

N A S Z WYRAZ

MIESIĘCZNIK LITERACKO - ARTYSTYCZNY

Cena 30 gr

Prenumerata roczna w Krakowie zł 3.50

ROK V • NR 2

Prenumerata roczna zamiejscowa zł 4

L u t y

Rękopisów niezamówionych nie zwraca się

K R A K Ó W

HELENA WIELOWIEYSKA

ROSTWOROWSKI DRAMATURG

Ze śmiercią K. H. Rostworowskiego teatr polski poniósł stratę, której rozmiaru nie da się ocenić; ubył mu jedyny naprawdę wielki pisarz dramatyczny i jedyny autor tragedii. Jego zasług żadna, nawet najbardziej stronna krytyka nie zdoła zatrzeć; nie zmienia faktu, że Rostworowski doprowadził do szczytu psychologizm w teatrze, że jego największe postacie tragiczne są tak dogłębnie wystudiowanymi charakterami, że mówić tu już można o jakimś naturalizmie psychologicznym, o jakimś krańcu możliwości teatralnych w odkrywaniu wewnętrznych spraw duszy ludzkiej, krańcu, z którego już nie ma powrotu. Sam musiał sobie zdawać sprawę, że wyczerpał możliwości tragedii: dał przecież studium człowieka naznaczonego, zaślubionego złą, predestynowanego; dał zdeprawowanego i słabego w Kaliguli, w Niespodziance nieświadomego. W Czerwonym Marszu bohaterem jest tłum i poemat ten jest tragedią tłumu (nie ludzi, którzy są tego tłumu ofiarami), w sztukach o podłożu filozoficznym, jak np. Miłosierdzie i Straszne dzieci, cała ludzkość. Nie też dziwne, że nie chcąc się powtarzać a ulegając pasji twórczej dramaturga, którym był przede wszystkim, wybrał komedię jako rodzaj teatralny, w którym nie wypowiadał się dotąd ani razu.

„Don Kichot za kulisami” komedia wykończona i odesłana do teatru na kilka dni przed śmiercią to najbardziej namacalny dowód żywotności jego talentu, znak widoczny straty jaką poniósł teatr.

Rostworowski jest uważany za największego pisarza katolickiego w Polsce. Podobno miał się kiedyś wyrazić, że bohaterami jego sztuk nie są nigdy ludzie tylko etyka chrześcijańska; nie wiem czy należy brać tę wypowiedź dosłownie — najlepsze Jego tragedie Judasz, Kaligula i Niespodzianka (ta ostatnia niezupełnie, bo tu wchodzi w grę także przypadek), to tragedie charakterów. Brak miłości chrześcijańskiej, której jest bojownikiem może być dla Jego bohaterów źródłem tragedii; nie jest jednak nigdy jedynym jej źródłem. Postacie Rostworowskiego są psychologicznie złożone, tak, że dopiero uwypuklenie całego kompleksu cech składających się na charakter bohatera tłumaczy i uzasadnia katastrofę. W każdym razie jego postacie tragiczne postępują wbrew etyce chrześcijańskiej za co ponoszą karę i na tym polega przede wszystkim katolickość Jego teatru, a nie na tematyce religijnej, która jest tutaj sprawą uboczną, wprowadzona w parę tylko sztukach. Miłość chrześcijańska, jeżeli nie jest bohaterem sztuki jak w Miłosierdziu, jest w każdym razie ta z cnot o której Rostwo-

rowski mówi najczęściej i wykroczenia przeciw której karze najdrożej. Motto Miłosierdzia z listu św. Pawła do Koryntian: „I choćbym wszystkie majątki moje rozdał na żywność ubogich, i choćbym wydał ciało moje, tak, iżbym gorzał, a miłości bym nie miał, nie mi nie pomoże” jest skrótem ideowym całej filozofii Rostworowskiego. Ostatnim, najstraszniejszym bodźcem, który popycha Judasza do zbrodni jest wyjęta z rozpacz nienawiści, ta sama nienawiść i pogarda, niezdolność do przebaczenia u Kaliguli jest jednym z najważniejszych powodów ie-

go śmierci. (Scena z dawaniem hasła Cherei) w Zimartwychwstaniu przez usta Mickiewicza mówi nawet: „Ach!... w człowieczym obozie, choć myślami miota, nie myśl, ale uczucie jest słońcem życia! Ono tęczy na myśli jak na chmurze kładzie, ażeby myśl jaśniała w królewskiej paradzie i opadając deszczem natchnionego słowa była jako wszechświata wszechmocna królowa. Ale jeśli myśl nasza za szczęściem

w pogoni swoim królewskim płaszczem uczucie przesłoni i zechce błyszczeć światłem niezapoiżyczanym, zaprawdę przeraźliwym stanie się lachmanem!” Rostworowski jest bojownikiem chrześcijaństwa; jest również wielkim tragicznym. W jego teatrze psychologicznym już sam wybór bohaterów, Judasz, Kaligula, Matka zabijająca syna, a w teatrze symbolicznym początek, powód rozmowy konfliktu zdradzają jego postawę psychiczną, której dominantą jest



JA ORANA MARIA

PAUL GAUGUIN
Ja Orana Maria

głęboki, surowy, chwilami wprost okrutny pesymizm. Judasz walczy ze złem, którym jest od dzieciństwa „naznaczone”, walczy bezskutecznie. „... (dotykając się czoła) tu czuję bieżnię. Jam naznaczony. Jam zaśnię biony zlu.”... „Tu znak. Ochrcili mnie rozpacz”. Judasz jest świadomy wyłączonej swojej roli i walczy, choć wie, że bezskutecznie. Jest człowiekiem słabym, potrzebującym podporę moralną ze strony wielkich rzesz wierzących, a że rzesze chcą cudów, więc Judasz kłamie o cudach; ze względu na te rzesze i z myślą o natychmiastowym powodzeniu sprowadza dla Chrystusa purpurowy płaszcz i organizuje triumfalny wjazd do Jerozolimy. Ale ostatecznie nie gubi go pragnienie ziemskiego, materialnego powodzenia tylko tchórzostwo. Rostworowski, poeta słabości ludzkiej stworzył ze sceny w Sanhedrynie i później w wieczerzy arcydzieło psychologiczne. Judasz zaszczytliwy, steroryzowany, boi się o życie. „Chcesz żyć czy nie?” mówi mu wyraźnie a ze sceny z Rachela wiemy, że to nie są czcze pogroźki. Judasz broni się, prosi o litość, nie chce być zbrodniarzem, do końca mówi „nie”. I mniej decyduje się na zdradę niż wie o niej, niż ją przeczuwa. Jest już zresztą prawie oszalały z rozpacz (rozmowa z Janem w wieczerzy), nieprzytomny, najzupełniej nieodpowiedzialny. Jeżeli weźmiemy pod uwagę jeszcze to, że zapowiedział Apostołom swoją zdradę, niemoc, predestynacja Judasza staje się zupełnie jasna. Bo mówiąc „ja to zrobię” mówi po prostu „nie pozwolicie mi tego zrobić” a sytuacja jest tego rodzaju, że Apostołowie rzeczywiście mogą zapobiec zbrodni. Czytając Judasza nie można nie myśleć o Fedrze Racine’a, tej „chrześcijańce pozbawionej łaski”, która także nie chciała zgryzesz. Jedną i drugą sztuką wyraża słabość człowieka pozostawionego samemu sobie, jego wyrzuty sumienia i bezowocną walkę z przeznaczeniem. U Racine’a kusiela Enona wydobywa od Fedry przywołanie na niesłusne oskarżenie Hipolita, w chwili kiedy ta mdleje. Judasz jest nieprzytomny ze strachu i rozpacz. Czuje swoją beśsiłość i rozpacz przemienia się w końcu w nienawiść do Boga, który: „...także winien. Winien moich dni. Zbawiciel.”... „...dla dzieci swych nierówny...” ustanowił straszny przedział, przedział, którego czelek nie zmieni: zbawieni i potępieni. Z góry!

Naprzód! Z Bożej woli! A to jeżeli nie boli, to wiedzie do nienawiści. „...Nie chciał! Nie chciał! Sklepił miał „Chodź. Poszedł. I... nie nadążył. Nad siły. —” Nad siły jest także walka ze złem Kaliguli. Wiemy ze słów Caesonii, że „...Z początku wszystko, wszystko miał. I serce miał i rozum miał, i chciał ludzi cały uszczęśliwić”, ale złość ludzka zrobiła z niego człowieka zdeprawowanego, okrutnika i tchórze, którego jedyną właściwie myślą, jedyną, niedającą się zwalczyć obsesją stała się strach przed śmiercią: „Niema godziny w dniu, żebym się nie spodziewał: „już”; niema kąta na ziemi, żebym się nie spodziewał. „tu”... „Wielkim jest człowiek bo jest sam” mówi Piotr w Judaszu. Wielkość Kaliguli polega nie tylko na wielkości jego cierpienia — także na jego osamotnieniu. Bo pesymistyczne, surowe pojmowanie świata kazało Rostworowskiemu postawić go pośród samych lotrów i ludzi małych. Uczciwość jedyne sprawiedliwe, Regulusa, wypływa z nieświadomości człowieka niezapęskiego, żyjącego poza tym środowiskiem. Dlatego Regulus musi zginąć i to zaraz, zanim stanie się złym, albo takim jak am Kaligula, słabym. Dla Kaliguli nie ma nadziei. Jest opuszczony od bogów i od boga: „Jemu nie mogę w urzy kłaść, że potrzeba mi więcej sił do panowania. On ważniejszymi rzeczami zajęty. Może za nowa krową się ugania, może przyprowadza sobie znow łabędzi dziób...” Kaligula to „tylko człowiek” i Judasz to tylko człowiek, każdy z bohaterów Rostworowskiego jest tylko człowiekiem i na tym polega groza tego teatru. Ze pesymizm Rostworowskiego nie wypływa z traktowanego tematu, tylko jest najważniejszym motorem jego koncepcji twórczej świadczą sztuki symboliczne, Miłosierdzie i Straszne Dzieci. To Diasek wyjuje z pudełka aktorów, nie Aniołek podstępnie wyrzucony ze sceny; Diasek powołuje ich do życia, kieruje ich uczynkami. Kleski, które spadły na ludzi, którzy ukrzyżowali Miłosierdzie nawracają ich tylko na krótką chwilę — są ludźmi i wracają do swoich błędów. Reżyser spuszcza kurtynę stwierdzając, że nic się nie zmieniło.

Jako dramaturg, jest Rostworowski przede wszystkim psychologiem. W najlepszych jego dziełach konflikt tkwi w złożonej, ludzkiej psychice bohatera, akcja wypływa ze zmian, jakie w niej zachodzą, a katastrofa obraźni”. Brzękowski zarzuca współczesnej poezji (najmłodszej?) brak większych ambicji i wielkich planów, główne jego uderzenie skierowane przeciw „detailistom” spod znaku awangardy, t. j. tym, którzy z metafory uczynili złotego ciela współczesnej poezji. Poetów tych nazywa „detailistami, piecuchami i karierowiczami”. We wspomnianym poniżej artykule, pisze Brz. tal: „pojęciem piecuchów stała się teraz metafora, za którą ciągnie zwarty szeregami (dlaczego „zwartymi”? — przyp. mój) dziesiąta brygada poetyckich karierowiczów i detailistów literatury. Zrobili oni z metafory jedną i główną zasadę poezji w ogóle, a poezji awangardowej w szczególności. Szpilowanie metaforami wierszy nie jest jeszcze żadnym dowodem „awangardowości”, a robaczywie do durów i detailistów trzeba z poezji usunąć”. Mówi dalej o pozytywnych osiągnięciach awangardy, o stabilizacji nowych wartości poetyckich — w końcu nawołuje do walki z małością w imię „konieczności stworzenia sztuki (poezji) wielkiej i całkowitej”. —

Słuszne? I tak i nie. Słuszne a jednak... Któryś to ze starszych poetów, zda mi się, że Wergiliusz, mówi tak: „Felix, qui potuit rerum cognoscere causas”. Jaką jest więc ta przyczyna rzeczy? Gdzie jest ta „przyczynowość” w myśl której

nie wypływa z akcji, nie jest skutkiem zdarzeń materialnych, tylko zjawia się w chwili kiedy jakiś afekt (nienawiść, strach, miłość) przerasta jego siły. Człowiek jest słaby, człowiek bywa zły i tylko miłość może okupić jego winy i wyzwolić go z mocy zła i nieszczęścia. (Przepraszam). Ta idea, przeprowadzona konsekwentnie w teatrze psychologicznym jest wyraźna również tam, gdzie Rostworowski operuje alegoriami czy symbolami, w tragi-grotesce Straszne dzieci i w misterium Miłosierdzie. Przeciwnie jednak do teatru psychologicznego, teatr symboliczny konstruuje Rostworowski ze zdarzeń, z działań materialnych. Bogacz podaje Dziadówce płaszc, Baza rzuca łopatkę, Diasek przyprowadza Fufę itd. Tutaj akcja zewnętrzna ma oznaczać stan wewnętrzny psychiki bohaterów, można więc powiedzieć, że chociaż niektóre sztuki budowały ze zdarzeń materialnych, to jednak były one przejawnie symboliczne, czy alegoriami zdarzeń psychicznych.

Rostworowski był przede wszystkim twórcą teatralnym — potem dopiero „literatem”. Widać to z drobnych wyjaśnień, że szczegółowych wskazań dotyczących się planowania sceny, inscenizacji i samej interpretacji ról. Przy uważnym czytaniu musimy sobie zdawać sprawę jak dokładnie musiał widzieć i słyszeć rzeczy, które pisał. Wyrazistości wizji i dokładności w jej oddaniu zawdzięczamy przede wszystkim to, że znamy jego kierunek interpretacji tych utworów. Naturalizm, dla nas już przykry i niemożliwy nie raz do przyjęcia. Ale żeby nowe pokolenia artystów mogły sobie uświadomić czym jest właściwie ten naturalizm w teatrze i dlaczego od niego się odwracają, trzeba było tak silnego bodźca, jakim była naturalistyczna tragedia i to tragedia współczesna. Niespodzianka.

Osobną sprawą, która musi się doczekać rewizji jest sprawa wiersza Rostworowskiego i jego języka z Niespodzianki, Przepowiedzki i U mety. Wiersz jego jest nierówny pod względem artystycznym; miejscami świetny i posiadający wielką różnorodność rytmiczną posiada nieaprawdę walory sceniczne, wypukła rytmem i rytmem najważniejsze słowa zdania, poddaje poprostu aktorowi gotowy sposób interpretacji. Takich miejsc najwięcej jest w Judaszu i w Kaliguli. Ale zbyt często wiersz staje się zbyt łatwy: wpada w rytmiczną monotonię (np. w Miłosierdziu) a przede wszystkim razi ucho bardziej wrażliwego już nie tylko czytelnika ale i widza w teatrze łatwymi, nieraz gramatycznym rytmami. Te same łatwe rymy spełniają zupełnie inną rolę w Strasznych dzieciach; w tej tragi-grotesce potęgą groteskowość, wywołują zamierzony efekt komiczny. Rola wiersza w dramacie zależy nie tylko od tego wiersza, ale i od gatunku dramatu. Tragedie historyczne i sztuki fantastyczne znoszą wiersz łatwiej niż sztuki współczesne, co widzimy np. na przykładzie Antychrysta i Zmarłych wstania. To też Niespodzianka, Przepowiedzka i U mety są już pisanie przeplatane gwarą prozą różnorodną, mającą szeroką skalę: od wydobywanego zawsze właściwym rytmem i słowem najwyższego nasilenia patosu i grozy aż do prawie komediowego dialogu.

Dzięki dokładnym objaśnieniom inscenizacyjnym otwiera się jeszcze ciekawe pole do badań nad Rostworowskim jako nowotworem. Myślę o synchronizacji dialogów w Judaszu i w Kaliguli, a w szczególności o rytmie klótni saduceuszów z faryzeuszami i o pewnych możliwościach konstruktywistycznych tkwiących w Strasznych dzieciach.

Rostworowski był wielkim pisarzem. Nie był pisarzem doskonałym. Był nawet bardzo niedoskonałym. Tam gdzie nie umiał czy nie chciał utrzymać harmonii między elementem filozoficznym czy społecznym, artystycznym, gdzie starał się nadać swojej sztuce pozaestetyczne cele. Ale pozostanie tym, który wydoskonalił w teatrze polskim mistycyzm chrześcijański i naturalizm psychologiczny, pozostanie dla nas jedynym autorem wielkich tragedii od czasu Wyspiańskiego. Będąc wyrazicielem pewnego kierunku, czy pewnych kierunków artystycznych w teatrze wy-czerpał ich możliwości; stwarza sobie tym samym opozycję ideową, artystyczną i pomaga krystalizować się nowym kierunkom, których możliwości kto wie czy nie wskazał.

*) Np. rymy z 3 obrazu Miłosierdzia wyd. F. Hoiesicka 1936 str. 432: mody, wody, niebie, siebie, chodzi, wynagodzi, muszę, duszę, pacierze, bierze, prawdziwe, żywe, trzeba, nieba itd. Strona wybrana na chybił trafił.

JÓZEF ANDRZEJ FRASIK

Hurtownie, detaliści a my

Artykuł J. A. Frasku traktujemy jako dyskusyjny. Z wieloma tezami autora nie zgodzamy się. REDAKCJA.

1. Powody, przyczyny — skutki

Powodem do napisania niniejszego artykułu jest wystąpienie Jana Brzękowskiego *) w obronie współczesnej poezji polskiej, której rzekomo grozi zubożenie treściowe wskutek przewekslowania zasadniczych jej wartości i problemów na odcinek czysto formalistycznego nieporozumienia. Oskarżenie prokuratorskie — przeciw najmłodszej poezji polskiej (bo to zdaje się głównie ma na myśli Brzękowski), przycyuje on mniej więcej tak: „Jestecie niestety detailistami! Sprzedajecie towar poetycki na luty i gramy, zastanawiacie się nad drobiazgami, a zapominacie o całokształcie zagadnienia. Drobne przyczynki do przyczynków, formy i foremki interesują was tak daleko, że widzicie tylko żołnierzy, a nie dostrzegacie maszerujących armii. Lubiecie operować gotowymi sędziami i etykietami sprzed lat dziesięciu. Jesteście zawsze spóźnieni co najmniej o lat dziesięć, wstajacie stale o kilka godzin za późno. Myślicie gotowymi mi schematami. Brak wam — poprostu własnych sądów i własnej wy-

obraźni”. Brzękowski zarzuca współczesnej poezji (najmłodszej?) brak większych ambicji i wielkich planów, główne jego uderzenie skierowane przeciw „detailistom” spod znaku awangardy, t. j. tym, którzy z metafory uczynili złotego ciela współczesnej poezji. Poetów tych nazywa „detailistami, piecuchami i karierowiczami”. We wspomnianym poniżej artykule, pisze Brz. tal: „pojęciem piecuchów stała się teraz metafora, za którą ciągnie zwarty szeregami (dlaczego „zwartymi”? — przyp. mój) dziesiąta brygada poetyckich karierowiczów i detailistów literatury. Zrobili oni z metafory jedną i główną zasadę poezji w ogóle, a poezji awangardowej w szczególności. Szpilowanie metaforami wierszy nie jest jeszcze żadnym dowodem „awangardowości”, a robaczywie do durów i detailistów trzeba z poezji usunąć”. Mówi dalej o pozytywnych osiągnięciach awangardy, o stabilizacji nowych wartości poetyckich — w końcu nawołuje do walki z małością w imię „konieczności stworzenia sztuki (poezji) wielkiej i całkowitej”. —

Słuszne? I tak i nie. Słuszne a jednak... Któryś to ze starszych poetów, zda mi się, że Wergiliusz, mówi tak: „Felix, qui potuit rerum cognoscere causas”. Jaką jest więc ta przyczyna rzeczy? Gdzie jest ta „przyczynowość” w myśl której

trzeba z miejsca przyhamować emfaticznie spreparowane oskarżenie Brzękowskiego. Uczynimy to słowami samego poetyckiego oskarżyciela terazniejszości: „Droży panowie! Czy nie uważacie, że czas już porzucić te przestarzałe pozycje. Ze trzeba wynaleźć inne kryteria podziału”? Szukajmyż więc tej przyczyny. — Ponieważ Brzękowski wykazuje skłonność do ujmowania historii poezji polskiej dziesięcioleciami — cofnijmy się o te dziesięć lat wstecz. Jest to czas zarówno bujności poezji Skamandra jak i laurowe chwile osiągnięć pierwszej Awangardy. Czas ostatnich numerów drugiej „Zwrotnicy” Peipera. Artykuły o rytmie, rytmie i słynny o metaforze terazniejszości. Potem rok 1930 — „Tedy”, zebrane artykuły w książce, która z biegiem czasu stała się nową jakby normatywną poetyką idącą awangardy; potem znowu w r. 1931 „Litria” Kurka, będąca kontynuacją „Zwrotnicy”. Jeszcze raz to samo! Nic nowego. Rozmianianie na drobne, groszową monetę, jasno konstruowanych poglądów Peipera. Pierwszym solidnym o niewątpliwie bardzo wysokiej kulturze i cierpliwości — „kontrolerem” awangardy był Irykowski. Było dużo rzeczy spornych, dużo mniej jasnych — wyświetliło się przy obustronnej wyrozumiałości to i owo, w końcu sprawy oszpecały i zostały. To była walka

o treść! W „porcelanowej” krajobrazie nowatorskiej poezji wszedł „słoń” (Irykowski); — trzeba jednak zaznaczyć, że nie porozbiłaj mistycznych ludwoli awangardowych. Obchuchał, poglaskał, uporządkował, porządkował, nawet porządził — i zostali. Usankcjonował je. To był, nawiasem mówiąc, pierwszy poważny krytyk, który odważył się wejść między porcelanowe cacka — martwe natury awangardy. Nie mam tu bynajmniej ochoty rozodzić się dłużej nad poetyckimi założeniami twórcy polskiej awangardy. (Najważniejsze to chyba: poezja jest tworzeniem pięknych zdań, proza nazywa poezja pseudonimuje, metafora: to łączenie pojęć znaczeniowo odległych...).

2. Rozprawdzacze i inne...

Ostatecznie wszystko było mniej więcej jasne do czasu, aż zjawili się rozprawdzacze poetyckich osiągnięć Peipera, aż zjawili się detailiści! Pierwszym takim detailistą stał na odcinku poetyckich realizacji, jak i awangardowej poetyki, był nie kto inny — ale Brzękowski! Stąd wyda mi się podejrzaną jego ataki na najmłodszych detailistów. Ma się wrażenie, jakby tu ktoś chciał zrzucać z siebie odpowiedzialność za ten chaotyczny stan na odcinku naszej poezji (tej spod znaku awangardy, najmłodszej), do którego przyłożyło

*) Detailiści literatury, Kurier Poranny z dnia 19. XII. 1937.