens, van Dyck, Holbein, Dawid, Watteau, Ruisdael i w. in. Opracowany przez Władysława Tomkiewicza katalog przeznaczony jest przede wszystkim dla polskich i obcych placówek rewindykacyjnych, stąd też nie zawiera pozycji, o których wiadomo, że uległy zniszczeniu. Z drugiej strony nie zawiera też z całą pewnością wszystkich pozycji zaginionych, gdyż w wielu wypadkach zbiory przepadły wraz z inwentarzami, a niektóre zbiory prywatne inwentarzy w ogóle nie posiadały. Nawet jednak ten cząstkowy obraz strat w zakresie zbiorów malarskich przypomina nam z powrotem cały cynizm hitlerowskich „kulturträgerów". Pierwszy punkt dekretu Franka z 16 grudnia 1939 brzmi: „Cały publiczny zasób dzieł sztuki w Generalnej Gubernii ulega konfiskacie dla wypełnienia zadań dobra publicznego..." Pod pozycją: Pieter Breughel starszy, Walka karnawału z postem, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, znajdujemy notatkę: „obraz zabrany 5.12.39 przez żonę gub. Wächtera i jakoby sprzedany w Wiedniu". Tym poczynaniom dla „dobra publicznego" sekundują niektórzy arystokraci polscy. Tak np. Alfred Potocki, właściciel Łańcuta wywozi latem 1944 przy pomocy Niemców do Wiednia, a następnie do Liechtensteinu kilkanaście wagonów z najcenniejszymi obiektami zamkowymi

Zebrane w pięknie wydanym katalogu 180 fotografii zaginionych dzieł i możliwie dokładny ich opis, pomogą być może do bodaj częściowego ich odzyskania. Wydaje się, iż ważną rzeczą byłoby również zgromadzenie z dawnych katalogów wystawowych czy innych źródeł, fotografii tych obrazów, których bezpowrotna strata nie ulega już wątpliwości. Album taki byłby cennym dokumentem historycznym, a jednocześnie pozwoliłby choć w orientacyjny sposób zapoznać się z nimi wszystkim, którzy nie oglądali dzieł tych w oryginale.

k s

Rafaelo Santi Portret młodzieńca.

David Teniers Młodszy Sprzedawca Wódki.

WAWRZYNIEC ŻUŁAWSKI

Z SAL KONCERTOWYCH

Muzyka klasyczna i współczesna

Z przyjemnością trzeba stwierdzić, że dzieła Beethovena umieszczone w programie koncertowym ściągają do sali Filharmonii liczniejsze niż zwykle zastępy słuchaczy i że na koncerty takie braknie zazwyczaj biletów. Potwierdza to nie tylko znaną prawdę, że twórczość Beethovena wytrzymała w całej pełni próbę czasu, ale świadczy o czymś więcej: o stałym podnoszeniu się poziomu upodobań artystycznych i dobrego smaku wśród rzesz nowych odbiorców muzyki. Świadczy też, jak niewłaściwa byłaby droga upowszechnienia muzyki przez podawanie jej w ułatwionej i najczęściej spłyconej — tak zwanej — spopularyzowanej formie. Nowy słuchacz nie żąda wcale muzyki „łatwej" — żąda jej po prostu tylko w najlepszym gatunku i wtedy tłumnie zapełnia sale koncertowe.

Wśród dzieł Beethovena symfonia trzecia Es-dur — „Eroica" jest zawsze magnesem szczególnie silnym. Miłośników muzyki przyciąga ona przede wszystkim swym żywiołowym rozmachem, swym niezwykłym napięciem emocjonalnym, dążeniem do wypowiedzenia idei wspólnych wszystkim: idei bohaterstwa, rewolucyjnej walki z tyranią, walki o przyszłość świata. To już prawie romantyzm, ale romantyzm epicki, wolny od lirycznego „przesłodzenia", wyrosły jeszcze na mocnym gruncie ideałów klasycznego piękna.

Wybrednego znawcę zachwyca w „Eroice" nie tylko to. Zachwyca również nowatorska śmiałość dzieła tak przełomowego w historii muzyki. To już nie „wczesny" Beethoven, zapatrzony we wzory wielkich poprzedników: Mozarta a jeszcze bardziej Haydna — nieśmiało i stopniowo odsłaniający własne oblicze w pierwszych triach, kwartetach, w pierwszych dwóch symfoniach a zwłaszcza w sonatach fortepianowych. To już dojrzały, świadomy swych sił geniusz, jednym śmiałym skokiem wkraczający pośród tych największych, którzy tworzyli historię kultury

Wszystko tu jest nowe, na swoje czasy rewolucyjne. Forma rozbudowana do monumentalnych, niespotykanych przedtem rozmiarów, ukazująca w pierwszej części niedościgłe wprost mistrzostwo w rozwinięciu krótkiego, fanfarowego tematu wiolonczelowego, otwierającego symfonię. Odważnie, obok „normalnych" dwóch tematów kontrastujących wypływa trzeci jako zupełnie nowy, oderwany epizod. Rewelacją są również pomysły orkiestrowe, jak choćby samodzielnie występujący zespół trzech waltorni w środkowym fragmencie trzeciej części (Scherzo). Harmonia, śmiało zestawiająca bezpośrednio po sobie odległe tonacje, nie cofająca się przed stosowaniem ostro brzmiących dźwięków obcych — dopełnia obrazu nowatorstwa w zakresie środków muzycznych. Jeśli już mowa o środkach, wspomnieć należy o konstrukcji ostatniej (czwartej) części „Eroiki", sięgającej szczytów techniki kompozytorskiej. Napisana jest w formie swobodnych wariacji z prostym tematem głównym stale powtarzającym się w basie na podobieństwo dawnej chaconne czy passacagli. Temat ten staje się podstawą ,na której kompozytor buduje nowe tematy, bądź ich dalsze odmiany.

Punkt ciężkości przełomu dokonanego przez „Eroikę" leży mimo wszystko nie w środkach, lecz w tym co jednakowo odczuwa i muzyk i laik: w obaleniu **zasady** ściśle stosowanej na przestrzeni całej poprzedzającej Beethovena epoki. Na miejsce mozartowskich kanonów obiektywizmu, powciągliwości i równowagi wprowadza Beethoven zasadę wypowiadania muzyką ważkich, uczuciowych treści. Takiego ładunku emocjonalnego, jaki przynosi część pierwsza a jeszcze bardziej druga — przejmujący do głębi marsz żałobny, „na śmierć bohatera" — nie ma chyba w całej literaturze muzycznej przed Beethovenem, a i w późniejszej nie łatwo znaleźć odpowiednik.

Wykonanie „Eroiki" na koncercie piątkowym Filharmonii Państwowej dn. 27 stycznia b. r. oraz na niedzielnym poranku 29 tegoż miesiąca dostarczyło słuchaczom wiele satysfakcji. Orkiestra pod dyrekcją utalentowanego kapelmistrza **Witolda Rowickiego** spisywała się bardzo dobrze. Rowicki przedstawił koncepcję wykonawczą, jasno i logicznie wypracowaną w każdym szczególe. Jeśliby szukać przysłowiowej „dziury w całym", możnaby wytknąć co najwyżej zbyt małe kontrasty dynamiczne w części pierwszej i może trochę za powolne tempo marsza żałobnego.

W pierwszej połowie koncertu usłyszeliśmy uwerturę Rossiniego do opery „Włoszka w Algierze" zgrabną i niepozbawioną wdzięku, ale płytką jak większość dzieł tego kompozytora. Więcej satysfakcji dostarczył natomiast następny punkt programu: koncert na fortepian i orkiestrę a-moll Roberta Schumanna. Ten typowy, dla epoki romantycznej utwór pełen szlachetnej głębi i liryzmu, zawierający tyle prawdziwie pięknej muzyki, nie został tym razem niestety należycie wykonany. Odtwórca partii fortepianowej prof. **Jan Hoffman** nie może tego występu zaliczać do swych najszczęśliwszych. Jak nas informują, grypa połączona z wysoką gorączką nie pozwoliła temu wybitnemu artyście rozwinąć w pełni swoich walorów pianistycznych.

Koncert symfoniczny Filharmonii dn. 3 b m. zapoznał nas z nieznanym dotąd w Warszawie współczesnym utworem polskim, mianowicie z Toccatą na fortepian i orkiestrę **Artura Malawskiego** (ur. 1904). Na Toccatę składa się zwięzły kilkunastonutowy motyw melodyczny, użyty jako główny temat utworu i opracowany w dziewięciu kolejnych wariacjach. Na zakończenie Toccaty występuje fuga zbudowana na temacie wywodzącym się również z tematu głównego. Wydobywając z krótkiego motywu aż tyle możliwości i nie wpadając przy tym ani na chwilę w monotonię, daje Malawski próbkę logiki formotwórczej i ścisłej dyscypliny kompozytorskiej wysokiego gatunku. Urozmaica partyturę mnóstwem oryginalnych efektów orkiestrowych i soczystym brzmieniem harmonii, stwarzając w rezultacie utwór żywy, zwięzły, barwny, o zacięciu wyraźnie groteskowym. Zwraca uwagę doskonale potraktowana partia fortepianowa, dająca pianiście — co nie zawsze obserwuje się w muzyce współczesnej — możnosc wirtuozowskiego popisu. Okazję tę wykorzystał w pełni laureat konkursu Chopinowskiego **Władysław Kędra.** Zarówno w Toccacie Malawskiego, jak i w popularnym „Konzertstück" **Karola Marii Webera** (1786 — 1826) pianista ten wykazał, że obok techniki, którą i dawniej dysponował w wysokim stopniu, posiada obecnie znacznie większą dojrzałość i kulturę wykonawczą. Długi okres wytężonej pracy nad samym sobą w Roku Chopinowskim odbił się korzystnie na jego artystycznym rozwoju.

Trudno o większe przeciwieństwa stylów i kierunków, niż dwa utwory wykonane na początku i na zakończenie omawianego koncertu: Serenada G-dur Mozarta i poemat symfoniczny „Przygody Sowizdrzała" Ryszarda Straussa. Pogodna, pełna niewysłowionego czaru Serenada na orkiestrę smyczkową („Kleine Nachtmusik") jest jednym z tych dzieł, które najpełniej może realizuje credo artystyczne Mozarta. „Jakiekolwiekolwiek były namiętności — pisał on — gwałtowne lub nie, nigdy nie powinny być wypowiadane aż do niesmaku, a muzyka w najokropniejszej sytuacji — nigdy nie powina obrażać ucha, lecz nawet wtedy jeszcze je czarować, a w każdym razie pozostać zawsze muzyką".

Romantycy nadali muzyce funkcję „mowy uczuć", która przełamuje klasyczną strukturę równowagi i umiaru — jednakże jako nieodzowny warunek utrzymali zasadę harmonijnego piękna, choć oczywiście już w innych kategoriach estetycznych. Natomiast zmarły kilka miesięcy temu kompozytor niemiecki **Ryszard Strauss** (1864 — 1949) — tak jak inni przedstawiciele t. zw. „muzyki programowej": Berlioz, Liszt, Wagner — wychodził z założeń zupełnie przeciwnych, niż te, które wyraził Mozart w tak wzruszająco prostych słowach. Według Straussa muzyka może sięgać do efektów pozamuzycznych, nawet rażących, nie musi „pozostać zawsze muzyką", byleby tylko trafnie oddawała prawdziwe ludzkie namiętności, byleby wiernie „opisywała" fakty, zdarzenia, sytuacje. Język muzyczny staje się więc środkiem do wypowiadania koncepcji obrazowych, pojęciowych, literackich. Treść w muzyce, to już nie wewnętrzna więź nadająca istotny sens i ład zewnętrznej strukturze dźwiękowej, jak w dziełach Bacha czy Mozarta — to po prostu anegdotyczny lub czasem mistyczno-filozoficzny **program** literacki. Ponieważ jednak środki muzyczne są zbyt abstrakcyjne ,aby słuchacz mógł zrozumieć pozamuzyczną myśl kompozytora — program taki.. drukuje się po prostu na kartach wstępnych partytury lub w komentarzu koncertowym.

Jakkolwiek zapatrywalibyśmy się na takie założenia artystyczne, trzeba stwierdzić, że Strauss był zbyt rasowym muzykiem, aby zejść na platformę efektów pozbawionych dobrego smaku. Uzbrojony w takie atuty, jak niezwykła oryginalność pomysłów muzycznych, jędrność i odkrywczość środków harmonicznych, umiejętność przetwarzania tematu na poziomie największych mistrzów muzyki „absolutnej" i technika władania orkiestrą, w której mało kto mu dorównał — stworzył (głównie w latach 1890—1910, później hołdował i innym kierunkom) — szereg programowych poematów symfonicznych. Już co najmniej dwa z nich: „Don Juan" i „Przygody Sowizdrzała" nie straciły do dzisiaj nic ze swej świeżości i aktualności. Przemawiają nie tylko istotnie wyjątkową (zwłaszcza w „Sowizdrzale") plastyką dźwiękowego „opisu", tak silną, że można niemal odgadnąć całą „akcję powieściową" nie sięgając do drukowanego komentarza — przemawiają przede wszystkim swymi muzycznymi walorami.

Materiał muzyczny „Sowizdrzała" — to przede wszystkim dwa zasadnicze tematy: jeden, szeroki, pełen rozmachu, intonowany jest przez waltornię solo na samym początku utworu (po krótkiej introdukcji). Wkrótce ukazuje się krótki, niezmiernie charakterystyczny, groteskowo zarysowany temat Sowizdrzała. Po tej ekspozycji, każdy z dwóch tematów z osobna lub oba jednocześnie przetwarzane są w mistrzowski sposób. Konstrukcja pematu zbliża się do swobodnie traktowanej formy sonatowej. Na materiale melodycznym tematów podstawowych buduje kompozytor ponadto nowe myśli muzyczne: z tematu Sowizdrzała wysnuta jest m. in. introdukcja i zakończenie utworu — waltorniowy temat urasta do rozmiarów marsza triumfalnego, potężnie brzmiącego w wydatnie powiększonej orkiestrze (m. in. 6 trąbek, 7 waltorni). Oprócz dwóch tematów głównych występują epizodycznie trzy poboczne, z których jeden zjawia się powtórnie w forte orkiestrowym w kulminacyjnym punkcie utworu bezpośrednio przed końcową sceną stracenia „Sowizdrzała", odmalowaną z niebywałą wprost plastyką.

„Przygody Sowizdrzała" — dają dyrygentowi ogromne pole do popisu. W repertuarze kapelmistrzowskim **Mieczysława Mierzejewskiego** należą one do najmocniejszych punktów. Była to interpretacja zwarta, pulsująca tak koniecznym w tym dziele temperamentem i rozmachem. W wykonaniu widać było solidną pracę zarówno dyrygenta jak i powiększonej orkiestry, toteż — pomimo kilku nieznacznych „wypadków" tego czy innego instrumentalisty — całość była godnym pochwały sukcesem młodej warszawskiej Filharmonii.

Wawrzyniec Żuławski

Noty

Objaśnienia

W styczniowym zeszycie „Twórczości" ukazał się dedykowany Witoldowi Gombrowiczowi poemat Jarosława Iwaszkiewicza p.t „Podróż do Patagonii". Ogromnie wzbogaciły moją wiedzę o przedmiocie dołączone do poematu „objaśnienia autora" — zbiór przypisów zastępujących słownik. Przyznaję, że zawarte w jednym z tych przepisów samokrytyczne zapewnienie autora o jego megalomanii wyrażonej rzekomo w 314 i 315 wierszu poematu potraktowałem jako przesadną skromność i przeszedłem nad nim do porządku. Zastanowiła mnie natomiast glossa do wiersza 157, gdzie autor mówi o pięknej piosence brazylijskiej, którą poznał na wiele lat „przed podróżą, śpiewaną przez pewną damę argentyńską". Dlaczego Iwaszkiewicz — tak dokładny w swych objaśnieniach — nie podał nam nazwiska tego Homera w spódnicy? Kim jest tajemnicza „dama argentyńska", która wyśpiewała jego pełną przygód Odyseję ze Stawiska do Ameryki Południowej?

Niedomówienie jest tym dotkliwsze, że w sumie „objaśnienia" te dają nam rzeczywiście mnóstwo informacji z zakresu geografii, botaniki i ornitologii, egzotycznego folkloru i wielu innych dziedzin wiedzy, m. in. historii literatury i literatury współczesnej, jak również biografii współczesnych Polaków (np. „Bratny — młody poeta polski", „Kubiak — młody, niezwykle uzdolniony poeta polski", „Sokorski Włodzimierz — wiceminister Kultury i Sztuki...").

p.

O b j a ś n i e n i a. Jarosław Iwaszkiewicz — wybitny pisarz polski (poeta, prozaik i dramaturg) okresu międzywojennego i okresu powojennego; skamandryta i laureat nagrody „Odrodzenia"; uczestnik Kongresu Międzynarodowej Federacji Związków Autorów i Kompozytorów w Buenos Aires w roku 1948; uczestnik pasjonującego lotu nad Saharą i niedoszłej wycieczki do Patagonii, tudzież niedoszłej podróży z Rio de Janeiro do Stanów Zjednoczonych.

Witold Gombrowicz — były pisarz polski drugiego dziesięciolecia międzywojennego; czołowy przedstawiciel tow. ferdydurkizmu w literaturze i filozofii; autor powieści „Ferdydurke"; po wojnie — emigrant zamieszkały w Argentynie.

p.

Przekłady z przekładów

Ta moda szerzy się już nagminnie w naszej prasie literackiej: nie tłumaczy się wierszy z języka oryginału, tylko z przekładu na jakiś przypadkowo znany tłumaczowi język. Postępowanie takie można jeszcze zrozumieć, gdy idzie o języki, których nasi poeci-tłumacze znać nie mogą, powiedzmy, o niektóre języki azjatyckie, kaukaskie itp. Wtedy tłumaczy się z przekładów rosyjskich, angielskich, francuskich. Zgoda.

Ale dlaczego robi się i zamieszcza w prasie literackiej (jakże często w „Kuźnicy"!) przekłady takich pisarzy, jak Federico Garcia Lorca czy Pablo Neruda — nie z hiszpańskiego, w którym wiersze tych poetów zostały napisane, tylko z przekładów np. francuskich? Ostatecznie hiszpański nie jest językiem aż tak „egzotycznym", żebyśmy nie mieli prawa żądać od tłumacza wyuczenia się go, jeżeli już koniecznie chce przekładać utwory, w tym języku napisane.

Inny, absolutnie niezrozumiały przykład. W ostatnim numerze „Odrodzenia" znajdujemy wiersz znanego poety białoruskiego Maksyma Tanka pt. „O pokoju". Tłumaczył Tadeusz Chróścielewski z... ukraińskiego. Czyżby różnice między tymi dwoma językami (i różnice między każdym z nich a polskim) sprawiały tłumaczowi aż taką trudność, że musiał korzystać z ukraińskiego przekładu?

rdc

Sinologowie mają głos

W naszej prasie, a także w wydawnictwach książkowych panuje dotychczas całkowity chaos w dziedzinie pisowni nazw i nazwisk chińskich. Przytoczę kilka przykładów z książek wydanych w ostatnim roku.

W książce I. Epsteina „Rewolucja w Chinach trwa" (nakładem PIW), znajdujemy pisownię: *Sun-Yat-Sen* i *Czang-Kai-Szek.* We wznowieniu reportaży E. E. Kischa „Chiny bez maski" (nakładem „Prasy Wojskowej"), zastosowana jest pisownia: *Sun-Jat-Sen,* a w książce wydanej równocześnie także przez „Prasę Wojskową", w „Wojnie Chin przeciw Japonii" Mao Tsetunga, znaleźć można pisownię *Sun Jatsen.* Wreszcie w broszurze A. Dragi „Lud chiński walczy" (nakład „Książki i Wiedzy") obowiązuje pisownia: *Tsiang Kajszek.*

Nie lepiej się dzieje z nazwami prowincji chińskich albo z nazwiskami przywódców Republiki Vietnamskiej (Ho Szi Min czy Ho-Chi-Minh?).

Wydaje mi się, że dziś, gdy Daleki Wschód zajmuje coraz więcej miejsca w naszych zainteresowaniach, najwyższy już czas ustalić jednolitą pisownię nazw i nazwisk chińskich, vietnamskich itd. Proponuję, by w tej sprawie zabrali głos nasi nieliczni sinologowie, a może nawet Polska Akademia Umiejętności czy Polski Instytut Spraw Międzynarodowych.

g. j.

JERZY ZAGÓRSKI

Trzeci liścik z Krakowa

Zamieszczony w 3-im numerze „Kuźnicy" głos Czesława Miłosza o stanie poezji polskiej, przyszedł z bardzo daleka i autor zbyt dużo mówił o tym, że nie pisze w oderwaniu od stosunków krajowych (na złodzieju czapka gore), ale jest to głos, niewątpliwie zasługujący na wysłuchanie. Niezaradność techniczna cechuje dziś nie tylko niektórych poetów, lecz tak samo jest między dramaturgami i prozaikami. Nie idzie tu już o jakiś formalizm w krytyce, lecz po prostu o wskazanie na prostą techniczną nieumiejętność przekazywania myśli, kiedy na przykład poeta rymuje: m u r e m i c e n t a u r e m.

Sprawa tego c h ó r u i l a u r u (proszę czytać do rymu) już mi oddawna sen spędza z powiek, ale „bądź noga twoja" (także cytat z poezji), pozostałbym w stanie bierności, gdyby nie przyszedł do mnie pewnego jesiennego wieczoru kolega Bodnicki. Zapytał, czy zgodzę się miec trochę stałych wykładów (tak to pięknie nazwał) o poezji dla młodego narybku w Krakowie.

Zimna, nieogrzana sala w domu Związku przy Krupniczej. Światło liche. Mimo to przy długim stole i przy stołach bocznych, kilkadziesiąt osób w paltach. Trzymam rzecz na przykład o stylach, powiedzmy, o secesji i jej pochodnych, jako odpowiedniku stylowym końcowej fazy kapitalizmu. Pochodne secesji, wywodzę, to oczywiście zarówno pseudoklasyczne manieryzmy jak i ekstrawaganckie awangardy w pięknym rozrzucie. Dopiero, prawię, nie pochodną secesji jest realizm socjalistyczny czyli sztuka prawdy społecznej. Po przeczytaniu głosu Miłosza, dalej ciągnąc te wykłady, trochę więcej uwagi zwrócę także na gramatykę i składnię a zabierających głos w dyskusji po odczytach, wśród których widzę ku mej radości także Zampowców, dobrze przepytam przy okazji z amfibrachów i jambów.

A trzeba mi będzie bardzo uważać, żeby się nie sypnąć samemu, bo oto widzę, że zagląda na salę sam Stanisław Skoneczny, moim zdaniem, rewelacja poetycka ostatniego roku. Mianowicie ów dojrzały już, ale mniej dotąd rozgłoszony poeta, facet czterdziestoletni, niegdyś partyzant, pułkownik Armii Ludowej, porzucił codzienne sprawy, zagrzebał się w samotności i oto spod jego pióra popłynęła wielka poetycka powieść o Ściegiennym. Ta epopeja rysująca życie chłopów z pierwszej połowy ubiegłego stulecia jest pisana szlachetnym słowiańskim dwunastozgłoskowcem, można jej fragmenty śpiewać na nutę ludowych pieśni z gór Świętokrzyskich, nic w niej nie ma z rutyniarstwa, wielki i piękny zamiar artystyczny i ideowy. Chciałbym, żeby poeci „Kuźnicy" zapoznali się z tym dziełem, wierzę że po przeczytaniu go poczuliby się raźniej, jak ja tu w Krakowie dzięki niemu poczułem się też trochę raźniej.

Wracając zaś do odczytów na Krupniczej, chciałbym zwrócić uwagę, że jest to istniejące już od roku 45 „studium literackie dla młodych", cicho bez rozgłosu powstająca szkoła pisarska. Wyszło stąd już kilka poczesnych talentów jak: Mach, Różewicz i wielu innych, piszących dość gramatycznie. U początków owego „studium" stał i Wyka i Breza, a wbił je sobie specjalnie do głowy Stefan Otwinowski, obecny prezes Oddziału, zwany popularnie Otwinką. Odbywa się to zaś tak. Powiedzmy, Bodnicki zagaja, powiedzmy, mój odczyt. Powiada: rozpoczynamy dzisiejsze posiedzenie s e m i n a r i u m p o e t y c k i e g o głos oddaję „profesorowi" Zagórskiemu. Zdębiałem, lecz zrozumiałem, że ustroje mogą się zmieniać, ale w Krakowie bez tytułów nic się zrobić nie da.

Zresztą, pal licho, jeżeli wspaniałego aktora Fuldege, którego Warszawa widziała na ostatnim festiwalu jako Jaicznicę w „Ożenku", „Solonego" w „Trzech siostrach" i Malinina w „Lubow Jarowaja", a który teraz został tu dyrektorem szkoły aktorskiej, nie tytułuje się już inaczej jak „pan rektor", dlaczegoż by mnie nie mogli nazywać „profesorem nadzwyczajnym poezji". Tak, Czesławie, starzejemy się piorunująco. Już wolę to, niż jak mnie w teatrze, jako jednego z kierowników literackich, próbują tytułować „panie doktorze", tak jakby to było zaskakujące, że może być jakiś czas jednym z kierowników literackich po prostu... literat.

Wracając do szkolenia młodzieży, to przykład bardzo drastycznych metod pedagogicznych dały niedźwiedzie, które obecnie ukazały się w Dolinie Białego. Jak wiadomo, Zakopane dla Krakowa to prawie tak jak Leśna Podkowa dla Warszawy. To też nieraz zdarza się niejednemu z szefów, że kiedy chce tam trochę odpocząć od interesantów i podwładnych, nie schroni się a tylko spowoduje ożywienie ruchu turystycznego. Otóż jedna z wracających z Zakopanego aktorek opowiadała, że widziała w Dolinie Białego taką scenę. Mieszkają tam koło jednego ze żlebów trzy niedźwiedzie: stara, zupełnie siwa (dosłownie) niedźwiedzica, jej starszy 4-letni syn i młodsze 2-letnie dziecko. Mąż mieszka po stronie słowackiej i odwiedza rodzinę co parę lat, przedtem uprzedzając pewno o swoim przybyciu kablem. Starszy syn, jak przystało na małopolanina, ma tytuł, mianowicie „piastuna", i opiekuje się zarówno starą matką jak i młodszym brzdącem. Otóż pewnego dnia widziano, jak po uczcie z padliny końskiej, której im dostarczają w góry Lasy Państwowe, przez jakąś steczkę nad urwiskiem przeszły oba starsze niedźwiedzie, a brzdąc się bał. Tamte zaczęły na niego warczeć, charczeć i chrząkać tak groźnie, że w końcu zdobył się na odwagę i na trzęsących się nogach przelazł przez niebezpieczny kawałek drogi, ale tak niezgrabnie, że postanowiła go matka ukarać. Więc go wzięła łapą za głowę, nachyliła i razem z piastunem we dwójkę sprali malca jak się patrzy 50-kilowymi łapami. Za niezgrabność. Młodzi pisarze, drżyjcie na ten widok, gdy przyjdzie czas dbałości o rzemiosło. Chociaż odwagi wam nie brakuje.

Tymczasem w Zakopanem jest druga obok niedźwiedzi zoologiczna sensacja, mianowicie plaga... rysi. Ryś, to wymierające piękne zwierzę, zostało otoczone nie tylko ochroną, ale i opieką (rzucanie jadła, napędzanie zwierzyny). Skutek przekroczył przewidywania. Rysi zrobiło się pełno. Są nawet na Nosalu, tylko jeszcze nie zeszły na Krupówki. Choć ktoś zapewnia, że widział tam jedną Rysiównę. Ale ponieważ jest to znany blagier, więc mógł ulec halucynacji. Opuśćmy więc Zakopane.

A wróciwszy do Krakowa i do rzeczy, niech mi będzie wolno zasygnalizować, że niemałą sensacją teatralną jest w Państwowym Teatrze Młodego Widza piękne widowisko według powieści Marka Twaina „Książę i żebrak", o czym warto będzie osobno napisać jako o doskonałym przykładzie, jak można z dzieł „klasycznych", to znaczy dostatecznie dawnych, aby mieć do nich już odpowiedni dystans, wydobyć głęboki walor społeczny i polityczny przez umiejętne wzbudzanie u widza najszlachetniejszych odruchów moralnych, a uczynić to bez żadnego dopisywania dawnym autorom tego, czego nie mogli pomyśleć. Ambitny ten teatr, kierowany przez Biliżankę, raz wraz zaskakuje nas pomysłowym repertuarem o wielkim walorze społeczno-pedagogicznym. Co zaś do teatrów państwowych dla dorosłych, to 28 stycznia wszedł na afisz Wielkiej Sali Starego Teatru Lope de Vega ze swoim „Psem ogrodnika", o czym się też napisze, ale bardzo ostrożnie, żeby się nie rozniosła wieść przedwcześnie, bo kiedy się tylko Kraków dowiedział, że zaczęły się próby sztuki pod takim tytułem, odbyły się do teatru pielgrzymki właścicieli psów, w nadziei, że ich pieski coś sobie dorobią na kosteczki w roli tytułowej.

Jerzy Zagórski

SPIS TREŚCI Nr. 5

Prezydent Polski Ludowej. **Simon Czikowani** — Śnieg. Przed Pomnikiem **Lenina** — Przełożył **Marian L. Bielicki. Maksym Tank** — *** — Przełożył **Leon Pasternak. Stefan Żółkiewski** — Badania literackie na Kongresie Nauki. **Anna Świrszczyńska** — Proletariusz. **Włodzimierz Słobodnik** — Ballada o rycerzu von Kamecke. Pudełko zapałek. Do Rimbauda. **Tadeusz Kroński** — Rewolucyjne serce i filozoficzna głowa. **Natalia Modzelewska**— Droga twórcza Mikoł ja Gogola. **Zet** — Mihail Eminescu — w stulecie urodzin. **Mihail Eminescu** — Cesarz i proletariusz. **Czesław Miłosz** — Poeta-pieśniarz. **Bohdan Węsierski** — Proletariusz i ziemia. **Włodzimierz Martin** — Szwejk po latach. **Egon Naganowski** — Anna Seghers po polsku. **Kandyd.** Na półkach księgarskich. **Wawrzyniec Żuławski** — Z sal koncertowych. Książki nadesłane. Noty. **Ryszard Matuszewski** — W sprawie pomników. Korespondencja.

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZO-OŚWIATOWA

ŻEROMSKI S.

PRZEDWIOŚNIE

powieść

str. 342 zł 380.—

ŻUŁAWSKI J.

SKRZYDŁO DEDALA

powieść

str. 194 zł 240.—

Redaguje Zespół. Adres redakcji ul. Wiejska 16. IV p. tel. tel. 4-01-80. w 95 Adres administracji. Wiejska 12. Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca

Warunki prenumeraty: Miesięcznie zł 80.—: kwartalnie zł 240.—: półrocznie zł 480—; rocznie zł 960.— Należność za prenumeratę wpłacać do PKO I-10900. Adres prenumeraty: Warszawa. Plac Trzech Krzyży 16.

Drukarnia Nr 2 Spółdz. Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik" — Warszawa, ul. Marszałkowska 3/5 B-99714