

W NUMERZE:

JERZY PUTRAMENT --- Mał du Sięcle czyli kozioł ofiarny
pilnie poszukiwany
ANDRZEJ JAKIMOWICZ --- Kosmopolityzm czy tradycja
MARCIN CZERWIŃSKI --- „Nowy” lecz stary akademizm
ARTUR MIĘDZYRZECKI --- Wiersze
JERZY PŁAZEWSKI --- Nie wiadomo co, czyli poetyczność
BOLESŁAW MICHAŁEK --- Wierność prawu grawitacji, czy
fantastyka?
KRZYSZTOF T. TOEPLITZ --- W kręgu filmu sensacyjnego
NORBERT KARASKIEWICZ --- O sytuacji młodzieży muzycznej
BOHDAN CZESZKO --- Jak można uczynić krzywdę

Przebiegiem kulturalny

TYGODNIK RADY KULTURY I SZTUKI

ŹRÓDŁA WIELKIEJ PRZYJAŹNI

Szanowny Towarzyszu Redakto-
rze!

Chętnie odpowiadam na Waszą propozycję napisania felietonu w związku z Miesiącem Przyjaźni Polsko - Radzieckiej. Każdy taki Miesiąc jest świętem dla wszystkich przyjaciół narodu polskiego.

Kiedy ludzie mojego pokolenia powracają myślą do spraw związanych z powstaniem i charakterem tego ważnego historycznego zjawiska jakim jest przyjaźń polsko-radziecka, mimo woli oddają się ulubionemu w podeszłym wieku zajęciu — apelują do pamięci, która prowadzi ich w pielgrzymkę po minionych latach życia. Mój głęboki szacunek dla wielkiego i sławnego narodu polskiego, dla jego historii, kultury i literatury ma dawne źródła.

W młodości przypadek zetknął mnie z pewną niezwykłą polską rodziną, która jeszcze w tych dawnych latach przed rewolucją była uosobieniem polsko - rosyjskich związków kulturalnych. Była to zamieszkała podówczas w Kijowie rodzina Idzikowskich, właścicieli wytwórni muzycznej z siedzibą w Warszawie i Kijowie, największej księgarni na Kresczatku, dużej agencji muzycznej organizującej koncerty nie tylko w Kijowie lecz i w wielu innych miastach Rosji, i wreszcie największej kijowskiej wypożyczalni książek. Był to w Kijowie swego rodzaju ośrodek kulturalny.

Miałem siedemnaście lat, gdy zacząłem przychodzić na korepetycje do domu Idzikowskich, gdzie pozniej zamieszkałem jako nauczyciel i wychowawca ich dzieci. Założył firmę, Leon Idzikowski, już nie żył; duży przedsiębiorstwem kierował jego syn Władysław. Żył jeszcze matka, zacna staruszka, która uczyła mnie polskiego; czytywałem jej na głos polskie gazety. Córka jej była utalentowaną śpiewaczką.

W domu Idzikowskich kochano książki i sztukę, bywali tam artyści, malarze, pisarze. Wielka wypożyczalnia była rzeczą jasną przedsiębiorstwem dochodowym lecz ci, którzy w niej pracowali, szczerze kochali książki i znali nową literaturę. Dla rosyjskiej i ukraińskiej inteligencji kijowskiej ta polska placówka kulturalna była miejscem, gdzie spotykało się grono przyjaciół, miłośników literatury i muzyki.

Zachowałem ciepłe wspomnienia o tym pierwszym w moim życiu kontakcie z polskim środowiskiem. Kiedy parę lat temu, również w Miesiącu Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, zwiedzałem poetyczny domek Chopina, gdy spacerowałem po ogrodzie, gdzie złęczone przyjaźnią jawiły mi się cienie genialnego kompozytora polskiego i znakomitego kompozytora rosyjskiego Bałakiriewa, nieustraszonego propagatora muzyki słowiańskiej w Rosji, z dalekiej przeszłości wyłoniły się przede mną postaci starej pani Idzikowskiej i całej tej miłej, kulturalnej rodziny. I właśnie tam, w Żelazowej Woli, spotkałem pochodzącego z tej rodziny towarzysza Idzikowskiego, działacza muzycznego w dzisiejszej Polsce i szczerze się ucieszyłem słysząc od niego, że moje nazwisko zna i pamięta już nowe już pokolenia.

Takie są pierwsze, bardzo osobiste początki mej przyjaźni, mego szacunku dla narodu polskiego. Nie brak takich osobistych podstaw i innym Rosjanom; nie brak ich całemu starszemu pokoleniu radzieckiej inteligencji. Tam, gdzie nie była to osobista znajomość z poszczególnymi Polakami, zastępowała ją obcowanie z wspaniałą polską literaturą, która wszystkim nam była tak bliska, że trudno ją było nazywać „zagraniczną”. Jej demokratyczny, humanistyczny charakter, jej łączność z narodem, z chłopstwem, tak ściśle wiązały ją z postępową literaturą rosyjską, że nie uważaliśmy jej za „obcą”. Dla mnie Orzeszkowa, Sienkiewicz, Konopnicka, Reymont byli jakby „naszymi” pisarzami.

Zachwycaliśmy się bohaterską przeszłością narodu polskiego. Żądanie wyzwolenia i niezależności Polski było nieodzownym i ważnym punktem rewolucyjnych programów

postępowej inteligencji rosyjskiej i socjalistycznego proletariatu. Wiedzieliśmy, że Polska może wyzwolić się spod władzy carskiej Rosji tylko wtedy, gdy Rosja obali carat. Wiedzieliśmy dobrze, że między istotnie wolną Rosją a istotnie wolną Polską będą działać takie sity wzajemnego przyciągania, którym na imię przyjaźń między socjalistycznymi narodami, a które są niedostępne ludziom starego, burżuazyjnego świata. Tak też się stało. I chociaż przyjaźń ta istnieje już dziesięć lat, znajdujemy w niej wciąż coś nowego, odczuwamy jej głębię, jej wielką historyczną siłę.

*
Szanowny Towarzyszu Redaktorze! Jeżeli te moje osobiste wyznaczenia wydadzą się Wam zbędne, nieciekawe i nudne, odetnijcie je długimi redaktorskim nożycami i rzucicie do tego kosza pod Waszym biurkiem, który wraz z innymi podobnymi sobie koszami spełnia dziś w sposób nader realny rolę mitologicznej rzeki Lety.

Przejdźmy do istoty rzeczy. Po latach międzynarodowego napełnienia politycznego zwanego „zimną wojną” wchłaniamy w płuca świeży podmuch wiąjący poprzez genewski lufcik. Bardzo to przyjemne, niech więc będzie na razie choćby tylko lufcik.

Nie wiemy, co przyniesie historyczne pojutrze, lecz jutro możemy spokojnie wyprowadzić nasze dzieci na spacer do parku: na ich główki nie spadnie bomba.

Wszyscy chcemy oczywiście, aby „jutro” trwało bardzo długo i aby nigdy nie przyszło nieznane „pojutrze”. Nie jesteśmy jednak naiwni. Ludzkość cieszyła się i uśmiechała, gdy usmiechała się Genewa. My jednak pytamy i nas pytają — i to pytanie wszystkim nam zabiło klina — jak trwałe jest to międzynarodowe odprężenie. Są tacy, którzy miczą lecz myślą złośliwie, że będzie ono trwało bardzo krótko, że później wszystko pójdzie starym trybem i niebawem będzie się wydawało najbardziej niebezpiecznym miejscem we wszechświecie. Są i tacy, którzy tego nie chcą lecz tak bardzo boją się zaszokować temu wątemu tworowi, że unikają wszelkich rozmów na jego temat.

Myślę, że lek ten jest zbyteczny, że to odprężenie nie jest być może trwałe jak żelbet, ale też nie przypomina cienkiego porcelanowego wazonu, który niebezpiecznie jest dotykać. Jest to zjawisko bar-

Artykuł napisany specjalnie dla „Przeglądu Kulturalnego“

D. ZASŁAWSKI

dzo żywotne i przystosowane do życia. Trudno było je stworzyć ale chyba jeszcze trudniej byłoby się go wyrzec. Tu i ówdzie rozlegają się jeszcze głosy szaleńców, którzy Genewę nazywają błędem. Miał rację ów stary dyplomata, który mawiał, że w polityce zagranicznej nie istnieją błędy a tylko konsekwencje. Nieważne kto i jak się w Genewie pomylił (jeśli się pomylił), ważne jest to, że widoczne już są skutki i świat stał się inny niż był. Skutki te wynikają z pewnych przyczyn, które trzeba zrozumieć, aby móc ocenić trwałość sytuacji, która się obecnie wytworzyła.

Chcemy tu zwrócić uwagę na jedną tylko, lecz bardzo ważną przyczynę. Jest nią właśnie przyjaźń polsko - radziecka. Jaśniej niż kiedykolwiek widzimy dziś, że jest ona niezbędną rekonią bezpieczeństwa narodów Europy i całego świata.

Przez dziesięć lat z rzędu nieustannie poddawano tę przyjaźń próbie na wytrzymałość — na rozciąganie i na złamanie, jak się to mówi przy badaniu metali. Nie ma oczywiście takiego laboratorium i takich instrumentów, które by badały trwałość i siłę przyjaźni między narodami, nie brak natomiast swolitych metod i ludzi, którzy się tym trudnią. Najbardziej wytrwałymi spośród nich byli i są po dziś dzień amerykańscy „specjaliści”. Aby nie dać powodu do oskarżania nas o „zimną wojnę” i polityczną polemikę, nie będziemy ich osądzać. Chcemy natomiast rozpatrzyć to zagadnienie z naukowo - doświadczonego punktu widzenia.

Korzystając z rad polskiej i rosyjskiej białej emigracji, amerykańskiej, angielskiej i innej „specjalistów” w tej dziedzinie twierdzili, że przyjaźń polsko - radziecka jest nietrwała, że to twór bardzo szluchy, kruchy, że wystarczy silniejszy nacisk, aby przyjaźń ta zarysowała się, pękła, rozerwała itp. Nie brako eksperymentów, które skromnie nazywamy próbami.

Przyjaźń polsko - radziecką wystawiono na próbę „dźwięku”, podając ją działaniu huk, wrzasku, lamentu tak zwanej „Wolnej Europy”, BBC i innych akustycznych aparatów. Nie dało to żadnych widocznych skutków. Badano ją „na

dywersję”, wysyłano samoloty „nieznane”, pochodzenia, zrzucano żadnych wiedzy turystów bez wiz lecz ze środkami wybuchowymi, stacjami radiowymi, szyframi itp. Wiele z tych turystów zameldowało uprzejmie na dłuższy czy krótszy pobyt w więzieniu, a gdzieś w odległych krajach, w rządowej rachubie z westchnieniem skreślano z rachunku wciąż nowe miliony dolarów wydanych bez widocznego rezultatu.

Poddawano tę przyjaźń badaniom na bojkot ekonomiczny, wprowadzono ograniczenia w handlu zagranicznym Polski z krajami kapitalistycznymi. Nosiło to miano „próby na głód” lecz bezstronne wskaźniki rejestrowały gospodarczy rozwój Polski, wzrost uprzemysłowienia, zwiększenie wymiany towarowej w handlu zagranicznym ze Związkiem Radzieckim i innymi krajami demokracji ludowej, rozwijające się i umacniające stosunki ze światowym rynkiem kapitalistycznym. A na przyjaźni polsko-radzieckiej najbardziej przenikliwy wzrok nie mógł dostrzec żadnej rysy.

Im większe czyniono wysiłki, aby oddzielić, poróżnić narody wschodniej Europy i odizolować Związek Radziecki od jego przyjaciół i sąsiadów, tym ściślej narody te się jednoczyły.

I oto po raz pierwszy w kolejnym Miesiącu Przyjaźni spotkanie nasze odbywa się w atmosferze odprężenia stosunków międzynarodowych. Stwierdzamy z zadowoleniem, że w zespole przyczyn, które do tego odprężenia doprowadziły, istnieje i taka siła jak przyjaźń polsko - radziecka. Rozumiemy, że chodzi tu nie tylko o uczucia przyjaźni łączące wolne narody, nie tylko o wspólną przeszłość, nie tylko o tradycje i wspomnienia bohaterów czynów. To wszystko jest ważne, jest to emocjonalna strona tej trwałej przyjaźni, która nie uległa i nie ulegnie próbom „eksperymentatorów”. Ważne jest także to, że istnieją wspólne interesy nakazujące naszymi narodom nierozdzielnie łączyć się i przyjaźń. Interesy te są bardzo wielostronne. Nieważniejszym z nich jest utrzymanie pokoju.

NIEZŁOMNY SOJUSZ TO TRWAŁY POKÓJ



Projekt plakatu (nie wydany) — T. Trepkowskiego na Miesiąc Przyjaźni Polsko - Radzieckiej (1948 r.).

Miedzy Kremlem a Wystawą Rolniczą.

ARNOLD SŁUCKI

Korespondencja własna

Wkrótce będziemy lądować. Coraz wyraźniej zarysowują się kontury zabudowań, osiedli willowych i sanatoriów na tle ciemno-zielonego tła lasu. Dalej, na horyzoncie kamienny las z piętrzącymi się wieżowcami, zasnutą brunatną mgłą.

Moskwa — oznajmia stewardessa. Samolot lekko dotknął ziemi.

Z lotniska „Wnukowo” do miasta jedzie się Szosą Kałuską ponad trzy kwadranse. Po drugim kwadransie wyraźniej zarysowuje się sylwetka miasta, z Kałuskiej Szosy widoczne już są Leninowskie Wzgórza z wieńczącym je gmachem Moskiewskiego Uniwersytetu.

— Z tychże wzgórz — wskazuje kierowca na strzelistą sylwetę Uniwersytetu — Napoleon przyszedł się pożarowi Moskwy...

*
Zbliżamy się do dzielnicy uniwersyteckiej. Przejeżdżamy przez duże pole na razie nie zabudowane. W niedalekiej przyszłości stanie tu park, rozciągający się na przestrzeni setek hektarów między parkiem im. Gorkiego a ulicą Kałuską, opasze Leninowskie Wzgórza, aż po centrum miasta. Zazielenienie Mo-

skwy — objaśnia kierowca — odbywa się drogą ekspansji parków już istniejących. Zieleni atakują miasto parkowymi klinami, które wbijają się w nowe tereny. Szofer, zdembolizowany podoficer z czasów Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, wyraża się fachowym sztabowym językiem.

Mijamy nowe zamieszkałe już tereny. To początek wielkiej dzielnicy mieszkaniowej. Jest to wielki teren eksperymentalny nowoczesnej myśli urbanistycznej. Nową dzielnicę buduje się w myśl zasad nowoczesnej wiedzy z uwzględnieniem potrzeb życia wielkomiejskiego. Dzielnica ma być w miarę samowystarczająca. Już obecnie posiada swój park, szkoły, przedszkola i żłobki, nowoczesnie urządzone tereny sportowe - wypoczynkowe dla młodzieży i dorosłych a także niezbędną ilość garaży dla prywatnych samochodów osobowych.

Nad krajobrazem dzielnicy dominuje uniwersytet, stanowiący element wielkiego założenia urbanistycznego. Frontem, główną osią kompozycyjną skierowany jest na Kreml i przyszyły Pałac Sowietów.

Uniwersytet moskiewski szlachetną swoją sylwetą z daleka przypomina warszawski Pałac Kultury i Nauki. Budowali go ci sami architekci: Rudniew, Chriakow, Rozin. Jednakże, gdy oglądamy gmach z bliska, rzucają się w oczy różnice

zachodzące między nim, a warszawskim pałacem. Są to przede wszystkim różnice architektonicznej tradycji. Uniwersytet utrzymany jest w stylu rosyjskiej klasycystycznej architektury, stąd większa skłonność do zdobnictwa i obfitość dekoracyjnych elementów. Jednakowoż klasycystyczny charakter gmachu redukowany jest w dużej mierze przez samą jego masę, zważywszy, że wielkość jego wynosi około 2 000 000 m sześć, czyli o 1 200 000 więcej niż Pałac Kultury i Nauki w Warszawie. Toteż uniwersytet rzucał się na większą przestrzeń parkową niż pałac warszawski.

Z Leninowskich Wzgórz można przyrzeć się Moskwie. Stąd rozpościera się widok na sześciomilionowe miasto, na rozległą panoramę, nad którą górują kopuły cerkwi i monastyrów oraz wieże wspierające wysokościowców — drapaczy chmur. Wzbija się pod niebo smukła wieża Smoleńskiego Wysokościowca, siedziby Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Dalej wznosi się „Kotelnickiej”, utrzymany w klasycznym rosyjskim stylu, z trzema przylgłymi wieżami, co przypomina kompozycję sakralnego rosyjskiego budownictwa. W głębi złożą się kopuły Kremia. Jest godzina dwunasta. Wycieczam słuch,

Dokończenie na str. 3

Miałoby być zupełnie inaczej. Zamierzałem, wiążąc się do dyskusji, skonfrontować pierwsze własne wrażenia, pierwsze wypowiedziane sądy, z doświadczeniami kilku tygodni trwania Wystawy Młodej Plastyki, z nagromadzonym zasobem rozmów, spozstrzeżeń, rozmyślań.

Tak się jednak nie stało. W tym zadaniu ubiegł mnie wydawniczy gość włoski, krytyk sztuki Paolo Ricci, którego artykuł czytaliśmy w ostatnim numerze „Przeglądu Kulturalnego”. Paolo Ricci zechciał posłużyć się króciutkim tekstem mego wstępu do katalogu Wystawy celem „przymierzenia go” do samej Wystawy Młodej Plastyki. Z tej „przymiarki” wypadło, że tekst owego wstępu do Wystawy nie pasuje, że jest jak gdyby za obszerny. Wypadło, że po mojej stronie są — „żywo napisane” — podobne życzenia — po stronie zaś Wystawy — fiasko. Wcale mnie to nie cieszy. Martwi mnie to niejako autora wstępu, którym niezbyt ugodnie zaprzętał bym nie śmiać, ale jako zwolennika Wystawy.

Bardzo wysoko cenię twórczość środowiska włoskich artystów postępowych, z którym związany jest Paolo Ricci. Sądzę, że jest to jedno z najbardziej żarliwych pod względem ideowym i pod względem twórczym środowisk artystycznych na świecie. Bardzo również cenię wszelkie uwagi i spostrzeżenia dotyczące sztuki polskiej, jakimi dzielą się z nami goście z zagranicy. Dystans, jaki ich dzieli od naszych wewnętrznych powikłań sytuacji artystycznej, umożliwia im świeże nieuprzedzone spojrzenia na nasze osiągnięcia i nasze błędy, daje asumpt do skorekowania, nieoczekiwanych, częstokroć dających wiele do myślenia. Słuchając takich uwag musimy być przygotowani na sformułowania zaskakujące, na opinie, które nas mogą szokować. To nie, taki jest przywilej gości.

Artykuł Ricciego zawiera spory zasób takich zaskakujących skojarzeń myślowych, niecodziennych obserwacji, swobodnie porostawianych akcentów pochwały i nagany w stosunku do dzieł wystawionych w Arsenale. Zawiera też ten artykuł pewną ilość sformułowań ogólnych, które nie będąc wprawdzie nowymi, są niewątpliwie słuszne. Do takich należy twierdzenie o konieczności wyjścia w sztuce poza „weryzm dokumentalny i ilustracyjny”, o tym, że włoska sztuka posiada starą tradycję, że „ilustracyjnemu i retorycznemu weryzmowi” nie należy przeciwstawić czystego formalizmu i różnych recept sztuki nowoczesnej, że sztuka realistyczna musi być „głęboko narodowa” i ludowa, że trzeba czerpać z tego, co jest żywe w tradycji kulturalnej i artystycznej ludu, że Polska posiada (również) starą tradycję kulturalną itd.

Raz jeszcze stwierdzam, że są to wszystkie zdania słuszne i powtarzanie ich nie szkodzi. A czy pomaga? Chyba tylko wtedy, gdy są one potwierdzone, udokumentowane trafnością sądów szczegółowych, rzetelnością przykładów, ostrością obserwacji. Jednakże w artykule Ricciego — jakby to powiedzieć? — przypadek taki nie zachodzi.

Obrazy z wystawy w Arsenale nasuwają Ricciemu skojarzenia z twórczością wielu słynnych artystów francuskich, hiszpańskich, włoskich — od El Greca do Pignona. Wymienia on tych nazwiska, o ile dobrze policylem, osiemnaście. Niektóre skojarzenia są w sposób oczywisty trafne. Istotnie, przy obrazie Bryalskiego można powiedzieć nazwisko Picassa a wobec kompozycji Kwaśniewskiej — El Greca. Inne z tych skojarzeń,

a moim zdaniem większość, budzą wątpliwości. Nie wiem, dlaczego „Don Kichot” Barbary Jonscher ma być imitacją Daumiera, na którego autorka patrzy, jak pisze Ricci, poprzez Kowarskiego i do tego jeszcze — bez przekonania? Co ma wspólnego Celnikier i Permeke, który dla większości naszych artystów jest tylko nazwiskiem, nie zawsze zresztą znanym? Czy rzeczywiście Dębowska — Tarasin wzorowała się na Guttuso? Ale sprawdzimy to na przykład konkretnie. Nie myślał tu zapewne Ricci o ciekawych i pełnych wdzięku litografiach tej artystki lecz o jej obrazach olejnych, martwych naturach z bułgarskimi jarzynami. Guttuso malował około 1945 r. martwe natury z motywem tureckiego pieprzu. Nie było ich na wystawie prac tego artysty, jaką wy-

mentów zewnętrznych, będących wynikiem konkretnej sytuacji, w jakiej powstała, jest konsekwentnym próbkiem rozwoju polskiej sztuki, organicznym ogniwem tego rozwoju.

Tylko, że tego związku nie trzeba szukać „po wierzchu”, systemem kto kogo przypomina. A na przykład zasłanowić się, czy same tylko czynniki takie, jak: sprzyjająca „koninktura festiwalowa” (jak chcieli niektórzy), opieka finansowa Ministerstwa Kultury i Sztuki, a nawet sama przygotowana akcja do wystawy, akcja, która niewątpliwie ożywiła atmosferę ideowo — artystyczną środowiska młodych plastyków — wystarczyłyby do zrealizowania wystawy, bez tej sumy doświadczeń twórczych, dziedziczonych wprost, czy też drogą ich przewalczania

na drogą, drogą „optymistyczną”? Właściwie jedynie tylko obraz Strumiły został, spośród tego rodzaju dzieł, zauważony (może dzięki swemu formatowi?). Ale przecież, oprócz „Podwójnego portretu” Andrzeja Strumiły, którego ambitne i szlachetne zamierzenie, mimo jego niespełnienia w artystycznej formie, liczy się przecież poważnie w ogólnym bilansie Wystawy — jest jeszcze tyle innych prób, tyle innych propozycji. Są obrazy Gabrieli Obremby, szukającej nowoczesnego wyrazu piękna i wdzięku w nielocjanych modelach jej portretów; zapożyczającej się z pewnością u znanych twórców, spływającej czasem ton jakimś dwiżnicą jej obrazy, ale przecież uporczywie dążącej do uchwycenia tego co, kto wie, czy nie najtrudniej uchwytne. Są radosne (i chyba znów niepełne w swej wymowie) obrazy Teresy Pagowskiej, opowiadające o kwiatach i o dzieciach. Jest „Kogut” Tomasza Gleba stanowiący na naszym gruncie zupełnie nową koncepcję wyrażania złożonych, metaforycznych treści poprzez świadome użycie różnorodnych konwencji artystycznej wypowiedzi. Jest wiele tego tonu optymistycznego, afirmującego w dziełach graficznych — wymieniam dla przypomnienia litografię Zofii Dębowskiej Tarasin, cykl „Dom” Jana Tarasina, pejzaże litograficzne Waleriana Borowczyka, który w szorstkich i sztywnych kształtach miejskiej ulicy czy kolejańskiego ogródka umie dostrzec liryzm i piękno. Jest bardzo znacząca na drodze takich właśnie poszukiwań rzeźba Stasińskiego „Ochroń mnie”, w której programowy temat antywojenny ujęty został w taki kształt artystyczny, który nie odarł postaci dziecka z najbardziej subtelnej wdzięku. Są inne jeszcze dzieła, w Arsenale i w Zachęcie, w której przecież znalazła się okazała część Wystawy. Czy jest ich więcej czy mniej, niż tych dzieł „tragicznych” — nie wiem, nie przeleżałem. Jest ich z pewnością tyle, by stanowiły problem istotny, by przedstawiały argument dość ważki dla przedstawienia się takiej charakterystyce sytuacji w młodej polskiej plastyce, jaką daje Ricci, generalizując, że nasi plastycy zajmują się „ewokowaniem monstrów”.

Paolo Ricci wyraził wątpliwość, czy wystawa w Arsenale przyczynia się w jakiś sposób do wzbogacenia toczącej się powszechnie dyskusji o realizm. Obawiam się, że i tutaj się nie rozumiemy. Obawiam się bowiem, że Ricci rozumie dyskusję o realizmie trochę, jak poszukiwanie kamienia filozoficznego: polscy artyści go nie znaleźli, radzieccy i francuscy nie znaleźli, ale włoscy, jego zdaniem — znaleźli. Powtarzam, że bardzo cenię włoską sztukę postępową, ale nie dlatego, że artyści włoscy znaleźli ten właściwy sposób na realizm.

Wystawa wywołała nie tylko hałas. Wywołała nową, i to w zupełnie konkretny sposób nową, sytuację w środowiskach twórczych; wywołała też dosyć już obfitą, choć wciąż daleką od pełności dyskusję na tematy twórcze. Hałas również. Słowem hałas określamy zazwyczaj duże nasilenie dźwięków nieartykułowanych. Pozbawionych zarówno treściowego sensu, jak muzycznego brzmienia. Hałas powstaje też często, gdy wielu mówi naraz o tym samym.

Wydał mi się, że dyskusja na temat pesymizmu Wystawy ma wiele z hałasu. Dość nawet przeszkadzającego w uważnym jej obejrzeniu. To fakt, że dzieła o silnym dramatycznym wyrazie, o ekspresyjnej formie działają natężnie, wysuwają się niejako przed inne. Ale o tym przecież powszechnie wiadomo. Czemu więc dotychczas nikt nie próbował dostrzec na Wystawie w Arsenale tych doprawdy licznych prób pójścia in-

JERZY PUTRAMENT

MAL DU SIECLE



czyli kozioł ofiarny
pilnie poszukiwany

Wiktor Woroszyński zamieścił w 30-tym numerze „Przeglądu Kulturalnego” wiersz, który sam nazwał „prozaicznym”. Rzeczywiście, wystarczy przepisać ten utwór z wyjątkiem, bez „drabinki”, aby ująć jego głęboką niepoetyckość. „Nie, nie jestem aż tak naiwny, bym historii, niczym rozpasanemu dygnitarzowi, wymawiał niemoralne prowadzenie się. Wiem: nie będzie się biła w papierowe piersi i nie zostanie przeniesiona na podziębniejsze stanowisko na prowincję”.

I tak dalej. Cóż tu jest z poezją? Mniejsza o rytm, o rymy, gorzej, że i język nieszczygólny, jego ton bylejak, choćby to „się”, kończące zdanie. Jeden jedyny obraz — porównanie historii do dygnitarza — całkowicie nieudany.

Ale czy wszystko, co nie jest poezją, musi od razu być prozą? Mniejsza już o to, że i proza wymaga celnych porównań, plastycznych obrazów, nie znosi zaś i zbierania pojęć oderwanych w „konkretnych” szczegółach. Wymaga ona przede wszystkim precyzji w myśleniu.

Woroszyński pisze: „ludzi cierpiących nie zawsze prawidłowo”.

Cóż to znaczy, na miłość boską? Czy mogą być w naszej epoce cierpienia „prawidłowe”?

Oczywiście, Woroszyński chciał powiedzieć: ludzi, karanych niesłusznie. Albo ludzi, cierpiących za winy niepełnione. „Nie zawsze prawidłowe cierpienia” wydały mu się jednak bardziej frapującym sformułowaniem, nieoczekiwanym, „okrywcym”, „ładniejszym”.

Otóż proza nienawidzi tego, co „ładne”. Jej wielkość mierzy się pojęciami: ciemność, zwięzłość, prostota.

Więc ani poezja, ani proza. Zresztą w ogóle za dużo w tym „wierszu” niedomówień, aluzji, półśłów. Za dużo — jak na literaturę. Za, jak wiadomo, porozumiewa się z odbiorcą przy pomocy dwóch bardzo konkretnych środków: obrazu i myśli.

A jednak daleki jestem od wyklęcia „trzęsącego wiersza”. Widać w nim, że sam autor, pisząc go, coś przeżywał. Znać po nim wzruszenie. I u czytelnika — choćby się nie potapał we wszystkich tych półśłówkach — coś w duszy zaczyna grać, poruszać się, nigotać.

I oto dziwna historia: wzruszenie autora wywołuje wzruszenie czytelnika bezpośrednio bez pomocy obrazów i precyzyjnych myśli.

Tolstoj mawiał, że muzyka przekazuje uczucia ludzkie w stanie surowym, bez transformacji obrazowo — myślowych. Czyżby „trzęsący wiersz” był dziełem muzycznym?

Oczywiście, nie wystarczy ułożyć nieprecyzyjnie i niemiłosiernie szeregu aluzji, aby drgać zaczęły dusze czytelników. Woroszyński utrafił po prostu w zespolin uczuć bardzo wyidealizowanych ostatecznie u ludzi kręgu politycznego i kulturalnego naszego kraju.

Jest wśród nas jakiś „mal du siècle” albo raczej schorzenie bieżącego etapu. Ludzie sztuki, ludzie — ogólnie — kultury, jakby wszyscy dostali nagłe lat osiemnaście i zapadli na pierwsze swoje „uszech-wiatowe” zgnięcie. Starzyccy, którzy mieli tużyni kapeluszy po rypał wiatr na zakrętach historii, którym jednak tą niewielką

ceną udało się wykreślić przed wyrokiem — zahaczeni dzisiaj zryczajniutkim „co słychać?” — belką coś niepojętego, stulają oczy, albo zaczynają przeciągać się w obalaniu pewników, stanowiących dotąd źródło ich osobistej potęgi. Tak, jak do niedawna cała ich mądrość polegała na bezbłędnym cytowaniu Autorytetu — tak teraz gorączkowo próbują czytać wyroczenie Autorytetu do góry nogami nie przyporządkować pewniejszej mądrości w nadciągającym etapie.

U młodych, bardzo — i uczciwie — zapalonych, choroba ta ma na szczęście przebieg łagodniejszy i na ogół bezwonną. Spróbujmy wydestylować z wiersza Woroszyńskiego targające nim dzisiaj uczucia: daloby się je zgrusza nazwać amarkowaną samokrytyką. Jest nawet coś wzruszającego w pokorze, z którą Woroszyński przyjmuje na się młode barki ciężkiej odpowiedzialności za przebieg wydarzeń światowych w ubiegłym dziesięcioleciu.

Piszę o tem bez krzty ironii. O ileż miłsze są te złudzenia niż to, co się dzieje wśród starszych.

Schorzenie etapu wśród ewanicków przybiera chwilami formy gwałtownego polowania za kimś, komu do kieszeni daloby się usunąć wszystkie śmiecie własnej duszy. Nigdy jeszcze nie poszukiwano tak pilnie kozioł ofiarnych. Nie potrzebuję dodawać, że prostym sposobem, aby ustalić stopień odpowiedzialności za to, co się nazywa „błędami dawnego etapu” — jest zmierzenie ferworu dzisiejszych myślowych, polujących na te kozły.

Mierz! mnie i niepokoją te obawy choroby. Nie dlatego, abym sądził, że nie ma odpowiedzialnych za owe błędy, lub, że powinno się je puścić w niepamięć.

Dlatego, że jednym z najstraszniejszych przejawów choroby ubiegłego etapu było zbyt częste, zbyt łatwe, zbyt dosłowne zastępowanie pojęć i zjawisk osobowości ludzkimi. Gdy się spotkało z prądem utnynym — słusznie czy nie słusznie — za błędny, zamiast przyjąć się, na czym polegała ta błędność i upłumaczyć to otoczeniu — zbyt łatwo poprzestawano na łapaniu ludzi, uznanych — słusznie czy niesłusznie, ale bardzo apodyktycznie, za jego nosicieli.

Otóż z przerażeniem stwierdzam, że ta najgorsza maniera minionego etapu przetrwała w praktyce myślowych, polujących na kozły. Po wypłceniu trzech — czterech ofiar daje się do poznania, że już wszystko zrobione, aby owe „błędy” naprawić. Ze się już nie zlikwidowało. Ze się już nigdy nie powtórzy.

Ale przecież to nieprawda. Jak więc chcecie zacząć nowe, lepsze życie od takiego ordynarnego kłamstwa? Zlikwidowano, owszem, najbardziej jaskrawe objawy dawnej choroby. Jej sedna, jej istoty — o wielu dziedzicach jeszcze nie tknięto. My, w kulturze, nie zrobiliśmy jeszcze prawie nic.

Owszem, nakrzyczeliśmy (i ja sam, bardzo donośnie) na nierozsądnych lekarzy, którzy nie od tego końca zabierali się do pacjenta, aleśmy sami nie kiwnęli jeszcze palcem, żeby wskazać, który koniec jest właściwy.

I to jest najpilniejsze, najciężniejsze zadanie dnia. My wszyscy, zżerani febrą etapu, winniśmy się pozbyć welschmuru osiemnastolatków i zabrać się po prostu do opisu choroby. Do wyliczenia po imieniu wszystkich jej objawów, do spierania się o jej przyczynę, o jej terapię.

Tym pilniejsze jest to zadanie, że niektórzy z takich ewanicków, nie znalazłszy pod ręką dostatecznej postępnego koziołka, zaczynają czynić zgola cirkowe sztuczki i już nie poza chorobą — niewątpliwą, acz nie opisaną jeszcze — w naszej przeszłości nie widzą.

Właśnie, aby się przeciwstawić tej demagogii dla dorosłych ewanicków, dla starzejących się czajników, aby niezmiesznić im dalsze hocki-klocki, powinniśmy zacząć rzeczową rozmowę na temat minionego okresu.

Nikt z nas też roboty nie robi. Nikt przecież tak blisko jej nie zna. Nie wystarczy, aby jej ofiary w sztuce referowały swoją martyrologię, gdyż ta relacja, acz ważna, zawsze będzie dosyć jednostronna.

My też byliśmy ofiarami tej choroby. Ale byliśmy jej nosicielami. Obyśmy zasłużyli na miasto jej grabarzy.

Nie jestem muzykalny. Zamiast aluzyjnych konstrukcji, zamiast wzruszeniowych mgławic, będę po prostu próbował zreferować parę konkretnych faktów z tych dzieł życia, którym się przyjrzałem z bliska: np. z prasy, z nauki, ze sztuki. Myślę, że taka wycieczka w bliską przeszłość ułatwi życie bezradnym frajerom, utrudni zaś zaradnym ewanickom. Od pewnego czasu także zajęcie podoba mi się coraz bardziej.

*) Kto na najłżejsze w tym względzie wątpliwości, niech porówna „Trzęsły wiersz” z „Poezmatem dla dorosłych”,



dzieliśmy w ubiegłym roku. Jedna z tych martwych natur znajduje się, owszem, w Warszawie w prywatnym posiadaniu i nie była, o ile wiem, dla nikogo źródłem inspiracji. Chętnym służyć adresem. Tylko, że to obraz niemal całkowicie abstrakcyjny, czego się nie da powiedzieć o „martwych” Zofii Tarasinowej. Gdzie więc tę związek? W przypadkowej zbieżności motywów?

Gdyby jednak wszystkie poczynione przez Ricciego skojarzenia były trafne i gdyby w uzasadniony sposób mógł wymienić nawet więcej, niż osiemnaście nazwisk, czy byłoby to wówczas istotnie dowód na kosmopolityczny charakter wystawy? Jakże to właściwie ma się do dzieła, o którą chodzi — tak z niczego? Bardzo to trudna dla współczesnego artysty droga: odcinanie się od nauk i impulsów płynących z twórczości innych artystów, droga czerpania wprost ze siebie, lepienia formy dzieła na podstawie jedynie własnych odczuć. Taką drogę wybrała ostatnio, jak mi się wydaje, Teresa Mellerowicz i boję się powiedzieć, jak z nią będzie dalej.

Ricci jednakże wskazuje na źródła, z których należy czerpać: na narodową i ludową tradycję artystyczną. Wskazuje młodym polskim artystom te źródła, twierdząc, że generalnym błędem Wystawy jest właśnie ich niewykorzystanie. A więc wystawa jest kosmopolityczna podwójnie: przez zależność od obcych wpływów i przez oderwanie od własnej tradycji. Nie chcąc się unosić, poprzestając na twierdzeniu, że Wystawa Młodej Plastyki, oprócz pewnych jej ele-

(bo i tak się dziedziczy) ale czerpanych zawsze właśnie z naszej narodowej tradycji kulturalnej? Czy doszło by do Wystawy bez poczucia odpowiedzialności młodych twórców wobec po prostu — polskiej sztuki? Niech się nazywa, że jeszcze raz przesolimy, ale twierdząc, że artyści o których mowa, są właśnie kontynuatorami Wita Stwosza, Michałowskiego i Kowarskiego, o których tak się upomina Ricci. Prawda, że są nimi często w sposób bardzo niezapodowalający. A więc trzeba im pomagać. Tylko, że nie pomoże się im podcinając sens ich wysiłku twierdzeniem, że „hałas, jaki Wystawa wywołała, nie ma żadnego uzasadnienia”.

Wystawa wywołała nie tylko hałas. Wywołała nową, i to w zupełnie konkretny sposób nową, sytuację w środowiskach twórczych; wywołała też dosyć już obfitą, choć wciąż daleką od pełności dyskusję na tematy twórcze. Hałas również. Słowem hałas określamy zazwyczaj duże nasilenie dźwięków nieartykułowanych. Pozbawionych zarówno treściowego sensu, jak muzycznego brzmienia. Hałas powstaje też często, gdy wielu mówi naraz o tym samym.

Wydał mi się, że dyskusja na temat pesymizmu Wystawy ma wiele z hałasu. Dość nawet przeszkadzającego w uważnym jej obejrzeniu. To fakt, że dzieła o silnym dramatycznym wyrazie, o ekspresyjnej formie działają natężnie, wysuwają się niejako przed inne. Ale o tym przecież powszechnie wiadomo. Czemu więc dotychczas nikt nie próbował dostrzec na Wystawie w Arsenale tych doprawdy licznych prób pójścia in-

„Nowy” lecz stary akademizm

MARCIN CZERWIŃSKI

kich malarzy współczesnych np. Picassa”. Mimo czołobitości Ricciego malarze ci nie mu nie mówią. Uwagi o ich „wykorzystaniu” są pustymi deklaracjami. W ich doświadczeniach zawierają się „bocwione” w przedmioty nowe treści, a system Ricciego — nowości takiej (poza nową anegdotą obrazu) nie przewiduje. Wobec faktu rozwoju realizmu Ricci stosuje unik i pokropienie wodą święconą zdawkowej uprzejmości.

Bardzo byłoby ciekawe jak Paolo Ricci wykazywał pokrewieństwo swojej ojczystej, współczesnej szkoły realistycznej w malarstwie z renesansem. Guttuso a renesans? Łatwo natomiast wykazać, że Guttuso nie da się pomyśleć bez nowoczesnych eksperymentów, np. bez kubizmu.

ad 2) Nie wszystko, co odbiega od kanonu malarstwa obumarłego w wieku XIX, jest ekspresjonizmem i nie każdy styl ekspresyjny należy pod to miano podciągać. Mianem tym oznacza się sztukę — głównie niemiecką — określonej epoki i określonego charakteru. Posługuje się ona dowolnie akcesoriami nadającymi wyraz, używa karykatury. Rozbija przy tym jed-

nolity obraz świata w imię wyrazu, jest skłócona z naturą. Paolo Ricci nie odróżnia tego od deformacji, którą najbardziej ostrożni wśród nas nie wahają się nazywać realistyczną. Ten sposób przedstawiania nie rozbija jednolitości świata, przekształca go bowiem harmonijnie. Czerpie przy tym ze współczesnego języka skrótów, aby spotęgować siłę opowieści — szczegółnych postaciach, w jakich świat jawi się artystyce w określonych sytuacjach. Ten więc sposób „deformowania” nie jest skłócony z naturą, ponieważ szanuje rzeczywiste związki między przedmiotami, wzbogaca natomiast ich obraz o dramatyczność i dynamikę, manifestując się realnie w tych przedmiotach i w relacjach między nimi, a zaobserwowane przez artystę.

My też wiemy o Munchu, Dixie itp. Ale są nam oni objętni jak śnieg sprzed wielu lat. Więcej nas obchodzi dzisiejsi mistrzowie przebogatej narracji plastycznej o świecie, tacy jak Picasso czy Léger, wobec których Paolo Ricci wykazuje pełną kurtuazję bezradności. Cytowani przez Ricciego młodzi malarze polscy są na ogół dostrzegani prawu deformacji, nie zaś ekspresyjnej reżyserii czy karykatury.

ad 3) Paolo Ricci chce widzieć na wystawie tylko smutek i ból. Nie zauważył on obrazów Pagowskiej, Mazurkiewicz, Lebensteina, Siennickiego, Gierowskiego, Pana-

— żeby zacytować tylko kilka nazwisk z pamięci — którzy w każdym razie są afirmatywni.

Pochłonięty czysto formalnymi dociekaniem jednego wieczystego realizmu Paolo Ricci pomija w istocie — mimo kilkakrotnych deklaracji — temat wystawy, którym była sprawa wojny i faszyzmu, co uzasadnia chyba ten protest.

Nasz kraj ucierpiał w czasie ostatniej wojny bardziej od wielu innych. Wstyd to przypominać, ale widać trzeba: z wystawiających większość była dziećmi, kiedy bal się zaczął, z pewnością znaczna część zawiązczała mu sieroctwo. Inną doprawdy sprawą jest budować nowe domy na gruzach, inną wyrażać osobisty stosunek do historii tak przeżytej na progu życia.

Gdy się jest Słowianinem, człowiek umie się bawić na Festiwalu, budować z zapalem — nie trzeba nam go przypominać z Neapolu — ale pamięć słowiańska zachowuje bardzo wiele wspomnień. Które pojęciom takim jak wojna nadają niezmierznie konkretną i pełną wyrazu postać. Łaciński duch umiaru musi nam to wybaczyć.



Widok Kremla

Miedzy Kremlem a Wystawa Rolnicza.

(Dokończenie ze str. 1)

czy doleci dźwięk kurantów z drugiej strony Moskwy-rzeki.

Tam, gdzie kończy się Kałuska Szosa, zaczyna się wielki plac o tejże nazwie. To „Kałuska Zastawa”. Nie tak dawno stały tu stare wiejskie rudery z czasów ponapoleońskich. W wysoko położonych południowo - zachodnich dzielnicach Moskwy rozwinęło się na szeroka skalę budownictwo mieszkaniowe. Jeszcze tu i ówdzie drewniane domki sprzed stu laty przylegają do szkieletowych nowoczesnych gmachów powstałych w okresie rekonstrukcji Moskwy. Wyobraźcie sobie jednopiętrowy barak drewniany z żardzewiałymi rynnymi, z doniczkami w oknach... w niedalekim sąsiedztwie nowoczesnego domu projektowanego przez Żółtowskiego. Dom Żółtowskiego, to klasyczne dzieło radzieckiej architektury, zbudowany został w 1948 roku w myśl najnowszych wymogów nauki, swoim położeniem i funkcją urbanistyczną wskazuje na duży awans budynku mieszkalnego jako ważnego elementu przestrzennie - kompozycyjnego w ogólnym planie zrekonstruowanego miasta.

— Kto dawniej znał te przedmieścia, ten dzisiaj ich nie pozna — zapewnia nas szofer.

Plac jest jeszcze ciągle rozkopany; stare płoty z rozlepienymi na nich afiszami i plakatami znoś się i ładuje na ciężarówkę. Ciągłe trwa jeszcze napór nowej kamiennej Moskwy na starą drewnianą, z której niewiele już pozostało.

Ulicą Kałuską można pojechać do centrum miasta. Jednakże Leninowskie Wzgórze za wznoszącym się na nich uniwersyteckim gmachem przyciąga jak magnes. Szofer się uśmiecha: nie na jednym, widać, pasażerze wypróbował siłę przyciągania tych wzgórz.

Wjeżdżamy na Kamienny Most. Nieliczone tłumy ludzi ciągną z obu brzegów Moskwy — rzeki. Niedługo była to mała rzeczulka, w rodzaju białoruskiej Świsłoczki. Kiedy w latach pierwszych pięćdziesiątek miasto zaczęło się rozrastać w niesamowitym tempie, rzeczulce, jak się wyraził L. M. Kaganowicz, groziło to, że mieszkający ją w niedługim czasie wypiją. Przez rzekę Moskwę przetaczają się już od lat ogromne masy wodne z Wołgi. Mieszkańcy Moskwy od lat już piją wodę z największej rosyjskiej rzeki.

Oto i Kreml. Strumień zaufaniem od Placu Maneżowego przechodzący na Plac Czerwony. Majestatyczna sylwetka soboru Wasyla Błogosławionego mieni się złotą - czerwona i błękitną polichromią na tle szarego, chmurami zastanego moskiewskiego nieba. Złotnie połyskujące w słońcu kopuły wydają się tkwić oddzielnie, jak gdyby każda stworzona została dla siebie, dla swojego niepowtarzalnego piękna, lecz z większej odległości tworzą przemysłaną, konsekwentną kompozycję, w której przelatają się syntetyczne piękno rosyjskiej monumentalnej architektury. Jakże odbija, się od tego przesyconego światłem widoku surowa czerwień kremlewskich ścian ze Spaską Wieżą wyrastającą z przyrodniczą, rzekibys, koniecznością — nieczym kamienny olbrzymi kłos. Wzrok mój pada na Mauzoleum, na ciem-

ny marmur koloru snu. Genialna prostota Mauzoleum wywołuje jedynie właściwą reakcję: zamykające się w sobie, zasluchane milczenie.

*

Przed odjazdem do Moskwy przeczytałem w „Mińskiej Prawdzie” niedużą wzmiankę o przekazaniu Kremlowskiego Pałacu na użytek ludności pracującej Moskwy. W ten sposób dokonał się proces trwający już z górą dwa lata. Gospodarzem Kremla stał się, w dosłownym tego słowa znaczeniu, lud. Już od dłuższego czasu ściągają tu wycieczki z całego kraju, odbywały się występy artystyczne i pokazy, studenckie bale i noworoczne obchody z udziałem szerokich warstw ludności.

Dekret rządowy ogłoszony 20 lipca 1955 roku uprawomocnił to, co stało się już przedtem prawem zwyczajowym.

Poselski mandat naszego opiekuna i przyjaciela, naczelnego redaktora wydawnictw Ministerstwa Kultury BSRR, tow. Stelmacha, umożliwia nam wejście na kremlewski dziedziniec bez kolejki. Tłumy ludzi ciągną ze wszystkich rogattek. Codziennie ćwierć miliona ludzi łącznie z zagranicznymi turystami przechodzi przez Plac Czerwony. Cóż dopiero dzisiaj. Publiczność jest zdyscyplinowana, ludzie zbierają się rodzinami, sędziwe kobiety i mężczyźni, młode małżeństwa z dziećmi na ręku, studenci - ludzie z różnych stron kraju w narodowych, egzotycznych strojach; wreszcie goście zagraniczni, których poznać można po dyskretnym, powolnym kroku, jakim przesuwa się po kremlewskim dziedzińcu.

Stajemy przed wielkim Uspieńskim Soborem, zadzierając głowę na piękną fasadę, na urzekającą harmonijną sylwetkę, której zwartość i elegancja charakterystyczne dla starego budownictwa czasów Włodzimierskiej Rusi kojarzy się z renesansową prostotą, lakonicznością i powściągliwością form. Widać w tym wszystkim renesansowy lwii pazur włoskiego mistrza, Arystotela Fiorawentiego, który przybył tu w drugiej połowie XV wieku na zaproszenie Iwana III. Fiorawenti nie kopiował włoskich form. Zatrószył się o to car, który wysłał mistrza w celu przestudiowania starej rosyjskiej architektury ocalałej z pożarów, wzniesionych na Ruś przez tatarskie hordy.

Wynikiem tych studiów jest właśnie to harmonijne kojarzenie starych rosyjskich form z renesansowymi.

„Renesansowy” Kreml jest o 30-40 lat starszy od zrekonstruowanego Wawelu. Wczesna jego genealogia wiąże się z większym demokratyzmem jego założeniem, jakiegoś rodzaju zwołaniem, jakie przyswiecało budownictwu feudalnych zamków na Zachodzie. Pierwotnie Kreml nie był wydzielony z miasta. Był samym miastem. W kremlewskich murach mieścił się załazek przyszłej Moskwy. Z czasem miasto się rozrastało, wychodziło poza mury. Kreml przekształcił się w tradycyjną rezydencję carów. Po rewolucji z Kremlu wiąże się historia kształtowania się nowego państwa radzieckiego.

Kreml zachował swój pierwotny architektoniczny charakter. Także

powstałe w XVIII wieku pałace i zabudowania, jak np. Pałac Senatorski, w którym mieści się obecnie Rada Najwyższa ZSRR, nie odbijają od dominującego „włodzimierskiego” stylu. Czasem sprawiają one wrażenie stylizacji zachodnio - europejskiego baroku. Jest to złudzenie. Styl ten jest znacznie wcześniejszy, sięga czasów Włodzimierskiej Rusi.

Zainteresowanie przeszłością Kremla jest ogromne. Przed potężnym sprawą - Dzwonem, który spadł ongi z drewnianych rusztowań Iwanowskiej dzwonnicy, zbiera się wycieczka marynarzy. Cykają aparaty fotograficzne. Ludzie spisują sobie historyczne daty odlane w spiz, nazwiska rosyjskich majstrów pańszczyźnianych, których geniusz po dziś dzień budzi zachwyt.

Historia Kremla i związane z nią dzieje starej Moskwy, to klucz do zrozumienia problematyki urbanistycznej związanej z rozbudową miasta. Moskwa powstała poprzez narastanie miasta koncentrycznie wokół Kremla. Szczątki starych murów zostały zburzone dopiero w XIX wieku. Tam, gdzie dawniej ciągnęły się mury, podobnie jak w Krakowie, powstały pasy zieleni, planty. Śladem dawnych wałów wytyczono koncentrycznie wijące się wokół centrum arterie, tzw. „pierścienie”, które po dziś dzień nadają Moskwie jej koncentryczną budowę i uzupełniają główne przecinające je arterie przelotowe.

Toteż koncentryczna budowa starej Moskwy wzięta została pod uwagę w generalnym planie rekonstrukcji miasta powziętym w 1935 roku.

Główne zasady tego planu po dziś dzień są aktualne. Poważną jednakże korekturę wnosi fakt nieoczekiwanego żywotowego wzrostu ludności miasta w latach woj-

ny i w ciągu ostatniego dziesięciolecia.

*

Kwestia mieszkaniowa nie należy w Moskwie do najlżejszych. Hotele są przepelnione, na mieszkanie czeka się długo, podobnie zresztą, jak w Warszawie. Jesteśmy gośćmi Białorusi. Nawet tutaj także, w Moskwie. Z braku miejsca w hotelu rozpakowujemy się w internacie białoruskiego przedstawicielskiego na Pietrowce, który okazał się czymś w rodzaju studenckiej bursy dla... wiceministrów i dyrektorów departamentu. Jest to niezła zaprawa dla republikańskich działaczy, którzy od czasu do czasu przypominają sobie zielone lata, kiedy budowało się Dnieprostroj i Komsomolsk, lata studiów w Rabwaku, czy partyjnej szkole.

Brunet o kręconych włosach i wyraźnym profilu twarzy, to wiceminister budownictwa BSRR. Były zecer. Należy do starej kadry komunistów, pamiętających jeszcze rewolucyjne czasy, kiedy do smoleńskich zecerów przychodzili Mianisnikow i Kaganowicz. Białoruskiego wiceministra poznaję we wspólnej internackiej łazience, zajętego praniem skarpetek. Pożyteczna praca nie hańbi. Jest w hotelu garderobiana, mogłaby wyręczyć. Staremu bolszewikowi nie przychodzi to jednakże do myśli.

Wileński architekt, większa „szyszka”, jakiś litewski Sigalin, wyciera się szorstkim ręcznikiem, niczym Iwan Kozjriew z wiersza Majakowskiego.

Zajmujemy pokój we troje, z Bartelskim i Stelmachem, który oblaadowany wiktuałami, sapiąc, powraca z przechadzki po Pietrowce.

— Moskwa, to nie mirski bazar. Można zblądzić. Ze Stelmachem jednak nie przepadniemy.

Tej nocy spaliśmy twardym zasłużonym snem. Nazajutrz rankiem

ARTUR MIĘDZYRZECKI

Zostań, wołała noc

Zostań — wołała noc wszystkimi gwiazdami.
Zapach ziemi i roślin odurzał w mroku.
Zostań — prosiła cisza. Pozostań z nami.
Nieś cię będzie nieleniwy nurt potoku.

Podróż twoją miękkie ility ułagodzą,
Od kamieni ostrych na dnie cię ustrzegą
I wyniosły płynąć będziesz wielką wodą
Ku przystaniom łodowatym, białym brzegom.

Ja mówiłem: nie zostanę z tobą, nocy,
Jestem ludziom, dziennym sprawom poślubiony.
Ja płynąłbym niecierpliw, zły i obcy,
Zwir bym ścisnął w obu rękach zakrwawionych.

Pod szwarem, pod łoziną, pod księżycem,
Przy bagniskach gdzie się błędny pali ogień,
Ach, wystraszyłby wiślanych ryb lawice
Mój bezgłośny, niemilknący krzyk podwodny.

Latem

Koń gniady nad strugą, na łące,
Rybitwa zrywa się w wiklinie,
Zieleń pachnie wodą i słońcem,
Gałąź sucha po wodzie płynie.

Skwar sierpniowy nad polem dymu
Jaskółki śmigają w obłokach.
Szumią cicho nad leżącymi
Olszyny i trawa wysoka.

Przejazdem tam byłem, niedługo,
Nie zdumiała mnie okolica,
A pamiętam tę łąkę nad strugą
Jakbym wczoraj tam był czy dzisiaj.

Bo zostają w oczach i myślach
Sprawy wszystkie, z którymi zasne;
Drzewa, ptaki, dym na ścierniskach,
Piach ojczysty i życie własne.

przypada kolej na zwiedzenie Wszechzwiązkowej Wystawy Rolniczej.

*

Wystawa Rolnicza, to drugie po Kremlu miejsce moskiewskich pielgrzymek. Wystawa stała się groźną konkurentką moskiewskich parków, które w pobliżu świecą pustkami. Wystawa mieści się w północnej części miasta, zagarniając była podmoskiewską posiadłość i park Ostankino; rozciąga się na ogromnej przestrzeni wielkości prowincjonalnego miasta. Tu mieści się Pałac Sermietiewa, słynny za bytek carskiej Moskwy, zbudowany przez pańszczyźnianych cieśli-artystów. Drewniane ściany pokryto tynkiem, przez co pałac przypomina nasze szlacheckie dworki. Gdy budowa pałacu dobiegła końca, jego budowniczych odesłano etapem do pańszczyźnianych wiosek.

Wszechzwiązkowa Wystawa Rolnicza na terenie byłych posiadłości Sermietiewa urasta przeto do symbolu.

Pierwsza Wystawa Rolnicza powstała w roku 1923 za życia Lenina, mieściła się w Parku Kultury i Odpoczynku noszącym dziś imię Gorkiego. Pawilony były drewniane. Kierownikiem architektonicznym pierwszej Rolniczej Wystawy był Żółtowski. Druga wystawa powstała przed wojną w tymże miejscu, co obecnie. Po wojnie Wystawa Rolnicza została znacznie rozszerzona. Jej nowy rozmach jest głęboko uzasadniony nowymi zadaniami, jakie postawiły partia i rząd radziecki w dziedzinie rozwoju rolnictwa.

Niedaleko głównego wejścia poznajemy słynną rzeźbę Muchiny przedstawiającą kolchoźnicę i robotnika

trzymających się za ręce. Rzeźbę tę oglądał w 1937 roku paryżanie na międzynarodowej wystawie; po powrocie do kraju, umieszczona przy ówczesnym głównym wejściu wystawy, stała się dla Moskwy tym, czym Syrena dla Warszawy.

Pierwsze spojrzenie na teren wystawy z jej różnorodną architekturą, odbijającą całe bogactwo wielonarodowej architektury radzieckiej, uzmysławia nam skomplikowany charakter zadania, jakie musieli rozwiązać projektanci wystawy. Jedynym wyjściem, i to najsluszniejszym, było podporządkowanie architektonicznej różnorodności głównemu założeniu ideowemu i propagandowemu, jakim jest ukazanie trudu i doświadczeń pracującego chłopstwa kolchozowego w walce o rozwój rolnictwa ZSRR.

O wystawie pisano już w naszej prasie. Zawsze jednak wrażenie, jakiego doznaje tu przybysz, przekracza nośność dziennikarskiej relacji. To trzeba zobaczyć własnymi oczami. Trzeba wsłuchać się w szum niezliczonych fontann, być tu o zmierzchu, kiedy słońce zachodzi nad Ubeckim Pawilonem i cały teren wystawy drgać zaczyna wryskami barwami tęczy. To wielki koncert architektury i nie tylko architektury.

We wnętrzu pawilonów pomysłowość pracowników wystawy sprowadza się do jak najbardziej poglądowego ukazania zwykłego trudu chłopca, ludzkiego wysiłku i jego plonu. We wnętrzu Białoruskiego Pawilonu znów czuje się jak gdyby w słuckim rejonie, który zwiedziłem niedawno. Zachwycam się wyrobami z polskiego torfu, benzyną z torfu, brykietami z torfu, perfumami i kremami... z torfu. Poznaję mińskie radioodbiorniki, lodówki i magnetofony, narzędzia rolnicze i piękne zwisające do ziemi... pasy słuckie.

Każdy pawilon, to oddzielny rozdział gospodarki i kultury. Niektóre pawilony, np. gruziński, otacza sztucznie odtworzony krajobraz kraju, jaki reprezentuje. Za chwilę jesteśmy na Kaukazie, przechadzamy się w alei dojrzewających pomarańczy i cytryn. Nieco dalej „czajchaną” z kopcami samowarami rozbrzmiewa gardlową mową ludu Turkmenii. Mam wrażenie, że oglądam ZSRR w miniaturowym, by podzielić się niełatwą sztuką uprawy zioła, bawełny i róż.

Zastanawialiśmy się z towarzyszami nad ekonomiczną celowością wystawy. Jednakże, gdyśmy sobie przypomnieli białoruskiego sadownika ubiegającego się o honor poślania jabłek na wystawę, zrozumieliśmy wszystko.

Gospodarczy efekt nie wyczerpuje, oczywiście, wszystkich racji istnienia wystawy. Wystarczy przecież pomyśleć, że z terenu Wystawy Rolniczej odwiedzający ją kolchoźnik z Tambowa znajduje drogę do „Tretiakowki”, a nawet... do Drezdeńskiej Galerii.

ARNOLD SLUCKI



Wszechzwiązkowa Wystawa Rolnicza. Pawilon Republiki Białoruskiej

Zaniedbane dziedziny kinematografii polskiej



„Komedianci”, film naladowany poetycznością, to historia wielkiej miłości skojarzona z dyskusją o stosunku sztuki do rzeczywistości.

NIE WIADOMO CO, CZYLI POETYCZNOŚĆ

Właściwie wszystko w tym temacie jest jeszcze niejasne. Dotąd nie wiem, czy słusznie mówię o „poetyczności”, czy o „liryzmie”. A może o „romantyzmie rewolucyjnym”?

Spostrzegłem się, że przesadzam. Jest jedna rzecz jasna — punkt wyjścia. Jasne jest dla mnie mianowicie, że milionom widzów, codziennie chodzącym do naszych kin, nie dajemy na ogół pewnych wzruszeń, których oni jednak bezustannie szukają. Nie dajemy im elementu poetyczności. A on akurat tak samo tkwi w naszym doświadczeniu życiowym, jak element patosu, sensacji, czy komizmu.

Nie da się zaprzeczyć: jakoś niemrawo nasi filmowcy wydestylowują z życia ten doniosły element i stąd poczucie niedosytu u widza.

Wiadomo, że twórca zastrzega obraz rzeczywistości. Uważny widz filmów polskich widział już, że potrafimy zastrzegać ów obraz epicko (sprawa godności ludzkiej w „Ostatnim etapie”, postać Jasia Krone w „Pokoleniu”), że umiemy zastrzegać — dramatycznie spiętrzać fabułę („Piątka z Barskiej”), że umiemy zastrzegać — stosując krytykę zwierciadło satyry (radca i hochsztaplerzy w „Skarbie”). Ale przecież „spoetyzowanie” jakiegoś wątku jest także wspnianiem środkiem zastrzegania rzeczywistości! A o tym nasze filmy nie świadczą.

Apelujemy do rozumu widza, nie zaczęliśmy właściwie apelować do jego uczucia.

Pewien literat debiutujący w scenariopisarstwie (innych niż debiutujący nie mamy) zwierzył mi się niedawno z głębokiego zdumienia, jakie go ogarnęło na widok gotowego swego filmu:

— Zdawało mi się, że znam dobrze swój scenariusz, lepiej niż będzie go w stanie poznać najsumieniejszy krytyk. A oto gdy film jest gotów — wydaje mi się, że swego scenariusza naprawdę nie znam. Bo nie wiedziałem, że takie słowa z mego maszynopisu dadzą taki właśnie efekt na ekranie, taką właśnie reakcję u widza. Te rzeczy często odbiegały od siebie. Widzę teraz, że tam gdzie reżyser użył niezgodnych z moim zamiarem środków, tam gdzie widz wzruszył się niedostatecznie, lub w sposób przeze mnie niezamierzony, wszędzie tam w maszynopisie mój scenariusz powinien był sugerować inne rozwiązania ekranowe.

A potem się przysna, że najbardziej rozczarowany był w tych miejscach, gdzie nie było szybkiej akcji, gdzie starał się o jakiś efekt atmosfery, nastroju, intymności bez słów, „zblżenia psychologicznego”.

Ujawnione w ten niedyskretny sposób szamotania się naszych pisarzy z filmowym warsztatem mają jedną konsekwencję oczywistą. Scenariusze są gorsze niżby być mogły, gdyby scenarzyści dysponowali większym doświadczeniem.

Ala jest — moim zdaniem — i druga konsekwencja. Na niepewnym gruncie scenariopisarstwa debiutanci stosunkowo pewnie czują się w dziedzinie akcji fabularnej, działania ludzkiego, niż w dziedzinie myślowej, subtelnej gry niedopowiedzianych uczuć, zmian nastroju. I to nastawienie zachęca ich do rozwiązań epickich, dramatycznych, a oddala od liryzmu i poetyczności.

Naszym filmom patronuje raczej racjonalna, perswazyjna poetyka Balzaka niż wybuchowa emocjonalność Byrona. Raczej Zapolska niż Wypsiński.

Nie dąsam się wcale na fakt, że

JERZY PŁAŻEWSKI

najwybitniejsze osiągnięcia 10 lat naszej kinematografii łączy „linia rozsądku”. Nie nawołuję do jej likwidacji. Ale widz domaga się zaspokojenia różnych jego potrzeb. Szkoda, że „linia rozsądku” nie towarzyszy w naszych filmach „linia uczucia”, przewijająca się przez równie wybitne dzieła.

Cóż jest ową zaniedbaną przez nas „poetycznością”? Często termin ten pojmuje się naiwnie: ot, „miłość dwojga ludzi, śpiew słowika, księżyc przez chmury, zapach bzów. Poetyczność to nie temat. To sposób przedstawiania życia.

W pewnej np. chwili słuszna, ale powierzchowna analiza głosów widowni zamknęła się w hasło: „zrobimy film o miłości”. Zrobiliśmy. Nazywał się „Autobus odjeżdża o 6.20”. Okazało się, że to nie to. Dlaczego? Bo miał wstawione usterekki? Owszem, miał, ale generalnie przyczyna była chyba w samej koncepcji. Postanowiono zrobić film o miłości współczesnych nam ludzi, ciepły, nastrojowy, poświęcony uczuciom. A środków użyto ta-

kich, jak do filmu o pomyśle racjonalizatorskim: racjonalnych, oznajmujących, prozaicznych, chłodnych.

Nie temat tu więc rozstrzygnął, ale sposób jego przedstawiania.

*

W innych dyscyplinach sztuki chętnie dyskutuje się dziś o pięknie. Czy każde piękno jest postępem? Jak formuje się klasowy ideał piękna?

W naszej kinematografii — obawiam się — o pięknie niemal zapomnieliśmy. (Nie, ja nie o tym. że tak mało mamy naprawdę pięknych twarzy w polskich filmach, choć i to sprawa poważna, warta rozważenia serio). Zapomnieliśmy o olbrzymiej sile wychowawczej piękna.

Rozmawiałem niedawno z pewnym widzem. Zarzucił naszym filmom — właśnie tym udanym, a nie słabszym — że brak w nich tęsknoty do piękna. Np. w „Piątce z Barskiej” pokazano triumf Kazka nad przestroją ciągnącą go do zbrodni. Pokazano słusność tego triumfu (w pojedynku moralnym budowniczych nowego z podpalaczami); pokazano konieczność ostatecznego

triumfu (uzdrawiający wpływ pracy, miłość wartościowej dziewczyny, więzy przyjaźni), nie pokazano tylko piękna tego triumfu. Bo, oczywiście, piękna tego nie można sprowadzić do faktu zwrócenia pistoletu przeciw wrogowi, ani do faktu pocałunku ukochanej dziewczyny.

W tym jest metoda — twierdził mój rozmówca. — Grupa się racjonalnie argumentuje, buduje się konsekwentnie fabułę i sadi się, że to już automatycznie wywoła wrażenie piękna. A to nieprawda. Mówi się wprowadzić: „pięknie się zachować”, lub „to był piękny czyn”, ale to są przenośnie intelektualne: apelują do rozumu, a nie do uczucia. I odwrotnie: Orfeusz, zstępując do Hadesu, nie argumentami wzruszył Persefonę, ale pięknem swego śpiewu.

I dalej — wywoził ów widz — mówimy już o cierpieniu, np. w końcowej sekwencji „Pokolenia”; grupujemy racjonalne argumenty na rzecz tragizmu tego cierpienia (rozzerwanie miłości ledwie rozkwitłej, pozbawienie Stacha życiowej ostoi), ale nie pokazujemy piękna cierpienia, tj. nie przekazujemy odbiorcy całej emocji cierpienia, napięcia heroicznej walki Stacha z samym sobą by żyć dalej, by nadać życiu nowy sens. W dziedzinie uczucia zbyt wiele każemy widzowi wydedukować z logicznych przesłanek, zamiast to po prostu pokazać. Widz nie jest głupi. Zrozumieć — zrozumieć: „teraz Stach cierpi”. Ale czy będzie cierpieł z nim razem? Dlatego też, zdaniem owego widza, „nie wyszło” zakończenie „Pokolenia”. Owa scena „cierpienia Stacha” nie jest dostatecznie silnym równoważnikiem dla napełnionej sceny ostatecznej decyzji Jasia Krone.

W podobnym tonie mówił mój rozmówca o braku w naszych filmach piękna wyrzeczenia, piękna serdeczności, piękna dobroci.

Zastanowiło mnie, że we wszystkich cytowanych tu przypadkach termin „piękno” zmienić można (z pozytywnie do jakości wniosków) na „termin „poetyczność”. Poetyczność triumfu, poetyczność wyrzeczenia, poetyczność cierpienia... Poetyczność triumfu, to postulat, wyraźnie sugerujący konieczność nie tylko logicznego doprowadzenia do triumfu bohatera, ale konieczność przesiedzenia najdalszych konsekwencji uczuciowych tego triumfu, oddania wszystkich, łączących się z nim nastrojów. To właśnie pozwala pokazać na ekranie, że bohater nie tylko ma słusność i zachował się właściwie, ale że jest również piękny.

*

Tak jak piękno stało się w naszych filmach jakąś quantité négligeable, tak zaniedbaliśmy również wspomnienie. Wspomnienie, ta subiektywnie zabarwiona perspektywa czasowa, pozwala ukazać dialektykę przemian w kontrastach: tak było kiedyś, tak jest dziś.

Konfrontacja wspomnienia z rzeczywistością nadaje np. poetyczny wyraz wcale poza tym przeciętnemu filmowi Allégret „Cud zdarza się tylko raz”. Oto jego treść. Rok 1939. Studenci, Francuz i Włochka, upojeni pierwszą miłością, spędzają wakacje w hoteliku małego włoskiego miasteczka. Wybuch wojna. Młody człowiek zostaje żołnierzem, jeńcem, uciekinierem z obozu. Nie może dostać się do Włoch, nie dostaje odpowiedzi na żaden list do ukochanej. Odnajduje ją

nie bez trudu dopiero w parę lat po wojnie, ale nie odnajduje już dawnego szczęścia. W tym samym hoteliku spotka młodą parę: oni sami tak wyglądali przed laty. I refleksja: czy nowa wojna nie zniszczy szczęścia także i tamtych?

Podobnie konfrontacja wspomnienia z rzeczywistością (karnet z nazwiskami tancerzy sprzed 20 lat) stanowiła o sukcesie także skądinąd blagiego filmu Duviviera „Jej pierwszy bal”.

Zapomniałem o wielu sztukach teatralnych naszego dziesięciolecia. Utkwił mi jednak w głowie ułomny w koncepcji ideowej, ale przemawiający właśnie dzięki sile perspektywy wspomnienia „Bankiet” Korcellego. Po co ten wypad w domenie innej muzy? Bo w kinematografii nie stworzyliśmy żadnych dzieł, pokazujących, że Polska Ludowa ma już przeszło 10 lat, że nawarstwił się u nas bogaty emocjonalnie materiał wspomnień, dotyczący tych lat 10-ciu i że niejedną przemianę pokazać można przez kontrast teraźniejszości z retrospekcją.

Oczywiście nie mam zamiaru zawężać sprawy: piękno, wspomnienie, to tylko niektóre elementy filmowej poetyczności (a poetyczność z kolei uważam za pojęcie węższe od poezji filmowej). Wracam na teren kinematografii i łapię się na tym, że pozytywne przykłady pochodzą prawie wyłącznie z poza kinematografii socjalistycznej. Jeszcze jeden dowód, jak bardzo zaniedbaliśmy sprawę poetyczności. Oto czołowa pozycja filmu naladowanego poetycznością: „Ulica złoczyńców” i „Romans pajaca” Préverta (Prévert jest „z zawodu” poetą) i Carnégo, subtelna historia wielkiej miłości romantycznej, skojarzona z wielką dyskusją o stosunku sztuki do rzeczywistości, ubarwiona kapitalnymi wizerunkami (aktora jak z murgerowskiej „Cyganerii”, mordercy — literata; bandyty o tkliwym sercu; arystokrata z hipertrofią dumy; dyrektora zakochanego w swym teatrze i swej publiczności; „ślepa” uwielbiającego pantomimy itd.). A oto inne arcydzieło: angielski film „Spotkanie” Davida Leana, dramat wyrzeczenia (interesująca mężatka rezygnuje z wielkiej miłości swego życia na rzecz swych powszednich obowiązków). Cóż do tego typu dzieł zaliczyć można w kinematografii naszego obozu? Może „Maszerkę” Gabrilowicza i Rajzman, może „Gdzieś w Europie” Balazsa i Radvanyiego, może watek Madzi i Szczęsnego z „Frygijskiej”. Serdecznie mało tego dobrego.

Przyznaję, że trochę prowokacyjnie dobrałem powyższe tytuły. Same filmy o miłości! Czyżby więc chodziło jednak o temat? O zakochanych, słowika, księżyc i bzy? Nieprawda, nie temat, tylko sposób przedstawiania rzeczywistości. Tematy mogą być najróżniejsze.

Oto stary emeryt z „Umberto D.” Zavatinniego i de Sikki: tragiczna zbrodnia starego człowieka przewyżająca humanistycznie nie w drodze myślenia dyskursywnego, ale w drodze wywołania u widza subtelnej gry uczuć, z których

naśliniejszym jest aż do bólu napięte współczucie. Oto kabytyn z duvivierowskiego „U schyłku dnia”, zacności człowiek, który wniósł sobie, że był genialnym aktorem i który mając w końcu szansę wystąpienia na scenie udowodnił, że nie nie potrafi, a ta jego przegrana z samym sobą aż chwytła widza za gardło. Oto mistrz Smith w Waszyngtonie z głośnej komedii Capry — jego naiwna, harcerska wiara w demokrację Lincolnów zostaje cynicznie zburzona przez wielkich i inteligentnych geszefciarzy; nie przeszkodzi mu to w bohaterskim osamotnieniu walcząc o straconą sprawę. Oto wreszcie w zdumiewających „Dzieliach Hiroszimy” losy miasta 250 000 zabitych przeżyte są przez filigranową nauczycielkę nie w rejestrującej, apokaliptycznej wizji, ale np. w kameralnym spotkaniu z dawną uczennicą, która umrze, choć nie wiadomo kiedy, skutkiem „choroby atomowej” i spędza czas na modlitwie za zmierzłym, prosząc Boga by już nie było wojny.

Sprawy każdej z wymienionych postaci — od zbrodni starczej do walki z wojną atomową — straciłyby prawie wszystko ze swego artystycznego wyrazu, gdyby kosztem elementów poetyczności wyposażyć je w zdwojoną porcję logicznych, racjonalistycznych argumentów.

Jeszcze jedna kwestia, którą dla braku miejsca mogę jedynie zasygnalizować. Do zauważenia w naszym życiu elementu poetyczności zmusza nas fakt, że widz nasz masowo chodzi na... złe filmy. Nie jest tajemnicą ogromna frekwencja na filmach takich jak „Śpiewak nieznany”, „Miłość kobiety”, „Zagubione melodie”.

Obym był fałszywym prorokiem, ale tak samo będą się ludzie trawować w kolejkach na „Damę kameliową”, kłkliwe i tandetnie adaptowaną dla ekranu. Otóż nie sami tylko przysięgli chwalecy „Trędowatej” będą się tam trawować. Na pewno większość, bodaj nawet znaczną większość stanowią będzie widz młody, niepełny komercyjnymi kiczami. Pójdzie, bo będzie szukał tej poezji życia, której mu w naszych filmach notorycznie odmawiamy. Pójdzie i nawet się nie dowie, że zamiast dzieła sztuki otrzymał namiastkę. Nie dowie się, bo takich dzieł sztuki mu nie damy i porównywać nie ma z czym.

Na długo przed napisaniem niniejszego artykułu słyszałem głos, który mnie zabolął i rozdrażnił. Powiedziano mi, że lansowana przeze mnie w najbardziej hasowej ze sztuk poetyczność stanowi w gruncie rzeczy „odwoływanie się do najmniej społecznie wartościowych uczuć: biernego dobra, rezygnacji, liłości, wspaniałomyślności itp.”.

Ala dosyć szybko przestało mnie to zdanie drażnić. Smutno musi być jego autorowi na naszej ziemi, z wierającej zbyt wiele niepotrzebnych i mało wartościowych uczuć. Wysłać by takiego na Wenus. Planeta ta — wbrew swej poetycznej nazwie — otoczona jest stałe chmurami. Co dzień pochmurno! Rozkosz!

A u nas niech nadal świeci słońce.

Wierność prawu grawitacji, czy fantastyka?

BOLESŁAW MICHAŁEK

kłom, wechmem, słuchem można sprawdzić — choćby działo się na prawach zartu, metafory, czy wizji przyszłości — nie pozwala na podobne doświadczenia.

Przytoczę ostateczną, najbardziej drażliwą, obnażającą sprawę fantastyki — sensacyjno-naukową, a ściślej, filmową o przyszłości. Wyraziła wizję przyszłości jest udziałem niewielu. A do kogoś mamy się po nią zgłosić, jak nie do artystów, ludzi tym różniących się od ogółu, że posiadających rozwiniętą wyobraźnię? W literaturze powojennej znalazł się Lem i samotnie próbuje przedstawiać nadozdręcające czasy. Jakkolwiek jest wartość jego powieści, to ogromnie ich powodzenie świadczy o potrzebie takiego obrazu. Tymczasem w filmie, sztuce, która i artystycznie i społecznie mogłaby czuć się powołana do stworzenia takiej wizji — nie ma nikogo!

Istnieją, rzecz prosta, trudności. Może środki techniczne, którymi dysponujemy, nie pozwalają na stworzenie monumen-

talnego filmu o przyszłości. Może artystycznie zadanie jest w filmie trudniejsze niż w powieści (trzeba mieć chyba szczególną wrażliwość artystyczną, żeby nie skłócić realności obrazu filmowego z pewną ogólnikowością wizji przyszłości). Ale nie sądzę, że tych właśnie rzeczy brakuje, aby powstał fantastyczny film o przyszłości, skoro radzą sobie z tym co chwila trzeciorzędni twórcy np. Hollywood, budując filmy fantastyczne o super-reakcyjnej wymowie.

Wobec tematu współczesnego sprawy tworzone są mniej więcej uregulowane. Obserwuj uważnie środowisko, wyuskaj ten typowy konflikt, przełoż wszystko na język osobistego dramatu bohatera — a staraj się dokonać tego niedoczekanej, najlepiej. A tu? Jakie społeczeństwo obserwować? Gdzie polecać w teren, do jakiego województwa? Jak znaleźć konflikt typowy za 100 lat? Jak zapewnić prawdziwość szczegółu? Poza wszystkim, czym posługiwali się dotąd twórcy filmowi, potrzeba czegoś więcej. Potrzeba wyobraźni.

I po raz ostatni stosunek do fantastyki ujawnia nam istnienie zjawiska nie-

dla nas najwrażniejszy, a jak się okazało, i najrzuśniejszy. I wokół niego najczęściej zgromadziło się nieporozumienie.

Wiele mówi się o bieżącym, wulgaryzatorskim pojmowaniu funkcji sztuki i jej źródeł. Wynik z tego schematyzmu, ale także, jako osobliwy produkt uboczny, pogląd, że realizm jest pojęciem niezwykle wąskim, o ubogiej treści, mieszczącym w sobie jedynie obrazki oglądane przez nas codziennie, i to w sposób w jaki je codziennie oglądamy. Dlatego wyznawca takiego poglądu przedziśniewierzy się swej funkcji artysty, twórcy, wizjonera, anizeli prawu grawitacji, które — jak wiadomo — przekreśla wszelką fantastykę.

*

Mogłoby się wydawać, że najprościej wygląda sprawa w filmach przyjujących formę ludowych opowieści. Poetyka ludowa prowokuje niemal do uciekania się do fantastyki. Mieliśmy w tej dziedzinie ciekawe i ze wszechmiar udane doświadczenia kinematografii radzieckiej („Sadko”, „Czarodziejski kwiat”, „Noc majowa”). I sądzę, że nawet najbardziej zagorzały zwolennik „waskiego realizmu” przyznał by — jeśli założyć uczciwość ideowo-artystyczną — twórcy — w tej grupie filmów elementy fantastyki nie wiodą w sferę niczym nie skrepowanej gry wyobraźni. Przeciwnie, poddane dyscyplinie ludowego języka artystycznego, prowadzą raz do skonkretyzowanego wizji świata, kiedy indziej do pięknego poetyckiego uogólnienia. W filmowanym opowiadaniu Gogola „Noc majowa” zjawiają się siły ziemi, aby pomóc bohaterowi w jego kłopotach sercowych. Ale zjawia, zamiast rzucić dziewczynę wprost w objęcia chłopca, rzucą mu — tylko wykalkulowany dokument: rozkaz miejscowego urzędnika, aby ojciec zezwolił na ślub. Przed tym autorytelem, — a nie autorytetem du ha — uginą się ojciec. Element cudowności jest elementem umownym, ziemskim, gdyż ziemskim sprawom był potrzebny.

Tego rodzaju zabieganie się rzeczywistości z fantastyką wydaje mi się bardzo znamienne dla sztuki nawiązującej do twórczości ludowej, ostatecznym rachunku na wskroś realistycznej. I w tych formach uciekanie się do elementów fantastyki nie powinno nikomu nasuwać wątpliwości.

A jednak i w tej dziedzinie nikt u nas owego progu nie przekroczył. Czyż jeszcze świadczy to o istnieniu kultu namacalności? Z pewnością, ale to nie wszystko. Ludowy język wielkiej fantastycznej metafory stał się częścią naszej kultury narodowej, że wspomnę tylko poezję i dramat romantyczny. Rozwija się w praktyce zaszczepić do naszych filmów narodową tradycję kulturalną. Uspokaja się nas, że proces ten dokonuje się samoczynnie. W istocie, jak dotąd, u większości twórców brak świadomości wysiłków zmierzających do wykształcenia narodowej formy. Symptomaticznie tej sprawy jest m. in. stosunek do fantastyki.

*

Nie inaczej wyglądała sprawa z fantastyką komediową i satyryczną, sensacyjno-naukową. Obawa przed tym, że ktoś mógłby posądzić autora o odstępstwo od rzeczy, które doty-



Temat nędzy, bezrobocia, wilczych praw kapitalizmu nabrał w „Cudzie w Mediolanie” nowego wyrazu.

Zaniedbane dziedziny kinematografii polskiej

W kręgu filmu sensacyjnego

„Przegląd Kulturalny” poprosił mnie, abym napisał o filmie sensacyjnym jako zaniedbanym u nas gatunku filmowym. Wydaje mi się, że każde przypomnienie powinno mieć cel praktyczny — sygnalizować potrzebę danego gatunku, skierować w tę stronę uwagę twórców. Musi też ono wyrastać z realnego poczucia braku owego gatunku, braku widoczności w konfrontacji z rzeczywistością.

Czy brakuje nam filmu sensacyjnego? Brakuje. Brakuje mimo pozorów, że przecież tego typu filmy produkujemy — wystarczy przypomnieć choćby serię obrazów sabotażowo-dywersyjnych od „Nie-daleko Warszawy” do „Kariera”, wystarczy przypomnieć „Czarny Zieb” czy „Pościg”. Poza jednym może „Czarnym Ziebem” nie mamy jednak filmów sensacyjnych na prawdę. Jak to się dzieje i dlaczego, mimo wymienionych pozycji, filmu sensacyjnego nie ma?

Wydaje mi się, że przyczyna tego stanu tkwi (pomijam tu ogólne bolączki naszej kinematografii, które na wszystkich naszych filmach wyciskają swoje piętno) w dość wąskim i jednostronnym pojmowaniu gatunku sensacyjnego w filmie. Mówiąc o filmie sensacyjnym prze-ważnie rozumiemy się u nas w ten sposób: „Rzeczywistość nasza obfituje w ostre, napięte sytuacje. Rzeczywistość nasza jest dynamiczna i dramatyczna w swoich konfliktach. Film sensacyjny bazuje na takich właśnie konfliktach. Robmy więc filmy sensacyjne”.

Rozumowaniu temu nie można nie zarzucić, poza tym, że jest ono jednostronne i niepełne. Że wskazując na ogólną potrzebę filmu sensacyjnego nie dotykamy jednak istotnych wązów filmu sensacyjnego jako gatunku, traktując go jedynie od strony struktury konfliktowej, od strony treściowej. Jest to niewątpliwie bardzo ważna, fundamentalna sprawa. Nie wystarczy jednak uświadomić sobie najogólniej potrzeby gatunku sensacyjnego, realnych podstaw dla tego gatunku, jakich dostarcza nasza rzeczywistość, aby robić filmy sensacyjne. Nie wystarczy dlatego, że istnieje cała rozległa dziedzina, którą nazwałbyśmy dyscypliną formalną filmu sensacyjnego. Brak dostępu do niej stanowi główną przeszkodę na drodze do tego gatunku.

Na bazie dramatycznej rzeczywistości, na bazie scenariusza zawie-

KRZYSZTOF T. TOEPLITZ

rającego dramatyczne spięcia, film sensacyjny w klasycznym pojęciu tego gatunku rozwija całe bogactwo sposobów, formalnych, swoich własnych konwencji, swoich chwytów, które dopiero czynią z niego odrębny gatunek. Na konwencje te i chwytły składa się bogata, czasem latami kształcona kultura filmowa, doskonała w określonym kierunku, operująca określonym materiałem technicznym i ludzkim. Kultura tego typu, w tym właśnie kierunku kształcona, rozwijała się jak wiemy w Ameryce, rozwijała się ona w pewnych okresach w filmie radzieckim (szkoła FEKS-ów), rozwijała się, choć w mniejszym stopniu, w niektórych kinematografiach zachodu. U nas, szczególnie po wojnie, była ona i pozostaje słabo kultywowana.

Na czym polegają niektóre cechy tej kultury?

Przed wszystkim jest to pewien typ dramaturgii. Nazwałbym go, umownie oczywiście, dramaturgią natchnioną, w której reakcji. Struktura dramatyczna wielu gatunków filmowych dopuszcza refleksje, zwolnienia, budowanie całych scen obliczonych na wywołanie nastroju. Dopuszcza moment, kiedy w kontakcie pomiędzy postaciami następuje np. ustne wyjaśnienie zaszłych między nimi nieporozumień, chwila perswazji, wymiany poglądów. W klasycznych filmach sensacyjnych, takich, jakimi są np. dobre filmy kowbojskie, takie rzeczy są nie do pomyślenia. Parodiując się u nas często nagłe zmiany sytuacji w filmach kowbojskich. (Np. bohaterka rzuca się ni stąd ni zowąd w ramiona anioła z okrzykiem „I love you”, on odpowiada jedynie „O key” i wsiadają razem na konia). W parodii to oczywiście wygląda śmiesznie (np. w parodii Michnikowskiego w kabarecie „Iluzjon”), ale na ekranie filmu sensacyjnego jest to zupełnie naturalne. W klasycznym kowbojskim filmie „Miasto bezprawia” reżyserowanym przez Johna Forda (na którym to filmie, jako wybitnym osiągnięciem artystycznym gatunku sensacyjnego, bazuje zresztą większość młodych ułanów) jest scena, kiedy dwaj główni bohaterowie, na skutek nieporozumienia stają się wrogami. Aby oficjalnie niejako zamyknąć ten wątek zawiązuje ich wzajemnych stosunkach, jeden z nich mówi do drugiego: „od jutra noś pistolet”. Zarówno bohater jak i widz wie już co to znaczy i wypadki toczą się dalej. Kiedy bohaterowie znowu się znajdują, zamiast z nieporozumienia, jakie ich poróżniło, scena pogodzenia odbywa się poza ekranem. Od momentu największego napięcia kontrowersji przechodzimy natychmiast do następnej sceny, gdzie obaj bohaterowie działają wspólnie, razem w ramię. Wiemy, że pogodzą się w najbliższym czasie i tylko ten fakt jest dla nas ważny, a nie jego przebieg.

Otóż w tym rzecz: w filmie sensacyjnym ważny jest jedynie fakt, zdarzenie. Jest to film akcyjny, w którym wszystko oparte jest na faktach, na dokonaniach. Dokona-

nia, działanie, a nie intencje czy zamiary, nie introspekcja określa bohatera. Jest to swego rodzaju asceza dramaturgiczna, ale asceza ta się oplaca — daje ona wartość akcji i skupia całą uwagę scenarzysty na akcji, każe mu cały walor ideowy filmu wyrażać jedynie poprzez następstwo wypadków.

U nas daleko odeszliśmy od tych zasad. „Opowieść atlantycka”, film oparty na wielkim monologu pełnym zwierzeń i refleksji bohatera jest ukoronowaniem naszego najbardziej rozpowszechnionego typu dramaturgii, wolnego od dyscypliny akcyjnej, opartego w większości na pozatekranowej wiedzy widza, zwolnionego od obowiązku natychmiastowego reagowania na akcję akcji.

W filmie sensacyjnym nie do pomyślenia jest np. taki sposób eksponowania bohatera, jaki widzieliśmy w „Uczcie Baltazara”. Pietraszkiewicz wchodził tam na ekran jako słaby, chwiejny, niezdeterminowany człowiek i widz nie ma żadnego powodu, aby się nim interesować. W toku akcji bohater potrafił do pewnego stopnia umotywić swoją „rację bytu” na ekranie, ale widz na dobrą sprawę ma prawo tego momentu w ogóle nie doczekać, ma prawo powiedzieć sobie: „Cóż mnie właściwie obchodzi ten człowiek” i wyjść z kina. Reżyser „Uczty Baltazara” wiedział oczywiście, że tę wspólną nieefektywność bohatera będzie miał później czas nadrobić w warstwie refleksyjnej, w dialogu, w introspekcji. Reżyser filmu sensacyjnego nie może sobie na to pozwolić. Wie, że jeżeli nie pokaże bohatera od razu godnym uwagi, ważnym, interesującym w działaniu, bohater jego przepadnie w oczach widza, nigdy nie stanie się bohaterem. Stąd biorą się w wielu filmach sensacyjnych zjawienia się bohaterów w momentach najbardziej napiętych, ich legitymowanie się zdecydowaną akcją, mającą za zadanie zdobyć im od razu uznanie widza. Chwyt „deus ex machina”? Tak, ten chwyt antycznego dramatu nie jest obcy poetyce sensacyjnej.

Akcyjność, i to sensacyjna akcyjność filmu stawia również specjalne wymagania wobec aktora. To jest chyba ten moment, który najbardziej utrudnia nam realizację dobrego filmu sensacyjnego.

Film sensacyjny zasadza się na bogactwie ruchu, na bogactwie działań fizycznych. Takie działania jak bieg, skok, jazda konna, pływanie musi mieć aktor sensacyjny opowiedziane znacznie lepiej niż najlepiej wysportowany widz, w przeciwnym razie nie będzie on w stanie temu widzowi zaimponować. U nas mamy kadrę zdolnych, wybitnie utalentowanych aktorów, ale palców jednej ręki za dużo, aby wyliczyć aktorów o wystarczającej do filmu sensacyjnego kulturze fizycznej.



W „Pościgu” dobrze jeżdżą na koniach tylko zawodowi koniarze, ale ci są za to marnymi aktorami.

Wiedziałem na naszym ekranie jednego tylko aktora, który potrafił biec — był nim Janczar w „Pokoleniu” — serce się krajało, kiedy oglądał się zawodowych aktorów jeżdżących w „Pościgu” na koniach. Dobrze jeżdżą tam tylko zawodowi koniarze, którzy z kolei są marnymi aktorami. Nawet takie czynności, jak prowadzenie samochodu, czy strzelanie z pistoletu, nie wymagające przecież sprawności fizycznej, tylko pewnego gestu, „sznytury”, wypadają blado i nieprzekonująco nawet wobec zwykłego widza, a co tu mówić o zołnerach czy zawodowych wojskowych.

W szkołach aktorskich uczymy aktorów przeżywania, mimiki, dykcji i setek innych niestychanie ważnych rzeczy, ale nie uczymy ich podstawowych działań fizycznych — stąd zaniedbania w tej dziedzinie, stąd zmniejszanie się szans na dobry film sensacyjny.

Oczywiście może w filmie sensacyjnym zagrać głównego bohatera starszy pan z brzuskiem, bo przecież wszystko może się stać. Ale to nie ma nic wspólnego z filmem sensacyjnym, z pewnym ideałem piękna, który jest niezbędny, aby zrobić dobry film sensacyjny. Ten ideał piękna to umiowanie działań ruchomych, to kult sprawności, podobny do tego, który panuje w cyrku. Bliski był on sercu najlepszych realizatorów z niemieckiego okresu kina radzieckiego. Wiemy np., że scenę, kiedy w „Pan-cerniku Potiomkinie” pop spada ze

schodów, dublował za aktora sam wielki Eisenstein, wydawała mu się bowiem szczególnie atrakcyjna jako zadanie aktorskie.

Takie przecież efekty filmu sensacyjnego jak pogoń, bójka inscenizowana przy pomocy najrozmaitszych sprzętów (podobny chwyt znajdujemy również w „Panu Tadeuszu”, gdzie Gorwazy walczy przy pomocy ławy), pokonywanie najrozmaitszych przeszkód naturalnych, wszystko to są akty, których wspólną cechą jest walka, agresja człowieka na świat materialny, pokonywanie jego praw, niezgodność z nim mechanizmów.

Przy takim postawieniu sprawy ów świat materialny nabiera z miejsca zupełnie nowego wymiaru, nowej wartości. Nie do pomyślenia jest w filmie sensacyjnym panująca we wszystkich prawie naszych filmach obojętność wobec otaczających nas sprzętów, traktowanych na zasadzie zupełnej ich oczywistości — „że dom, że Stasiak, że koń, że drzewo” (bo przecież nie tylko metafizyczne widzenie świata przez drobniomieszczaństwo, ale i jego glupkowate przekonanie o oczywistości tego co nas otacza, atakuje Julian Tuwim w swoim wierszu).

Każdy przedmiot, każdy sprzęt staje się ważny jako mechanizm,

jako rzecz kryjąca w sobie tysiączne możliwości. (Np. wózek na dwóch kołach z dyszlem stojący koło muru stać się może w jednej chwili przetrutnią, dzięki której bohater filmu sensacyjnego może momentalnie — jak to widziałem w jednym z filmów sensacyjnych — przesadzić mur). Nie potrzeba mówić jakie znaczenie ma takie traktowanie sprzętów dla inscenizacji filmowej.

Film sensacyjny wyrasta jak sta- rałem się naszkicować — z pewnych ogólnych, specyficznych cech kultury filmowej, cech, które trzeba kształcić, aby móc robić filmy sensacyjne. Film sensacyjny sam z kolei jest szkołą dyscypliny formalnej, którą rzutuje w następstwie — w zmienionych, specyficznych wymiarach — na inne gatunki filmowe. Film ten jest więc zarówno dokonaniem, wyrosłym z pewnej tradycji, jak i szkołą, rozwijającą tradycję kultury filmowej, techniki filmu.

I również dlatego, a nie tylko ze względu na charakter otaczających nas konfliktów, należy rozwijać film sensacyjny. Rozwijając — to nie znaczy nawoływać, aby był. To znaczy przeobrazić wszystkie zachwaszczone drogi, które do tego filmu prowadziły, w myśl znanej zasady, że cudów nie ma.

O S Y T U A C J I M Ł O D Z I E Ż Y M U Z Y C Z N E J

NORBERT KARAŚKIEWICZ

Niejednokrotnie, jako usprawiedliwienie wielu niedomagań naszego życia gospodarczego, społecznego czy kulturalnego, spotykamy się ze stwierdzeniem braku odpowiednich kadr. Ciągłe jeszcze potrzeba nam ludzi, odznaczających się wysokimi kwalifikacjami zawodowymi i wielką aktywnością ideową, od których będzie przecież zależeć w bliskiej przyszłości wyzwolenie twórczych możliwości naszego społeczeństwa.

W jakich warunkach rozwijają się przyszłe kadry naszych artystów i działaczy kultury, jak kształtują się ich życie wewnętrzne, stosunek do współczesności i u-zdolnienia? Przenosząc dyskusję na teren młodzieży muzycznej musimy sobie wyraźnie odpowiedzieć, w jakim stopniu niespotykana dotąd rozbudowa naszego życia muzycznego, przy jednoczesnym braku dostatecznej ilości wyszkolonych kadr i potrzebnego do jego organizacji doświadczenia, zaciążyły na artystycznym i ideowym rozwoju tej młodzieży.

Wiemy, że w ciężkich warunkach naszego życia przedwojennego i okupacyjnego młodzież muzyczna zdobywała wiedzę i umiejętności artystyczne za cenę olbrzymich wyrzeczeń.

Dzisiaj młodzież muzyczna ma studia niezwykle ułatwione, korzysta ze stypendiów, burs i domów akademickich, a przede wszystkim ma wspaniałe perspektywy pracy zawodowej w swojej specjalności. W-dawałoby się więc, że z jednej strony warunki, z drugiej zaś poszerzenie bazy rekrutacyjnej poprzez rozbudowanie szkolnictwa muzycznego, ognisk i ruchu amatorskiego, powinny wpłynąć na ilościowy wzrost jednostek bardziej uzdolnionych muzycznie, osiągniętych zarazem głębszy i wszechstronniejszy rozwój swej indywidualności artystycznej.

W rzeczywistości jednak ten wzrost ilościowy młodzieży zajmującej się muzyką nie jest bynajmniej jednoznaczny ze wzrostem kadr młodych artystów muzyków. Zjawisko to obserwujemy zarówno na estradzie koncertowej, wśród zespołów orkiestrowych, jak i w naszej twórczości muzycznej, w dyrygenturze, pedagogice, a nawet w muzykologii.

Jeszcze bardziej problematycznie przedstawia się sprawa przyszłej ekipy na III Międzynarodowy Konkurs im. Wieniawskiego, nie

mówiąc o konieczności obsłużenia szeregu konkursów zagranicznych. Nasze orkiestry symfoniczne odczuwają palący brak przede wszystkim dobrych smyczkowców, angażują z konieczności muzyków słabych, uniemożliwiających postawienie zespołu na wysokim poziomie artystycznym.

Dojrzała twórczość kompozytorska obraca się bezustannie wokół tych samych nazwisk, podobnie jak powtarzają się na naszych estradach nazwiska tych samych dyrygentów. Brak nam nowego narybku zdolnych pedagogów (szczególnie instrumentalistów), brak w dalszym ciągu publikacji muzykologicznych naukowych i popularyzatorskich. Nie chodzi tu bynajmniej o to, że od czasu do czasu jakaś szkoła wypuści utalentowanego absolwenta, że młody kompozytor znajdzie się na afiszu koncertowym, że na popisach dyplomowych zadyryguje po raz pierwszy i ostatni w swoim życiu młody dyrygent, a na półkach księgarskich pojawi się książka jednego z kilku znanych nam muzykologów. Wobec olbrzymiej rozbudowy życia muzycznego w Polsce nasze zapotrzebowanie stawia przed szkolnictwem muzycznym konkretnie zadania, narzuca konieczność realizacji wytyczonych przez naszą politykę kulturalną programów, obejmującego nie tylko zagadnienia ilości, ale i poziomu artystycznego oraz ideowego powierzonej sobie młodzieży. Na czoło zagadnienia wysuwa się poczucie podwójnej odpowiedzialności za przyszłą karierę powierzonego sobie ucznia, za pełny rozwój jego osobowości artystycznej, a jednocześnie za rozwój kultury muzycznej, którą budować mają absolwenci obecnych szkół muzycznych.

Warunkiem koniecznym jest ideowa aktywizacja środowiska: szeroki kontakt szkoły z przemianami społecznymi, wyczuwanie ducha dzisiejszego życia, słowem — kształtowanie żywego człowieka, czującego artysty, a nie tylko absolwenta, którego przyszła działalność zawodowa jest w szkole najzupełniej obojętna. Sprawa zasadnicza dla każdej szkoły artystycznej w naszym ustroju jest rozbudzenie w uczniu entuzjazu do rozwijania obranych przez siebie zainteresowań, wytworzenie w nim pasji twórczej, wobec której praca nad sobą, jednoznaczna z pracą zawodową, prze-

staje być obowiązkiem a staje się koniecznością.

Nasuwa się tutaj wniosek o specyfice szkolnictwa artystycznego, w którym każdy uczeń jest określona osobowością twórczą wymagającą określonej, ściśle do niego dostosowanej metody pedagogicznej i zrozumienie faktu, że szkoła artystyczna bez ideowej i artystycznej atmosfery stanie się pierwszą lepszą szkołą informującą o wiedzy i podsumowującą stopnie, w żadnym jednak wypadku nie będącą w stanie rozwijać indywidualności artystycznej ucznia.

I dlatego niepokoi mnie obecna sytuacja szkolnictwa muzycznego, którego powiązanie z współczesnością jest tylko pozorne. Brak w nim prawdziwego życia artystycznego, brak wspomnianej pasji twórczej, brak poszukiwań nowych dróg, brak wreszcie poczucia odpowiedzialności za powierzonego sobie ucznia. Nuda i szarżyna, barbarzyństwo, atmosfera wielu naszych szkół muzycznych, nie sprzyja rozwojowi talentów, nie wywołuje pasji do muzykowania, osłabia, a nawet zabija ambicje twórcze. Poszczególne szkoły muzyczne izolują się szczerze od wszystkiego co dzieje się na zewnątrz, o własnych niepowodzeniach boją się mówić, pokrywając je pozorami zewnętrznej pomysłowości: ilością studiującej młodzieży, popisów, akcji w terenie itp.

Wydaje mi się, że istotną przyczyną czysto mechanicznego podejścia do studiów muzycznych zarówno ze strony kierownictwa szkół jak i pedagogów, a w konsekwencji samych uczniów jest zapoznanie w organizacji tych studiów specyfiki szkolnictwa artystycznego i wzorowanie się wobec braku dostatecznego doświadczenia na oświacie. Błędem zasadniczym było wprowadzenie do szkół muzycznych źle pojętej dyscypliny studiów. Każdy, kto chociaż na krótko zetknął się z praktyką muzyczną, wie czym jest dyscyplina wewnętrzna i podporządkowanie się rygorowi pracy w zawodzie muzyka. 35 godzin spędzonych w ciągu tygodnia przy instrumencie przez każdego kto nazywa się skrzypkiem czy pianistą to nieuczłagana konieczność tego zawodu, rozpoczynającego się w pierwszym roku studiów, a kończącego się w

momencie przejścia na „emeryturę” artystyczną. Nie uwzględniono tego, że w założeniu samego zawodu obok pracowitości potrzebna jest praca wyobraźni, chłonność doznań otrzymywanych z zewnątrz, szeroka skala zainteresowań i duża samodzielność wyboru, bez których nie może być mowy o rozwoju indywidualności artystycznej. Dzisiejsza organizacja studiów muzycznych z góry zakłada, że uczeń nie odczuwa żadnej pasji twórczej, że jest kandydatem na notorycznego bumelanta, że poza nauką w szkole nic go nie interesuje, że wreszcie jego stosunek do wszystkiego jest bezkrytyczny. Dlatego też obciąża się go do przesady przedmiotami teoretycznymi (niepotrzebne rozbudowanie przedmiotów historycznych), nie biorąc pod uwagę czy czas pozostawiony uczniowi na pracę w domu jest wystarczający, kwalifikuje się ucznia przede wszystkim na podstawie jego obecności na wykładach, nie uwzględniając zupełnie tego wszystkiego co się dzieje poza dziennikiem lekcyjnym, np. chociażby frekwencji uczniów na koncertach symfonicznych, kameralnych itp., czym nikt się nie interesuje. W tych więc warunkach studenci szkół muzycznych upodobili się do studentów innych szkół i wydziałów, w małym tylko stopniu przypominając artystów. Muzyka jest dla nich nie tyle sztuką, w której zawsze trzeba coś tworzyć, wnieść coś osobistego, ale pewnym gatunkiem wiedzy, całkowicie przejętym i „wykutym”, podobnie jak prawo czy polittechnika. Pozbawienie tej młodzieży możliwości realizacji własnych pomysłów, zabranie jej czasu na pasjonowanie się muzyką i nastawienie umysłowości na ścisłe przestrzeganie regulaminów i przepisów uczyniły z niej ofiarę dyscypliny obowiązku i porządku.

Nic więc dziwnego, że dzisiejsza młodzież wie więc co to jest uprawianie poza szkołą muzyki kameralnej, chodzenie „paczką” na wszystkie koncerty, zbieranie się w większym gronie na improwizowane dyskusje, interesowanie się całokształtem życia artystycznego, graniami sztukami teatralnymi, nowościami literackimi, zagadnieniami społecznymi, politycznymi itp. Szkoła zajęła cały czas dla siebie,

a czego nie umieściła w swych wykładach, na to oczywiście nie ma czasu i ochoty. Wystarczy podać fakt, że w jednej ze znanych mi filharmonii studenci PWSM mający do dyspozycji 100 bezpłatnych wejściówek korzystają z nich jedynie w wypadku przyjazdu wybitnych solistów, przede wszystkim zagranicznych.

Zniesienie dyscypliny mechanicznej, kontrolowanej przez starostów, spowodowałoby — może pewne zaniedbania, ale jednocześnie mieliśmybyśmy więcej prawdziwych indywidualności, do naszego życia muzycznego weszłoby więcej świeżości, inicjatywy i zapału, a to jest przecież jedna z najważniejszych cech jakiegokolwiek życia w sztuce.

Przestarzałe metody naszej pedagogiki, zwalczające się w tej dziedzinie poglądy i szkoły, przy jednoczesnej małej ilości pedagogów z prawdziwego zdarzenia, nie mogą znaleźć zaufania uczniów myślących krytycznie.

O zagadnieniach pedagogiki polskiej i jej brakach mówiło się dużo w Łagowie w latach 1949 i 1950. Jednakże jeszcze w 1955 roku każdy pedagog uczy w Polsce po „swojemu”, według swej, oczywiście jednej i najlepszej metody, wobec której niepotrzebne, jakkolwiek kontakty z innymi uczelniami czy konfrontacje z nowymi metodami nauczania. Nie potrzeba chyba wyjaśniać, jak dalece ten separatyzm poszczególnych szkół, porozumienie wielu profesorów i obawa przed rzeczową dyskusją i krytyką w naszej pedagogice przyczyniają się do zmarnowania się wielu talentów i niewykorzystania wszystkich możliwości twórczych naszej młodzieży muzycznej.

Pomijam tutaj milczeniem kwalifikacje zawodowe większości naszych pedagogów szczególnie w szkolnictwie średnim i niższym. Można by zapytać dlaczego uczeń dopiero przy czamianie do PWSM dowiaduje się, że nie umie grać i że jego kariera wirtuozowska jest na zawsze przekreślona. Oczywiście PWSM ma wolne miejsca i z konieczności przyjmuje wszystkich, w sztuce jednak papieraek nie odgrywa żadnej roli. Największy nawet talent, nie poparty solidną, z prawdziwego zdarzenia szkołą, musi zrezygnować ze swych ambicji twórczych, wzgl. dostosować się do posiadanych możliwości. Każde zajęcie w muzyce jest zaszczytne

ŻURBINOWIE

Doroczny Festiwal Filmów Radzieckich — ósmy z kolei — jest nie tylko instrumentem popularizacji radzieckiej sztuki filmowej. Cyfra owych dwudziestu kilku milionów ludzi, którzy w przeciągu miesiąca oglądają filmy radzieckie, nie jest jego jedynym aktywnym.

Festiwal narodowe o przemysłowym i reprezentacyjnym repertuarze — a w szczególności festiwal kinematografii radzieckiej — od której oczekujemy najwięcej — dają również sposobność do spojrzenia na rozwój tej sztuki z pewnej perspektywy, do rozpatrzenia się w kierunkach natarcia — rzecz, która często umyka widzom i krytykom, przechodzącym od filmu do filmu. Potknięcia, a czasem i osiągnięcia przybierają wtedy inne wymiary.

Ostatnie lata filmowe w Z.S.R.R. są bardzo znamienne. Łączy się to z ogólną żywą, a niekiedy gwałtowną atmosferą panującą na radzieckim froncie kulturalnym, z rewizją niektórych dawnych formuł, z dającymi się zauważyć nowymi poszukiwaniami.

Z okazji zeszłorocznego Festiwalu sgnalizowaliśmy pewien charakterystyczny zwrot — a raczej odwrót: z jednej strony od monumentalnych form w stronę atmosfery, z drugiej strony odwrót od kulturalnej zazwyczaj, lecz filmowo martwej praktyki ekranizacji teatru. Zeszłoroczne wnioski potwierdza tegoroczny wybór filmów festiwalowych. Najbardziej znaną pozycją — a zapewne i najwybitniejszą — jest film Chejfic „Żurbinowie”, adaptacja znanej powieści Koczetowa. Jest on niejako kluczem do tegorocznego Festiwalu.

„Dygnitarz na trawie”, najbardziej reprezentatywna pozycja zeszłoroczna, był filmem pełnym wdzięku, bezpośredniości i prostoty. W latach 1953 — 1954 — prawem kontrastu — było to bardzo wiecie. Jednak, po zastanowieniu, ta niezmiennie sympatyczna komedia pozostawia pewien niedosyt. Przede wszystkim dlatego, że ta jedyna interesująca i dojrzała pozycja zeszłoroczna dotknęła spraw marginalnych dowcipnie, ale niezbyt głęboko.

Mamy teraz „Żurbinów” temat współczesny, ważki: bohaterów-robotników przy warsztacie pracy: rozległe perspektywy polityczne, społeczne, moralne, obyczajowe... Zbadanie, jak ten temat — nie będący przecież nowością w radzieckiej sztuce filmowej — rozwinął został w roku 1954, jest rzeczą pasjonującą. I nasunęło się od razu pytanie: czy wobec powrotu filmu radzieckiego do dawnego tematu — pełnego chwały w latach dwudziestych i trzydziestych, pełnego wahań i pomyłek w latach po ostatniej wojnie — powrócą na ekran namiętne obrazy „Matki” Pudowkina, czy bezbarwne, chłodne i retoryczne obrazy „Donieckich górników”. Odpowiedź już na wstępie: ani jedno, ani drugie.

Film „Żurbinowie” poszedł w kierunku, który dostrzec można było dwa lata temu w „Odzyskaniem szczęścia”, ostatnim dziele Wsiwowłoda Pudowkina. Zamierzeniem Pudowkina, posilkującego się powieścią Nikołajewej, było połączenie dwóch sfer życia ludzkiego: sfery spraw osobistych, intymnych, ze sferą spraw społecznych, związanych z pracą człowieka. W oparciu o taką formułę (jak na źródło inspiracji artystycznej zbył su-cha zapewne) powstało dzieło odmierzone, ilustrujące symetryczne równanie: konflikt męża i żony — wzrost świadomości społecznej każdego z nich poprzez wzmożoną pracę — rozwiązanie konfliktu osobistego. Powstało dzie-

ło nieco oschle, zbyt zrationalizowane w swej argumentacji psychologicznej, w którym mimo wybitnych walorów reżyserskich, czuło się jeśli nie fałsz, to z pewnością poważne uproszczenia.

W „Żurbinach” daje się zauważyć podobny nieco punkt wyjścia. Jednak rozwinięcie tematu odbiega dość daleko od filmu Pudowkina. Dominantą jego jest coś, czego nie potrafię nazwać inaczej, jak „ciepłem”. Jest to najbardziej znamienne, a sprawa, która wyłania się po obejrzeniu tego filmu. Bohaterowie filmu, środowisko, w którym się obracają, zdarzenia, w które są zamieszani — wszystko to ukazane jest ze znaczną bezpośredniością, tu i ówdzie z prawdziwym liryzmem, niekiedy z humorem. I to bez względu na to, czy chodzi o osobiste stosunki bohaterów między sobą, czy o ich ogólny stosunek do społeczeństwa i do pracy. Ten ogólny ton nadał filmowi — jak sądzę — reżyser Chejfic, współautor „Delega’a floty”, niezapomnianego filmu z lat trzydziestych. Podobnie jak w tamtych filmie, mimo wielkich stawek wchodzących w grę, sprawy rozegrane są w atmosferze kameralności, intymności, w sposób zapewniający nawiazanie bliskiego kontaktu między widzami a bohaterem. Jest to także zasługą aktorów — a szczególnie Łukjanowa i Andriejewa, — którzy idą w tym samym kierunku co reżyser: w kierunku odrzucenia wszystkiego, co ma związek z koturnem i retoryką. (Myślę zresztą, że dzięki temu właśnie film poza prostotą i prawdą zyskał jeszcze jeden walor: na „ra” rumieńców specyficznie narodowych. Humor, liryzm i owa znamienne pryncypialność — zabrzmiąły czysto, prawdziwie i bardzo po rosyjsku).

Czy owa bezpośredniość i owo ciepło jest jedynie wynikiem pracy reżysera i aktorów? Czy i scenariusz utrzymamy jest w tej samej tonacji? Myślę, że scenariusz jest mniej konsekwentny. Wątki osobiste prowadzone są z dużą prawdą i z dużą swobodą. Optymistyczne założenia treści nie są rygorystycznie odnoszone do każdego wątku, do każdego bohatera i każdej sytuacji. Obraz spraw osobistych jest wolny od uproszczeń. Który z kilku wątków zmierzać będzie do pomyslnego rozwiązania? Czy żona Wiktora wróci do męża? Czy młody Aloza przebaczy Kati? Nie wiemy — i dobrze, że nie wiemy.

Z drugiej strony jednak odnosi się wrażenie, że wątki obrazujące stosunek Żurbinów do społeczeństwa, do pracy, do stoczni, potraktowane są ostrożniej, z większą obawą, by nie pojawiły się żadne skazy na obliczu bohaterów. Sytuacje stają się chwilami nadto klarowne. Wiadomo na pewno, że Wasyl zdobędzie niezbędną mu wiedzę, wiadomo że Wiktor dokona swego wynalazku itd. Swoboda w budowie wątków osobistych nie przeknieła w pełni do wątków społecznych. Czyżby scenarzyści obawiali się, że mogłoby to zniekształcić ogólny obraz robotniczych bohaterów?

Za sprawą reżysera film jest łatwy w odbiorze; sytuacje budowane są swobodnie, przejrzyste, z dużą latwością. Jedną przechodzi sprawnie w drugą, bez oporów, bez wstrząsów. Środki reżyserskie są przemyślane, spokojnie — nie specjalnie nowatorskie, ani namiętne.

I z tego powodu, słyszę wiele dobrego o tym filmie zanim się u nas pojawił, doznałem po obejrzeniu go najpierw pewnego rozczarowania. Ktoś powiedział „arcydzieło”. A gdzież w nim owa namiętna pasja, cechująca arcydzieła radzieckie, ów krzyk gniewu i ra-

dości, bezustanny atak na widza, sugerowanie mu potężnego zagęszczonego ładunku intelektualnego i emocjonalnego? Gdzież tradycja „Potiomkina”, „Matki” i „Drogi do życia”? Niezaprzeczalna zgrzesność i łatwość w prowadzeniu wątków i budowaniu sytuacji — i tylko tyle.

To pierwsze wrażenie pierzchno, uważam je za niesłuszne. Wspominał o tym, gdyż trzeba ten film rozważyć spokojnie i uczciwie i określić jego miejsce na mapie zjawisk artystycznych radzieckiej sztuki filmowej.

„Żurbinowie” — z pewnością nie są arcydziełem. Nie dlatego, że mają jakieś błędy, niedociągnięcia czy uproszczenia (arcydzieła posiadają je także). Nie mają one owej wręcz temperatury arcydzieła. I dlatego, jeśli mówimy, że są drogowskazem, to warto dodać, że nie jest to drogowskaz pokazujący kierunek na krzyk „Potiomkina”, na liryzm „Matki”, na penetrującą psychologię „Wielkiego Obywatela”. Wskazują kierunek na film ciekawy, kulturalny, prawdziwy na sztukę o znacznym ładunku dramatycznym, lecz pogodną w ostatecznym rachunku; na sztukę łatwo przystępną, o możliwościach ogromnego oddziaływania społecznego.

B. M.

Festiwal filmów radzieckich — inaczej

Zaczyna się ósmy festiwal filmów radzieckich w Polsce.

Pozornie jest tak, jak co roku. Plakaty, transparenty. Bukiety dla delegacji radzieckiej. Czołowa impreza Miesiaca Przyjaźni. Kina festiwalowe. Karnety. Szybka zmiana programu. Konkursy. Dyskusje. Wypracowania szkolne: „Jaki film radziecki podobał mi się najbardziej i dlaczego?”

Zestaw tytułów nie przynosi rozczarowania. Bardzo ciekawo „Żurbinowie”, uroczę widowisko „Romeo i Julia”, program z czterech nowel Czechowa, romantyczna „Stara forteca”, „Dzieci partyzantów”, „Na bezludnej wyspie” i „Koni polny” — to zupełnie reprezentatywny przekrój przez ostatnią produkcję radziecką. Szkoda, że brak premiowanego w Cannes „Szturmu na Płewnę”, ale zachowajmy coś na potem.

Z tym wszystkim — festiwal, jak festiwal. Zmieniają się tytuły, impreza pozostaje ta sama.

Otóż właśnie, że nie. Impreza też się zmienia. Choć może oku pojedynczego widza nie łatwo uchwycić kierunku zmian. A są to zmiany charakterystyczne zarówno dla naszego stosunku do doświadczonych radzieckich, jak i dla stosunku do polskiego widza.

I te zmiany składają się na zjawiska w zasadzie pozafestiwalowe, które mogą trwać, a czasem wręcz powinny trwać niezależnie od festiwalu.

Analogiczne problemy „dalszego trwania” wysunął już sierpniowy festiwal młodzieży. Uruchomiono wtedy na okres paru tygodni takie np. bary szybkiej obsługi. Świetny pomysł! Okazały się potrzebne na codzień, zachowajmy je na stałe! Albo przykład bardziej filmowy: nie na żadnym przedmieściu Warszawy, tylko w samym jej sercu, na rogu Marszałkowskiej i Wilczej piękne kino wybudowała — zgodnie ze swą nazwą — „Metrobudowa”. Chwała jej za to, bo gdybyśmy czekali aż w znanym nam temple Centr. Zarząd Kin wybuduje Warszawie tyle kin, ile ich

było przed wojną — to wypadłoby czekać do roku 2035! Otóż sala, ujawniona z racji festiwalu młodzieży, ma służyć mieszkającym stolicy także w czasie festiwalu filmów radzieckich, a może i na stałe. (Niedawno wolaliśmy o ujawnianie takich zakonspirowanych sal, mogących służyć ogólnie, tak w Warszawie, jak i na prowincji).

Najpierw jednak o rzeczach, które trwać nie powinny.

Tegoroczny festiwal po raz pierwszy zrywa z zasadą pogoni przede wszystkim za efektami cyfrowymi, za frekwencją cołtę cołtę. Przypomnę, że z pomieszczeniami uczuciowymi śledziłem dotąd statystyki kolejnych festiwalu. Przykładowo: w 1948 r. 6,5 miliona widzów (560 kin); w 1951 — 17 milionów (1710 kin); w 1954 — 25 milionów (2790 kin).

Ogromna liczba, 25 milionów. Ale widać, że liczba widzów przystała znacznie wolniej niż liczba kin. Czyli, że coraz mniej widzów na jedno kino. Czyżby frekwencja spadała? Zapewne nie. Właściwie tylko do akcji kina mniejsze i najmniejsze. Wszystkie. 2790 kin? To właściwie tyle, ile ich mamy w ogóle w Polsce. Jeśli każde kino jest festiwalowym, to trudno już mówić o festiwalu. Jeśli zaś na dobę kinu to słynie ze złej aparatury, ciekawego dachu i polamanych krzeseł, to radość ze statystycznego wliczenia go do akcji jest czysto administracyjna.

Szczerze mówiąc, rezygnacja z pogoni za frekwencją ma swe źródła w przepisach przeciwpożarowych. Premiowaliśmy w toku minionych festiwalu kina wykonujące 200 proc. planu frekwencji, choć należało je za to bezstać do ostatniego.

Ale w tym wszystkim chodzi nie tylko o bezpieczeństwo. Pogoni za cyfrą nie sprzyjała pogłębianiu znajomości filmu radzieckiego. Wyobraźmy sobie kierownika kina, od którego żądają by jego sala

była przede wszystkim zapełniona w 100 (jeśli nie więcej) procentach. Czy mogąc wybrać, wybierze on wspaniałego ale i trudnego „Wielkiego obywatela”, czy tuzinkowy i łatwy „Podstęp swatki”? Odpowiedź jasna.

Rezygnacja z rekordów ilościowych jako naczelnego miernika pozwoli propagować film radziecki w sposób bardziej przemysłowy. Co to konkretnie znaczy? Ano, w latach ubiegłych sprawę tzw. „powtórek” rozstrzygano centralnie i cała Polska otrzymywała hurtem prawo ponownego obejrzenia np. „Skrzydlatego dorożkarza” przy pominięciu, dajmy na to „Czapajewa”. W tym roku inaczej. W kinach poszczególnych województw zorganizowano ankiety wśród widzów: które filmy warto przede wszystkim wznowić w czasie festiwalu? Widzowie wybierali. Różnice w odbiorze filmów radzieckich w Opolu i Białymstoku okazały się nadszpiewanie duże (arcyckawe dane wymienionych ankiet, pierwszych ankiet tego typu, zasługują na zbadanie; powróćmy do tego, jeśli dokopamy się do źródeł). Nie chodzi tu oczywiście o to, by statystycznie poznawszy upodobania terenu bezzwycięnie się nimi powodować. Chodzi natomiast o to, by nie wyświetlać filmów dla urojonego widza o nieznanych nikomu gustach.

Po raz pierwszy więc władze filmowe odwołały się na tak szeroką skalę do szarego widza i opracowały repertuar w porozumieniu z nim. Ta praktyka powinna przetrwać festiwal i stać się chlebem codziennym.

Dalsza radosna innowacja, to kina filmów klasycznych. Będzie ich dwadzieścia i będą wyświetlać wyłącznie szczytowe osiągnięcia radzieckie, nierzadko sprzed lat dwudziestu i trzydziestu. Kto wie, czy nie bardziej od filmów premiowych (i tak byśmy je przecież zobaczyli!) cieszy honorowa pozycja festiwalu, o którą od lat dopraszaliśmy się daremnie: nigdy w Polsce w całości nie wyświetla-

na trylogia o młodym Gorkim, zrealizowana przez Marka Dońskiego w latach 1938 — 1940.

Kina filmów klasycznych! Także zjawisko, które powinno przetrwać festiwal. Jako prekursor klubów filmowych kino takie powinno istnieć co najmniej w każdym województwie. Ja wiem, że o osobne sale trudno. Ale nawet w ubogiej w kina Zielonej Górze można by ludzi przyzywać, że np. w każdy piątek wyświetla się najcenniejsze pozycje światowej kinematografii.

I jeszcze jedno. Kultura obsługi widza kinowego jest u nas ciągle jeszcze nader niska. Otóż tegoroczny festiwal ma się wydatnie przyczynić do jej podniesienia. Załogi kin będą premiowane w zależności od poziomu obsługi. Nie opłaci się zaniedbywać wizerowania sali, punktualności w rozpoczynaniu, staranności w projekcji. Nie opłaci się nieostry obraz, niewyraźny dźwięk, porwana taśma, ani „zjadanie” końcówek aktów. Zażalenie widza, wpisane do książki lub przesłane wprost do Okr. Zarządu Kin uderzy niezbytelnym pracowników po kieszeni. Jeśli, naturalnie, pokrzywdzona publiczność zechce korzystać ze swych słusznym praw do nienagannej projekcji.

Aby usunąć usterki, niezależnie od personelu kin, powołana została specjalna sieć pogotowia technicznego, konserwatorów taśmy i sprzętu itd. Pięknie. Czy jednak tylko w trakcie festiwalu widz płacący za bilet ma prawo do dobrej projekcji? Przedsięwzięcie na okres festiwalu środki nadzwyczajne stać się powinny po festiwalu środkami zwyczajnymi.

W polskim życiu filmowym wiele się jeszcze nie podoba przeciętnemu widzowi. Powolna ewolucja ku lepszym jest wprawdzie pożyteczna, ale jeśli pewne okoliczności sprzyjają szybszemu, rewolucyjnemu rozwojowi — to trzeba je chwycić w locie. Zwalasza, jeśli są to festiwal filmów radzieckich.

ZBIGNIEW GADOMSKI

SŁOWACKI WE WROCŁAWIU

Należę do ludzi, którzy chciwie nadstawiają uszu, gdy się dowiedzą o jakimś interesującym przedstawieniu sztuk Słowackiego. Zatem np. że w roku ubiegłym nie oglądałem Marii Stuart. Na scenie kielecko-radomskiej. Z tym większym zaniepokojeniem pojechałem obecnie do Wrocławia, gdzie Ludwik Benoit opracował te sztukę jako swój warsztat reżyserski.

„Maria Stuart” interesuje mnie tym mocniej, że została ona i w krytyce i w tradycji teatralnej przytoczona podwójnym balastem. Pierwszy to przekonanie, iż dramat Słowackiego, napisany w 22 roku życia jest bardzo „literacki”, „książkowy”, „wykonany”. Pewne echo tego sądu znaleźć można jeszcze u Kazimierza Wyki, który pisze w programie wrocławskiego przedstawienia, że „dramat Marii Stuart jest ostatnim dziełem Słowackiego-literata”. Przypomnę, że i ja tak myślałem niedługo.

Równocześnie niektóre teatry zaplatywały Marii Stuart w jakimś patetycznym, pseudoromantycznym „sosie” deklamatorskim — tak, że gubił się sens akcji oraz znaczenie i prawda ludzkich charakterów.

Otóż przedstawienie wrocławskie pozwala się wydzielić z tych poglądów na Marię Stuart. Uderza przede wszystkim fakt, że rozwój wydarzeń jest w utworze bardzo logiczny, konsekwentny i jasny. Od owej gwałtownej reakcji gniewu, która w Marii budzi manifestacja tłumy młodzieńczej szlacheckiego poety, wyraźnie krytyczny stosunek do źródła. Wynagłem kiedyś przypuszczenie, że zniszczenie przez Słowackiego pierwszej redakcji Mazepę i napisanie drugiej było m. in. spowodowane ukazaniem się Pamiętników Paska. Ale — rzecz ciekawa — w tej ostatniej redakcji — poeta jakby stał demontował pamiętnikarza i

nieuchronne, prawdopodobne, prawdziwe. Te żelazna konsekwencje dawno zauważyli historycy literatury, tylko, że przytulił ją formalnemu, konstruktywnemu wysiłkowi poety, który wyznał, że w Marii Stuart chciał uniknąć błędów Mindowego. Myślę jednak, że korzenie tej sprawy sięgają głębiej. Tu nie o sprawy kompozycyjne tylko chodzi, ale i o umiejętność przenikliwego spojrzenia na procesy historyczne.

Historycy literatury wywodzą Marię Stuart Słowackiego przede wszystkim z lektury Waltera Scotta. Romantyczny powiesciopisarz szkocki niewinnia słynną monarchijnę, uważał ją za ofiarę nieszczęśliwego zbiegu wypadków, nie za morderczynię. W gruncie rzeczy także i Schiller był bliski temu poglądowi. Czy Słowacki znał Marię Stuart Schillerowską, czy ją czytał w oryginalnej lub w przeróbce Lebruna, przełożonej w tym właśnie czasie przez Kińskiego? W kazimierzskim wydaniu dzieła schillerowskiego, A. jeszcze wyraźniej — „spiera się” z Walterem Scottem. Pokazanie psychologicznych źródeł zbrodni, jakiej się Maria Stuart świadomie dopuszcza na wieściu o jej czynu. Słowacki nie niewinnia Marii — przeciwnie, potępiła ją podwójnie: głosem jej własnego sumienia i przekleństwami ludu. Tak samo nie usprawiedliwia współudziału Darnley’a w zamordowaniu Rizzia. Uderza mnie w tej młodzieńczej sztuce naszego poety, wyraźnie krytyczny stosunek do źródła. Wynagłem kiedyś przypuszczenie, że zniszczenie przez Słowackiego pierwszej redakcji Mazepę i napisanie drugiej było m. in. spowodowane ukazaniem się Pamiętników Paska. Ale — rzecz ciekawa — w tej ostatniej redakcji — poeta jakby stał demontował pamiętnikarza i

korygował jego oświeślenie przenikliwym spojrzeniem własnym. Na mniejszą skalę dzieje się to w Marii Stuart; gdy Walter Scott niewinnia Marię, nasz poeta tym sprawiedliwiej ją ocenia, im lepiej i precyzyjniej rozumie powody jej działania.

Po co jednak było Słowackiemu potrzebna taka rewizja usłanych sądów? Czy działał przez przekór? Trudno tak przypuścić — i oto dalszy tor mojego sporu z leżącymi komentatorami Marii Stuart. Zważmy, że cały spór o podtekst psychologiczny, które składają się na postępowanie bohaterów tego dramatu, łączy się z problemem walki o władzę oraz ustrojowych warunków, w których ta walka się toczy. Pierwszy konflikt między Marią Stuart a Darnleym dotyczy udziału księcia-małżonka w wykonywaniu władzy. Maria umyślnie — i nie bez inspiracji Rizzia — każe opuścić nazwisko Henryka na akcie żądowym. Pewno, że Darnley jest o Rizzia zazdrosny, ale owo uczucie nie byłoby pobudką wystarczającą. Najlepszy dowód, to owe podstępne i aluzje dworaków, dotyczące niewyraźnej sytuacji Henryka na tronie. Nawet Nick prosi Darnley’a o monię, przypominając w ten sposób, że na niej znajduje się tylko portret królowej — bez męża. Ze „Rizzio wkrótce sięgnie po koronę” — gwałtownie obawia się sam Darnley. Co do owego procesu psychologicznego, który Maria wieździe ku zbrodni — jest jej powojem i się się z osobistymi uczuciami. Naprawdę zdejmuje Maria koronę z głowy, gdy ma nadzieję upagnioną jako mężczyzna — Botwela. Ale i dla tego ambigine dowodzą strażny urok Marii wiąże się z jej urokiem królowej. Słowacki bardzo subtelnie i przenikliwie wkracza w owe zakamarki psychologii. Mimo to, myślę, jego jest wyraźna. W gruncie rzeczy nie jest ona inna, niż w Balladynie czy Mazepie. Już

tutaj bowiem zaczyna się owa walka z samą zasadą monarchizmu, która dla naszych wielkich poetów łączyła się najsilniej ze sprawami losu narodowego.

Nie wiem co prawda w jakiej mierze zgodziłby się tu z mną realizatorzy przedstawienia wrocławskiego. Myślę, że chodziło im przede wszystkim o wyjaśnienie psychologii postaci — nieraz tak zacemnianej — oraz o logiczne poprowadzenie akcji. Największymi osiągnięciami przedstawienia wydaje mi się interpretacja trzech postaci: „Darnley’a”, Nicka i Botwela. Łatwo powiedzieć, że Henryk to neurastenik, chory na nieuleczalny brak decyzji, słabeusz, tchórz, duży dzieciak. Ale powiarać to wszystko w jedną umotywowaną całość — jest nielatwym zadaniem aktorskim. Igor Przegrodzki osiągnął to zespolem środków, zastosowanych interwencji: charakterystyczna, niepewna i jakby lekliwe gesty, twarz bardzo wrażliwa, odbijająca skutki bólu, przeskok od nadziei do rozpaczy, spożycie rozgrywanego i wiecznie czekającego na skarcenie dziecka — wszystko łączyło się w przemyślaną całość. Myślę tylko, że zanadto „przegrodzki” Przegrodzki scenę otrucia Nicka; wpadał tu w tony jaskrawe, niegodzące subtelna linią swej roli.

Sprawa Nicka jest w Marii Stuart interesująca. I ona była różnie interpretowana. Można ją np. pojmować czysto lirycznie, jako wstęp do wielkiej sceny przedśmiernej. Ale zważmy, że w utworze spełnia Nick bardzo określoną funkcję. Agituje przeciw Marii, bierze udział w napadzie na kaplicę. Bywa solidarny z Darnleym i z ludem. Jest w sztuce aluzją do tego, że Nick może przemyslić o berle kanclerskim. Przenikliwość górną nad całym otoczeniem; to oczywiście spokrewnia Nicka z blaznami

szekspirowskimi. Kontrast między wartością osobistą a pogardzaną sytuacją społeczną jest zasadniczym stałe się powtarzającym motywem u bliznow Wielkiego Anglika. Lecz Nick w Marii Stuart nie zadowolony się stwierdzeniem tej krzywdy, tego rewolucyjnego rozdźwięku. Działalność takiej interpretacji w pełni uprawnia gra Ignacego Machowskiego; gra wcale nie tylko liryczna, ale i ukazująca funkcję postaci w rozwoju wydarzeń.

Z trzech wykonawczych ról Marii Stuart widzianiem Marię Zbyszewską. Nie uwypuklała ona ambicyjnej strony psychologii tej postaci ani jej głęboko zakorzenioną instynktów władzy. Zaciętością koronę gestem zwyczajnej kobiety — Rizzio nie dawała odczuć, że mówi z monarchijną, spoutalala się nawet z pazem. Zdaje się, że wysiłek aktorski zmierzał do ukazania jej uczucie, miłości, dla Botwela, znużenia, niepokoju, słabości. Jest jednak w przedstawieniu scena, gdzie dobre i wnikliwe odczytanie tekstu jeszcze dalej, poprowadziło Zbyszewską (oraz jej partnera w roli Botwela — wiodła Benoit) Myślę o wspaniale przez Słowackiego napisanej scenie I-zej aktu IV, w której i Botwel i Maria starają się sobie wydrzeć słowo zachęty do mordu na Darnleym. Botwel okazuje się w tym pojedynku graczem szerszym, ale to nie znaczy, by i taktyka Marii nie była wyrażona. Zarówno Zbyszewska jak i Benoit bardzo wyraziście operowali różnymi aktorskimi środkami: od rytmiki wiersza i jego melodii aż do owych zmian pozycji w tej gize, błyskawicznych natarciach i „unikach” jak w boksie. Otóż tutaj było już wyraźne, że nie może chodzić o uczucia tylko miłosne.

Rola Botwela w ucieku Ludwika Benoit była przejrzyście. Chodziło tu wyraźnie o człowieka, który z bezgranicznego znużenia życiem przeskokowo do pełnego rozkoszowania się osiągnięciami wytkniętego sobie celu.

Słowo o innych postaciach. Astrolog nie jest w tym przedstawieniu „ozdobą”, nadającą Marii Stuart koloryt historycz-

ny (jak te postacie czasem pojmowano). Udeławiając traktat się spozostawia prof. Ujejskiego: sam astrolog jest sceptyczny, nie bardzo wierzy, by istotnie gwiazdy były „księża przeznaczenia”, a jego wypowiedzenie — to zgrzenie wykorzystanie posiadanych skądinąd informacji. A więc Słowacki potłuszcza szczyt z całego tego mechanizmu. Czyli że polemuizuje z teorią „o tragedii przeznaczenia”, predestynacji („gwiazdy winne, że się kniutę ciutą śmierci lub zdradę”, a więc „cnota nie jest cnotą” — mówi Astrolog). Artur Młodnicki swą sceptyczną i subtelna interpretacją roli Astrologa ułatwia tego rodzaju wyjaśnienie sprawy.

Alina Kulikówna zagrała rolę Bazi (nie widziałem dublujących te rolę. Zostawiam Młodnickiej i Irenei Zdzienkiewicz). Trudna to rola, zwłaszcza gdy ją pragnieniem umotywowane psychologicznie. Paź pozostał nieco na uboczu, jako naiwny, dziecinie zakochany, wierzący w królową chłopców. Tak go pociąga Kulikówna, a zarówno opowiadanie wprowadzające w akcję (scena pierwsza) jak i chwila wydarzenia Paziów listu przez grupę dworzan Darnley’a miały teatralną wyrazistość.

Wydało mi się, że Andrzej Polkowski nie wyposażył Rizzia w wyższą wymowę uczuć. Nie był ani zbyt ambitny, ani zbyt zakochany. Nie znać było w jego zachowaniu szybkiej kariery, jaką zrobił na dworze.

Równie niedopowiadana wydała mi się rola Mortona (Mieczysław Dembowski). A przecież ów dwulicowy urzędnik to postać jasno przez Słowackiego naszkicowana i tak dla nas bliska, że chwilami przypominał mi się dyrektor administracyjny z Ostrego Dyżuru Lutowskiego. Scenograficznie to skomponowane przez Jadwiegę Przeradkę ograniczone służyło do niezbędnego minimum. Akcja utworu, rozgrywała się w okresie 2 tylko dni w pałacu Holy Rood i w wielkim dworze Darnley’a — uzasadnia taką oszczędność.

WOJCIECH NATANSON

Jak można uczyć kryzysu

Rozmowa z profesorem Nowe szaty króla

I.

Ja: Tak... tak panie profesorze, widzi mnie pan w sytuacji, którą nazwałbym „sytuacją na wyrost”, ale i ja, wyznam, boleję czasami widząc pana obarczonego tyloma funkcjami, które choć zaszczytne i zasłużone, przecież nie z pańskim zawodem nie mają wspólnego. Pamiętam jak odwiedzałem pana w roku tysiąc dziewięćset czterdziestym siódmym w Instytucie, którego był pan kierownikiem. Chodził pan po dużym, na żółto pomalowanym domu, obrośniętym dzikim winem, pełnym słonecznego światła. Krążył pan wśród przezroczystych słów wypelnionych jakby papierosowym dymem. Była to przedza wysnuta przez małe pajęczki. Wyłaził je pan szklaną pałeczką. Pamiętam jak szybko obracał ją pan w palcach nie pozwalając by pajak wysnuł zbyt długą nitkę umożliwiająca mu ucieczkę...

I jakie przemysłowe zadania stawiał pan do rozwiązania pajakom. Z tą swoją pałeczką i siódmymi i pajęczynami zaiste podobny był pan do czarnoksiężnika. I chyba

dlatego zapamiętałem to wszystko tak dokładnie, a byłem wówczas reporterem pewnej gazety, że pomyślałem sobie: „chciałbym być uczniem tego czarnoksiężnika”. Teraz ilekroć zapowiadają przez radio nazwę popularnej ballady Dukasa drogą skojarzenia przypominam mi się pan we wnętrzu swego Instytutu. Uważam to za psychiczny wybrzyk. Pan jako znawca psychologii zwierząt może umiałby mi to wytłumaczyć?

Profesor (uśmiechnął się): Wspomina pan zamierzenie czasu... teraz już daleko odeszliśmy od tamtych eksperymentów... badania są ciekawsze, wielostronniejsze... Czy wie pan na przykład że można zabić zwierzę przy pomocy dźwięku?

Umieszcza się pod szklanym kloszem szczura i daje się sygnał dzwonkiem elektrycznym, sygnał przerywa się i następuje cisza. Impuls dźwiękowy i... cisza... impuls i cisza...

Nie najważniejszy jest przy tym czas trwania impulsu dźwiękowego, lecz czas trwania ciszy. Nie dźwięk, lecz moment oczekiwania nań.

Ja (w myśli): No pewno!

Profesor (ciągnie dalej): Jeśli trafimy na właściwą częstotliwość impulsu a raczej jeśli trafimy na właściwy moment ciszy zwierzę zdycha, następuje wylew krwi do mózgu.

Ja (głośno): Niewiele może do tego dodać poeta.

II.

PRZESŁANIE

Przypomniała mi się ta rozmowa kiedyś i ja otrzymałem pod betonowym kloszem hali dworcowej swój impuls. Pragnąłbym zadedykować przytoczoną rozmowę tym wszystkim, którzy są autorami na przykład takich tekstów wygłaszanych, na przykład przez speakerów dworcowych: „pociąg osobowy do Płyciwi odchodzi z toru drugiego przy peronie A. Proszę wsiadać, drzwi zamykać. Niech żyje nasza ukochana Ojczyzna Polska Ludowa”. Dedykuję pośpiesznie zanim propagandziści nie trafili na właściwą dla mnie ciszę.

Mamut

W grotach Altamiry obok malowideł kreslonych żółtą i brązową farbą, wapiem i sadzą, a przedstawiających zwierzęta i sceny łowieckie, chciałem tu zaznaczyć, że przypisuje się tym wyobrażeniom znaczenie kultowe, otóż obok tych malowideł spotykamy odciski dłoni... Wiedziałem je... i nawet teraz... po wielu i niełatwych latach, napływ do mego serca trudne do określenia uczucie tęsknoty czy tęsknej zadumy — to samo uczucie, które wówczas nawiedziło mnie z siłą niezwykłą... tak... proszę darować mi ten zbyt czysty w moim wykładzie, osobisty wtarg. A więc są także dłonie odcisknięte na ścianach pieczar...

(urunek wykładu o prehistorii zastępowanego przez autora opowiadania, które następuje):

I.

U niewielkiego ogniska, u starannie wypielegnanego płomienia siedział wieloletni szaman podobny do indyczki, i obojętnie przyglądał się dogasającej radości. Wszyscy byli najedzeni, jedynie starcy opłowiani nieugaszoną łakomstwem wchodzili co raz pod łukowate sklepienie zeber i wysłuchiwal reszki delikatnych płuc zabitego zwierzęcia.

Wśród coraz bardziej sennych gestów dopalał się taniec mężczyzny, który w ciągu kilku godzin drwił z pokonanego mamuta i udając miotanie oszczepów pysznił się łowiecką odwagą. Biada zwycięzcom.

Samam był stary i niewiele już mu się chciało, a owa obojętność wobec życia łatwo utożsamiano z dumą mądrości. Był sędziwy i tylko słuchał jak płyną w nim myśli. Ich głos podobny był do niemilkającego szmeru piasku osypującego się z

wierzchołków wędrujących wydm i takie samo było ich znaczenie.

Myśliwi, którzy odznaczali się w łowach, przychodzili doń i opowiadali o swych przewagach. Przed laty, kiedy świat go jeszcze ciekawił, słuchał tych opowieści z zainteresowaniem, nie dlatego by eksceytowały go owe relacje pełne gestów i wrzaskliwie, ale dlatego, że ze sposobu opowiadania czytał duży opowiadającego, co pozwalało mu w następstwie władac tymi nieskomplikowanymi duszami. Obecnie nadal słuchał opowieści podlegając sile tradycji niepotrzebnych mu już teraz, lecz skoro sam je stworzył...

— „On nie mógł szybko iść. Podkradł się doń od tyłu kiedy siorbał wodę u wodopaju i przebiegał mu ściegno nad piętą. Na domiar złego ruszył prosto przed siebie przez bagna i grzazi. Chłopcy skakali z kępy na kępe i motali weń wówczas więc kiedy wyszedł na twardą ziemię, wyglądał jak jeź i umierał aż doszedł tutaj do Dużych Kamieni, gdzie się gnieździł. Złotś nie pozwalała mu umrzeć, choć broczył czarną krwią i stękał jak ziemia. Zatrzymała go moja włócznia, którą wbiłem mu za uchem w to miejsce, gdzie kończy się szczeka, a zaczyna szyja.

Tak, zatem jak widzisz, ja zmusiłem go, aby dokonał swojego ostatniego marszu i ja ten marsz przeciąłem. Władam mamutami...

— No, no... — powiedział szaman ponieważ wniosek wydał mu się nieoczekiwany. Uznał jednak, że chwila jest nieostojna, więc spytał: — Co masz zamiar uczynić?

— Wezmę kolorowe ziemie i wykonam wizerunek mamuta, aby upamiętnić mój czyn. Zważ że to ja

pierwszy zabiłem mamuta. Dotychczas nasze plemię polowało jedynie na bizony. Uczyniłem już wiele wizerunków, przedstawiających bizony. Starcy chwalą je a zwłaszcza wizerunek śpiącego bizona wydał im się nader ciekawy. Mam nadzieję, że mamut nie będzie gorszy. Te kły, ten jego wlochaty garb, gibka trąba... cała jego mocarna postać... idę szukać kolorowej ziemi... pozwól mi odejść...

— Chwilę jeszcze... — powiedział szaman. — Kiedy wykonasz obraz mamuta, upamiętnisz przecież tylko swój czyn, a pomyśl, że przyjdą po tobie inni myśliwi, którzy podobnych czynów dokonują i utrwalą je na ścianach pieczar. Widać przecież, że nie tyle być może chodzi ci o utrwalenie twojego czynu, co o utrwalenie poprzez wizerunek także samego siebie. Jak tego dokonasz by poznało, że to ty, a nie kto inny?...

Mężczyzna opłowiany pragnieniem narysowania mamuta, zastanowił się niecierpliwym zastanowieniem.

— Ach... — powiedział z ulgą, bowiem znalazł sposób. — Odcisnę obok moich dłoń.

Szaman uśmiechnął się i kiedy mężczyzna odszedł, by szukać kolorowej ziemi, długo kiwał głową a ów pobłażliwy nikły uśmiech trwał w zapomnieniu na jego wargach.

II.

PRZESŁANIE

Tę krótką historyjkę dedykuję tym wszystkim, którzy z zapalczywością godną lepszej sprawy powtarzają w ostatnich latach zdania na przykład takie: „artysta odpowiedzialny jest za dzieło sztuki...” oraz inne truizmy.

„...Andersen stworzył piękną postać „bohatera pozytywnego” — mam tu na myśli dziecko, które obwołano nagłość króla. Pię zdrowie tego pozytywnego bohatera — niechaj nam służy przykładem...” (zasłyszany toast).

Sala, w której odbywała się uroczystość z racji rocznicy wielkiego duńskiego bajkopisarza, Andersena, miała nowoczesno — staroświecki charakter właściwy wielu wnetrzom odrestaurowanych budowli zabytkowych Warszawy.

Jej złudna staroświeczność liczyła jednak już kilka lat i łagodnie lukowate sklepienia oraz ściany zdążyły się spatynować. Latami wsiąkała w nie para odchłód, dym tytoniowy towarzyszący dysputom i jad obmowy.

Była to pora wieczorna a przy stołach nakrytych odświętnie zajęli miejsca pisarze wszystkich pokoleń a więc starszego, średniego i młodego i gwarzyli niezbyt głośno. Być może wspomnienia dzieciństwa kojarzące się z imieniem Duńczyka, wspomnienia pełne sentymentu i owianą smętną mgiełką oddalenia, być może wspomnienie radości uperłonej łzami która zawarta jest w jego bajkach pełnych mądrej zadumy i szlachetności, być może to właśnie nakazywało zebrałym miarkować swe głowy i nie mówić po próżnicy. Jedynie pisarze młodzi a także ci, którzy chcieliby nimi być nie pomni na nieubłagany bieg czasu, lecz pomni jedynie na niedoskonałość swych osiągnięć, zachowywali się nieco głębiej i nader dziarsko dzwonili w kielichy.

Dyskretny brzęk dobrego szkła, gulgot młodego wina, którym napełniono kieliszki i pogwar rozmów — to wszystko godziło się z lukami sklepień, patyną szarego tynku, kamienną posadzką, bielą obrazów i czernią wieczornych ubrań, skrojonych i uszytych dobrze — po krawiecku. Wśród owej harmonii barw, głosów i przedmiotów, harmonii niosącej ukojenie, dopadała mnie pewna myśl natrętnie niepokojąca. Stało się to, gdy usłyszałem toast, który cytuję z pamięci na wstępie do tej niedługiej opowieści.

Usłyszałem i zacząłem wyobrażać sobie.

II.

Wyobrażam sobie Kopenhagę. Nigdy nie byłem w tym mieście i dlatego wizja moja pozbawiona jest nadmiaru szczegółów. Jest ulica wybrukowana kamieniami, po obu jej stronach wznoszą się domy o wąskich fasadach. Drewniane belkowania „pruskiego muru” stanowiące konstrukcję górnych pięter, przekreślają poziomy, pionowymi i ukośnymi liniami fasady domów, posiadających najwyższe trzy okna w jednym rzędzie

a zdarzają się domy tak wąskie, że na każdej kondygnacji mają tylko jedno okno. Fasady domów są świeżo umyte i okien zawieszają się kobierce. Kolor cegieł jest ciemnobrązowy, lub ma barwę zakrzepłej krwi, kiedy cegły pokryte są glazurą. Upodabnia to domy do bacznych chat z pierników lub czekolady. Nad fasadami domów bodą niebo szpiczaste dachy zawieszane nad ulicą. Dachy pokryte są czerwonymi dachówkami.

Z tyłu, za domami jest zaraz morze i jego ciężka woda, nasycona zapachami przywiezionymi przez okręty z Indii, z Afryki i z wysp Pacyfiku, mlaszcze o omszałe przybrzeżnych dąb. Leniwie falują bezwładnym meduzim ruchem klaki wodorostów.

Kiedy król idzie po kamieniach bruku, widzi ponad zębata linia czerwonych dachów, powoli i monotonnie kiwające się masytę okretów, oplecione pajęczyną olinowania. Kolorowe proporce kodu morskiego nanizane na flaglinki, układają się w hasło: „niech żyje król”. Proporce poruszają się ociężale, ponieważ przesycone są wilgocią idącą od morza.

Perspektywę czystej i barwnej ulicy zalega ciężka jak fałszy dym, niebieska mgła. Niebo wisi nisko nad domami, jest opuchnięte i szare.

Wszystko przesycająca wilgoć obdarzyła głębokim połyskiem kamienie bruku i ściany domów.

Król słyszy głosy z bliska i z daleka. Kiedy na chwilę milkną towarzyszące mu wiwaty, słychać kwilenie mew, żerujących w strefie nadmorskich mokradeł. Głosy ptaków są żałosne.

Król czuje zapachy odświętnych ciast, wędzonej ryby, wodorostów i mydlin z wczorajszego prania. Wszystkie te zapachy obciążone wilgotną mgłą trwają nieruchomo w warstwach w wawoście uliczki. Król brnie poprzec całą geologię tych wion, których nie są w stanie rozkołysać nawet poddmuchy parzysej i zimnej „nordy”.

Król idzie wstrząsany dreszczami a w obu dłoniach dygocą berło i jabłko. Ulica jest zbyt długa dla niego. Chętnie oddałby komukolwiek do potrzymania atrybuty władzy, ale protokoł na to nie pozwala. Sutki króla boleśnie skurczyły się z zimna.

„Szokoda” — myśli królikosi — „że swoich nowych szat nie kazałem podbić kunami; byłoby mi ciepłej. Starzej się coraz szybciej i krew we mnie stygnie. W domy wypiję grzanego wina i niech włożą do pościeli gorące cegły. Teraz trzeba się uśmiechnąć...”

Król uśmiecha się zsiniałymi wargami. Idzie ten nagi i stary człowiek z obwisłym brzuchem i pośladkami, jego bosa stopy kłapią o mokry bruk ulicy, jak kopyta dożkarskiej szkapy taszczącej dryn-

dę w deszczowy dzień. Jego białe zwiędłe ciało pokrywa sinawe płamy. Blazęność widowska podkreslają złote przedmioty, nabite drogocennymi kamieniami, siejacy mi bezwystny blask: jabłko, berło i korona. Gruba, złota obręcz otacza głowę króla i dlatego król ani się obejrzeć nie może, ani nawet poruszyć głową. Z ledwością powstrzymuje starcze drżenie karku.

Ponieważ król nie może się obejrzeć, nie widzi jak kumoszki, które wychylają z okien biuisty i sieją przed nim kwiaty, skoro minie ich okna zakrywają dłońmi usta i w szpazmach obłąkańczego śmiechu trzęsą sadłem kipiącym ze stanioków, a później pokazują coś sobie palcami i wykonują gesty podobne do tych, jakimi rybacy określają wielkość złowionej ryby. Później znów się trzęsą.

Król nie widzi smutnych spojrzeń i zaszepconych twarzy ludzi zyczyliwych mu i rozsądnych. Niektórzy z nich pocieszają się myślą, że tak zapewne musi być.

Jak można rozglądać się i łowić spojrzenie, kiedy kark wgniata w ramiona przekłękły złoty ciężar. Król jest mroczno na duszy. Przeklika chwilę, w której zgodził się ukazać ludowi w nowych szatach.

„Ostatecznie” — powtarza argumentację — podatnicy mają prawo wiedzieć na co idą ich pieniądze”.

„Już niedaleko — pociesza się — to zaraz się skończy. Jutro tyle roboty. Ten przewrotny szpieg, ambasador Banialuki, zamówił się z audiencją. Ciekawe, w jaki sposób zamierza mnie podprowadzić... Co krzyknęło to dziecko? Ziem nagi?... Już niedaleko... jeszcze apteka i knajpa Rasmussena... i czesć...”

Król człapie dalej bosymi stopami jak stara dorozkarska kobyła. Idzie piernikową kopenhaską ulicą nagi wśród mgły, którą nawiewa ze Skagerraku i Kattegatu mroźny wiatr morski.

Puszysza, ciepła pierzyna urasta w jego marzeniach do symbolu ziemskiego szczęścia.

III.

Kto temu winien? — K r a w c y . „Przyjacieliu czy nigdy nie przydarzyło ci się być królewskim krawcem?” — Oto moja niepokojąca myśl sformułowana jako pytanie. Pochodne tej myśli są równie niepokojące.

W związku z krawiecczym zadając sobie wiele pytań pod własnym i cudzym adresem. W powodzi tych pytań, których treścią nie będę zatrudniał uwagi czytelnika, są to bowiem pytania nieważne — inteligentnie, otóż w nawale tych pytań ginie mi z oczu dziecko — ów pozytywny bohater i jego gest a puchną mi w oczach, ośmiornicę, jamochłonięją i kałafiorzją krawcy, potwórni krawcy króla odziewający w iluzoryczne szaty.

GRAFIKA W „ZACHECIE”

s niewolnikami ślepej i przypadkowej rzeczywistości.

Bodajże najsilniejsze wrażenie robi pseudonimem „Olivo”. W jego cyklu linorytów „Terror frankistów” czuje się specyficzną atmosferę jakiejś mackabrycznej inkwizycji, pulsującą w malarstwie hiszpańskim od El Greca i Leala, aż po Goye i Picassa. Nie można zaprzeczyć przenoźnego wpływu, jaki wywarła na „Olivo” wielka sztuka tworcy „La guere et la paix”, ale nie można również powiedzieć, że jest to naśladownictwo Picassa. „Olivo” jedynie wyciągnął rozumne konsekwencje z bogatych doświadczeń swego wielkiego poprzednika. Poszczególne sceny cyklu zostały głęboko przemyslane. „Olivo” n. p. nie odtwarza rozstrzelania, on to rozstrzelanie sam tworzy we własnej wyobraźni i nadaje mu kształt ostateczny, w pewnym sensie idealny. Każda deformacja, każde skonstruowanie płaszczyzny białej i czarnej jest tu głęboko uzasadnione. Logika konturów i zastępowanie w bezruchu płaszczyzn w całym cyklu sprawia wrażenie hieratycznego spokoju, jak gdyby artysta z góry zrezygnował ze wszystkich czynników zmiennych na rzecz tego, co stało i najistotniejsze.

Drugi obok „Olivo”, laureat pierwszej nagrody w dziedzinie grafiki — Meksykanin Garcia Bustos jest daleko bardziej żywiołowy. Żelazna dyscyplina „Olivo” stanowi ostre przeciwieństwo rożnukanego, krzyżującego dramatyzmu Garcii Bustosa. W jego linorytach nie ma płaszczyzn, jest kreska żywa i ostra, artysta wypowiada nią cały swój bolesny i gniewny protest, rzuca go na szale z możliwie największą siłą, zaskakuje. Przez to każdy z linorytów z cyklu „Guatemala” działa podobnie jak plakaty. Opowiadanie, które snuje Garcia Bustos, składa się z szeregu lapidarnych symboli; moment napadów na Guatemalę to nie atak wojsk na tle pejzażu, lecz bagnet, przebijający serce. I znów artysta rezygnuje z dosłowności na rzecz ogólnej metafory, która chce trafić zawsze w sedno sprawy. Mnie osobiste symbole tego cyklu wydawały się nieco za łatwe, zbyt oczywiste. Wywołują wrażenie silne, ale krótkotrwałe.

Bardziej zastanawiał mnie swym refleksyjnym tragizmem Urugwajczyk Fernando Cabezudo. Urugwaj, podobnie zresztą jak Brazylia z Reniną Katz i posiadał świętą wyrównany poziom grafików.

O Europie jako o całości trudno coś konkretnego napisać poza uwagami, wypowiedzianymi powyżej. Złoty Marci (Grecja) gawędzi o stylu, reprezentowanego przez Południową Amerykę.

Włochy wystawiły w dziedzinie grafiki bardzo mało, a Dania kontynuuje sztukę, inspirowaną rysunkami van Gogha i Winskima neorealizmem, wydaje się, że droga ta, zabarwiona jeszcze jakąś dokumentalnością — ściślej narażającą, prowadzi do swego rodzaju szablonu w grafice. Zbliża się do tego kierunku również Anglia — Maurice Heap.

Francja także nie przysłała dzieł, które mogłyby dać obraz możliwości tego kraju. Grafika jest tu różnorodna, od bardzo klasycznych, o harmonijnej, spokojnej linii prac Esthera Foga, do sygnifikacji niecierpiących rysunków Michela Maza.

Wśród krajów Demokracji Ludowej najcieplej chyba wypadła Polska, posiadająca szereg ciekawych indywidualności jak Ildina Chrostowska, Tadeusz Dmoch, Adam Marchwiński, czy Wiesław Majechrzak, ale ogólny poziom naszej ekspozycji był bardzo nierówny. Kto by chciał zdać sobie sprawę, jaka jest rzeczywista wartość grafiki polskiej, ten by musiał pojeść do... Arsenału.

Wzrost z Antonim Buratynskim i Niemcy z Clausem Weherem zaprezentowały nam grafiki starej daty, nawiązujące do realizmu XIX-wiecznego, zabarwione doświadczeniami postimpresjonizmu. Wytrwały się z tej grupy T. Richter subtelny, syntetyczny portretami o dużym ładunku emocjonalnej refleksji. Zupełnie nie rozumiem natomiast sensu i jakiej grafiki jaką pokazał Czechosłowacja Rumunia; wydawało mi się, że to XIX-wieczny tu chyba wyłącznie temat. Taka postawa artystyczna musi doprowadzić w końcu do kompletnej stagnacji i zaniechania wszelkich poszukiwań.

Wystawa grafiki daje dużo do myślenia. Uczy, że artyści, którzy kochają i nienawidzą, którzy myślą, nie mogą być naturalistami, ani kopistami XIX w., nie mogą być podobni do siebie, bo ich sztuka przestanie działać, stanie się ilustracją tego, co już do dawna wiemy, niepotrzebnym „kwiatkiem do kożucha”. Może największym być źródłem radości przyzywającego do ołotraków drobnoleszczanina, że artysta „tak wiernie i pięknie oddał”.

Wystawa i w dziedzinie grafiki stała się kłęską naśladownictwa, pod jakąkolwiek postacią, czy to będzie naśladownictwo natury, czy też realizmu z połowy XIX w., a zarazem stała się wielkim tryumfem nowoczesności. O najwyższe nagrody mogli obiecać się tylko ci, którym głęboka pasja ideowa nie pozwoliła spojrzeć na rzeczywistość oczami wlagatora.

JERZY LUDWIŃSKI

Z cyklu: Pracownie mistrzów



Rys. J. Flisak

— Wybacz, że cię nie wpuszczę, ale moja modelka jest DO ROSOŁU