

Przegląd kulturalny

WARSZAWA 27.X.-2.XI. 1955 r.
CENA 1.20 zł

ROK IV (159) N^o 43

W NUMERZE:

JAN KOTT — „Odwieczny” dziedziczk
JULIAN PRZYBOS — Wnioski i propozycje
ŻANNA KORMANOWA — „Bohaterki proletariatu — bohaterki Polski”
JACEK BOCHENSKI — O zmianie poglądów
MARCIN CZERWIŃSKI — Wielka nieznajoma (I)
ZYGMUNT MYCIELSKI — X-lecie Chłopców i Męskiego Chóru w Poznaniu
ADAM TARN — Wieczory niemieckie (2)
WALDEMAR BABINICZ — Programy, które trzeba zrewidować
JACEK FRÜHLING — Teatry Leningradu

TYGODNIK RADY KULTURY I SZTUKI

WIZJONERSTWO I DOGMATYZM

LESZEK KOŁAKOWSKI

Istnieje marksizm młodzieżowy, marksizm - do - brudnej - roboty i marksizm.

Marksizm młodzieżowy żyje duchem Savonaroli. Fra Girolamo powiedział, że każda baba wiejska umie tysiąc razy więcej od Platona i Arystotelesa, ponieważ wie ona, iż Chrystus-bóg odkupił świat i zmarł; wstał, a ta właśnie wiadomość jest najważniejsza z wszystkich i wyściskała się do niego, że osiągnięcia głównych celów życia. Marksista młodzieżowy jest przekonany, że każdy młodzieniec, który przeszedł kursy ideologiczne, umie tysiąc razy więcej od wszystkich burżuazyjnych profesorów świata, albowiem nauczył się, że świat jest obiektywny, że wszystko jest w ruchu, że wszystko się łączy ze sobą, że rzeczywistość jest poznawalna i że walka klasowa jest motorem dziejów — czemu właśnie z uporem przeczą owi profesorowie burżuazyjni, jednogłośnie a notorycznie głoszący bez wstydu, iż świat nie istnieje, iż wszystko jest nieruchome, iż nic się z niczym w świecie nie łączy, iż nie zgoda nie jest dostępne ludzkiemu poznaniu, a także, iż klasy społeczne są czystą fikcją.

Marksizm - do - brudnej - roboty albo marksizm pięknoduchowy-wizjonerski opiera się na następującym założeniu: doktryna marksistowska zbudowana z szeregu kategorii, związanych z walką klasową i z ekonomiczną interpretacją procesów społecznych oraz przydatnych do badania takich zjawisk jak rewolucje, wojny, kryzysy ekonomiczne itp., niepodobna wszakże wyjaśnić przy pomocy tych kategorii życia duchowego człowieka, historii kultury umysłowej, zjawisk artystycznych, filozofii... Marksizm jest narzędziem do brudnej roboty, a interpretować przy jego pomocy np. historię malarstwa jest czymś w rodzaju przeprowadzania operacji na mózgu toporem ciesielskim. Topór ciesielski — owszem, przydaje się do rąbania pieńków, ale nie do zabiegów neurochirurgicznych. Teoria walki klasowej może służyć do opisu np. przewrotu oligarchicznego w Atenach, ale nie do interpretacji twórczości Fidiasza i Eurypidesa; nadaje się do studiów nad masowymi ruchami społecznymi, ale nie do tłumaczenia losów jednostki poszczególnej; nieposób napisać marksistowskiego życiorysu.

Główne niebezpieczeństwo wszystkich dyskusji, toczonech wokół kwestii metodologicznej wartości marksizmu dla nauk humanistycznych, polega na stwarzaniu sytuacji, w których trzeba by wybierać między takimi dwiema koncepcjami marksizmu, przedstawionymi tu w postaci nieznaczące tylko przejawskrawionej. Z jednej strony — niefrasobliwa wiara w uniwersalną wszechmoc poznawczą kilku naczynnych kategorii socjologii marksistowskiej — w szczególności wiara w to, że każde zjawisko społeczne jest dostatecznie wyjaśnione skoro tylko udaje się wykryć jego klasowy rodowód. Z drugiej strony — przekonanie, że te kategorie są nie tylko bezużyteczne w rozumieniu procesów kultury duchowej, ale rozumienie to hamują, redukując brutalnie wszystkie jej produkty do instrumentów klasowego interesu a ignorując ponadklasową wspólnotę postępu kulturalnego tudzież jedność szlachetnego wysiłku wszystkich poszukiwaczy Prawdy, Dobra i Piękna, którzy dorzucali swoje cegiełki do gmachu cywilizacji itd. Innymi słowy — między koncepcją walki klasowej jako uniwersalnego wytrycha do wszystkich drzwi a koncepcją walki klasowej jako klucza „Yale”, który otwiera tylko parę zamków — do obary i stajni.

*

Biore tu pod uwagę jeden z fragmentów rozgłoszonej ostatnio dyskusji nad sytuacją polskiej humanistyki: fragment dotyczący zakresu stosowności socjologicznych kategorii marksizmu w dziedzinie zjawisk kultury. Przedstawione postawy są „typami idealnymi”, przyjętymi dla łatwiejszego określenia przedmiotu sporu, a nie wiernymi streszczeniami publikowanych opinii. Przedmiot sporu w kwestionowanym fragmencie jest bowiem taki: w jakim sensie historia walki klasowej „wystarcza”, a w jakim „nie wystarcza” do interpretacji zjawisk kultury; ma-

czyli: czy charakterystyka tych zjawisk jako tak lub inaczej klasowo zdeterminowanych — o ile w ogóle jest możliwa — wyczerpuje ich istotną treść historyczną?

Obiekcje prof. Chałasińskiego, wytoczone wobec aktualnego stanu polskiej humanistyki, można tak oto (w części) odtworzyć: przy pomocy środków polityczno - administracyjnych zapewniła sobie w Polsce monopolistyczną pozycję szkoła historyczna (w zakresie różnych dziedzin historiografii), która operuje fałszywym schematem „dwóch nurtów” (i tylko dwóch) w dziejach kultury. Szkoła ta przy tym 1) pojmując te „nurty” jako kierunki polityczne; 2) redukuje do nich wszystkie zjawiska kulturalne — sztukę, literaturę, filozofię, okazując się w ten sposób nieczym więcej, jak manifestacjami politycznych stanowisk; 3) każdy wytwór kultury, tak zinterpretowany, zalicza jednoznacznie do któregoś z antagonistycznych obozów — reakcyjnego lub rewolucyjnego. W rezultacie ignoruje ona swoistość zjawisk kulturalnych, ich niesprzeczność do determinacji klasowej; zapoznaje, dalej, ogólnoludzki charakter kultury i lekce sobie waży wszystkie wartości, wnoszone w postępie duchowy ludzkości przez prąd, nie skatalogowane przez nią w ramach arbitralnie skonstruowanego „nurtu postępowego” (Einstein w jednym wierszu z Hitlerem). Za nic ma sobie, co więcej, rolę indywidualności w rozwoju intelektualnym czasów minionych, w teraźniejszości natomiast tłumaczy wykwity osobowości twórczych na rzecz szkolnych schematów „dwu-nurtowych”.

W jednym ze swoich artykułów prof. Chałasiński przytacza również opinie niżej podpisanego dotyczącą potrzeby wzbogacenia filozofii marksistowskiej przez pojęcie dotąd w niej nieużywane, a bez których liczne doniosłe pytania naukowe nie tylko rozstrzygnięte, ale i postawione być nie mogą. (Ten ostatni pogląd doznał natomiast dezaprobaty prof. Schaffa, nazbyt wszakże ogólnikowej jak na potrzeby polemiki).

Otóż podtrzymując przekonanie, iż zasób pojęć, którymi posługuje się aktualna literatura socjologiczna marksistowska nie wystarcza m. in. do adekwatnego opisu zjawisk kulturalnych, nie widzę potrzeby poddawania rewizji zasady klasowego tłumaczenia tych zjawisk ani też nie umiem wskazać takich reguł logicznych, na mocy których miałyby z owej zasady wynikać negacja czegoś, co nazywamy ogólnoludzkim postępiem kulturalnym.

Pytanie pierwsze: klasowa i poza-klasowa wartość kultury. Tu tylko przypomnienie pewnej prawdy banalnej i powtarzanej często, choć zapewne nie dosyć często: okoliczność, że pewne zjawisko kulturalne, na przykład pewien pogląd filozoficzny, daje się w swojej genezie objaśnić klasową tendencją, nie przesądza pytania o jego względną prawdziwość. Prawdziwość jakiegokolwiek poglądu jest niezależna od klas — natomiast tendencja do mniej lub bardziej adekwatnego opisu rzeczywistości w jakiejś dziedzinie bywa zdeterminowana przez interesy

klasowe. Postępowość poznawczy w zakresie myślenia filozoficznego może wtedy pomnażać wartości ogólnoludzkie nie przestając być klasowo co do swego pochodzenia zdeterminowanym. Co więcej: bywa i tak, że konserwatywne, niekiedy (rzadziej) wyraźnie reakcyjne postawy polityczne stawały się inspiracją dla fragmentarycznych osiągnięć poznawczych, a fakt ten daje się często skomentować — nie wbrew „teorii dwóch nurtów”, ale na jej podstawie — jako próby atakowania przeciwnika w jego najsłabszych miejscach. Konserwatywny patriarchalizm doktryny politycznej Leibniza doszedł m. in. do głosu w jego ciągłościowej wizji świata, próbującej uzgodnić dialektykę jakościowego zróżnicowania rzeczywistości z jej interpretacją monistyczną (monistyczną co do natury składających ją bytów). Spekulacje pitagorejczyków zmierzające do wykrycia wiecznego ładu liczbowego we wszechświecie oraz obrony statycznego i doskonałego porządku kosmicznego doprowadziły ich do odkryć w zakresie matematyki i akustyki. Czy nie podobnie się dzieje w innych dziedzinach kultury? W zakresie zjawisk artystycznych trudniej zapewne sformułować odnośne sytuacje, bo trudniej nazwać jednoznacznie owe wartości, które produkty sztuki utrwalają, jeśli nie „cel” się ich sprawować prymitywną a popularną metodą do wartości poznawczych, które, jakkolwiek byłyby ważne, nie są napewno dla

sztuki swoiste i wyróżniające; bez względu na tę trudność analogiczna reguła zachowa bodaj ważność w metodach historiografii. Program uczenia z filozofii nauki — również szacownej jak inne co do sposobów uzasadniania, precyzji sformułowań i trwałości uzyskiwanych wyników — program ów nie na tym polega, aby oślepić się dobrowolnie na źródła klasowe i funkcję społeczną walki filozoficznej, w której samemu się jest zaangażowanym, ale na tym, a w każdym razie między innymi na tym, aby klasowe i polityczne motywacje, czynne w rozwoju filozofii marksistowskiej, nie prowadziły do deformacji obrazu świata, co jest sprzeczne z zadaniem społecznym marksizmu. W świecie rozdartym walką socjalizm naukowy nie zapewnia humanistyczno-uczonej urojonej niezależności od walki, umożliwia mu natomiast sytuację, w której zaangażowanie polityczne nie prowadzi do zniekształcania badanego przedmiotu, w której zatem nie trzeba wybierać między prawdą a polityką. Powiadam: „umożliwia”, mając na myśli rzeczywiste potrzeby postępu intelektualnego a nie twierdząc, że cała humanistyka marksistowska znajduje się w aktu w tym stanie ani nie broniąc beznadziejnej tezy, godnej towarzysza Optimistienko, iżby hasło uczynienia z filozofii nauki świętą swą triumfalną zwycięstwą w całej produkcji filozoficznej współczesnego marksizmu: że obok gromkich ataków na pragmatyzm, myślenie pragmatystyczne nie łatwo daje się wykorzystać z filozofii marksistowskiej, że gwałtownym potępie-

niem Pokrowskiego towarzyszy niekiedy bezzasadne posługiwanie się jego metodą w historiografii, że nie ma dziedziny wiedzy, gdzie nieuczucie miałyby takie prawa azylu jak w filozofii — te i podobne sytuacje są tajemnicami poliszynela, których nie chciałbym więcej powtarzać, a których jadowita szkodliwość dla sprawy socjalizmu jest tak ewidentna, że wstyd o niej mówić. Ale cóż stąd? Tyle, że piękna idea miewa czasami ograniczonych heroldów albo, że niekorzystne warunki społeczne mogą jej grozić przemianą w religię, w mitologię, w magię. W każdym razie ani ta groźba (zgoda zresztą nie zasługująca na paniczne wyolbrzymianie do rozmiarów generalnej oceny światowej lub polskiej humanistyki marksistowskiej, mających niemal osiągnąć wysocę wartościowych), ani niebezpieczeństwo ignorowania wszystkich wartości, nie wywodzących się z politycznego obozu rewolucyjnego, nie mają żadnej więzi logicznej z interpretacją zjawisk społecznych w kategoriach „dwóch nurtów”, jakkolwiek prof. Chałasiński usiłuje je ściśle do siebie uzależnić. Sądzi on — jeśli zechcemy odtworzyć przypuszczalny tok rozumowania — następująco: skoro rozważamy rzeczywistość społeczną jako walkę dwóch obozów, musimy przeto w polityce wszystko, co nie jest komunizmem, traktować na równi z faszyzmem, a wszystkie wytwory kulturalne nie powstałe w wyraźnej inspiracji komunistycznej potępić jako narzędzia reakcji. W ten sposób różnica między Einsteinem i Hitlerem staje się niewyraźna, nie mówiąc już o postępowym katolicyzmie. Natomiast jedynie skuteczną ochroną przeciw takiej postawie jest uznanie, że w interesu-jącej nas historycznej przeszłości dają się wyróżnić co najmniej trzy samodzielne nurty polityczne i umysłowe, oraz, że również w Polsce współczesnej są takie trzy nurty odrębne, godne wyróżnienia.

Nie byłoby z pewnością prawdą stwierdzenie, że w naszym życiu kulturalnym — pomijam kwestię klasowej oceny ruchów politycznych, trafnie omówioną przez Władysława Bienkowskiego — nie było i nie ma zjawisk budzących obawy tej właśnie natury, jak wypowiedziane przez prof. Chałasińskiego: lekceważenia dla osiągnięć uczonych, niezdeklarowanych światopoglądowo, programowej niechęci do sztuki i literatury mieszczańskiej, biurokratyzmu i asekurancja w kulturze oraz podobnych zjawisk, o których wiele pisano i których objawianie utraciło już patos rewolucyjny.

Wszakże wyniki prof. Chałasińskiego są zaskakujące. Postawę programowo odrzucającą wszelkie zróżnicowanie i programowo wrogą wobec wszystkich, co w polityce i kulturze nie jest bezwzględnie i pod wszystkimi względami komunistyczne z ducha i z litery — otóż postawę taką wykrył on w samej teorii marksistowskiej — mianowicie w zasadzie „dwóch nurtów” czyli — w odniesieniu do współczesności — w twierdzeniu, że rozwój historyczny czasów dzisiejszych jest określony konfliktem między klasą robotniczą i burżuazją — zarówno w polityce, jak w ideologii. Zabieg krytyczny polegający tedy na tym, iż wszystkimi, znanymi dobrze schorzeniami zarówno polityki kulturalnej, jak stylu naukowego w dyscyplinach humanistycznych — obciąża się konto teoretyczne doktryny, która też uzyskuje, odmalowany na użytek tej operacji, isticznie przerażający wizerunek.

Teoria dwóch nurtów jest w takim samym sensie idealizacją rzeczywistości, jak większość praw, formułowanych przez nauki przyrodnicze i społeczne, tj. operuje sytuacją

Dokończenie na str. 2

MIECZYSLAW JASTRUN

Z pamiętnika byłego więźnia obozów koncentracyjnych

I

Zdawało się nam, że przeżyliśmy już wszystko, Co może przeżyć człowiek w swym krótkim istnieniu. Wychodząc z bram ciemności, w fałszywym oświeceniu. Odcieśliśmy część życia, zawierzywszy — bliskom. Noża, tak jak odcina się jabłka połowę. Stoczona i zczerniała od połowy zdrowej. I wtemczas, zamiast wejść do obiecanej ziemi, Weszliśmy w świat, nad którym zaciążył cień śmierci. Nie tylko naszej, całej tej planety, niemej. Dla umarłych, zapomnianej zbyt łatwo. Trzeba znów zejść na dno pamięci, jak się schodzi. Do piwnic, chronią drzące w ciemnych dionach światło.

II

Zbrodnia, tak oswojona, że jadła z ręki, W krew, do mózgu nam długo wsączała truciznę. Jad trupi czerniał w żyłach, wili się w nich oślinki Tetanus, księżyc ziemi, zwietrzałej szczęki.

Ocaleni, wpisani w księgę urodzaju, Serca mają zatrute, rozdarłe sumienia. Ocaleni czy wejdą do cichego kraju, Gdzie rodzą się owoce słodkie z drzew bez cienia?

III

Uczono mnie: „Wielki dwudziesty wiek”. Uczono mnie: „Humanitarnie zabijaj”. Najeżdża mówić prościej: „Blut und Dreck”. Człowiek — to ziemia nicyja.

Uczono mnie: „Zginęła Pompeja”. Ja wiem bez cudzysłowu: Zginęła Hiroshima. Chcę wiedzieć, gdzie kończy się „ja”, gdzie zaczyna się „nie-ja”. Ale patrzeć chcę tylko swymi oczyma.

Nie jestem filozofem, nie będę magazajem. Pokażę ci wesołą pustynię, kolego! Ja, który miasta spalone widziałem, Zejdę pod ziemię albo wskoczę w niebo.

IV

Zylem w latach, Kiedy każdego dnia pytano: „Kto następny?” Zdawało się, że ludzie bawią się jak dzieci W odbijankę z losem: Podaj dalej! Zylem w latach, Gdy mord masowy miał sankcję najwyższą Państwa, w którym prawo rzymskie przestało istnieć. To okropne, że ludzie zaczęli się przyzywać Do faktu, że prawo rzymskie przestało istnieć, Ze śmierć z ręki kata jest rzeczą pożyteczną, A ludzka rzecz jest wymysłem i przesądem Wolnomyślicieli.

To okropne, że kwiaty przestały istnieć, Ze przestano żałować róż i płonących lasów I tylko szczęki zacisnięte nienawistnie Są rzeźbą tamtego czasu.

Dzisiaj mówią mi: „Po co wspominasz te lata? Buduj i milcz. Milcz i buduj”.

Lecz ja odbudować muszę swoje sumienie, odbudować od piwnic. To jeszcze trudniej, niż odbudować miasto Po raz trzeci narodzić się w godzinie cudu, Po raz trzeci odnaleźć ojczyznę, Która jest ziemią, lecz jest także gwiazdą, Po raz trzeci...

Myślicie, że mój jest prostym mechanizmem, Któremu wystarczy zastrzyk bakteriofagów, By zaraz działał jak trzeba? Niech kto inny od historii się uczy. My mamy tylko tę ziemię pod stopą I ten nad głową naszą obszar oddychanego nieba, I ten umarłych naszych popiół.

Cienie zamordowanych leżą nie pogrzebane W słońcu, pod drzewami, Poruszają przezroczytymi wargami, Domagają się pamięci i sprawiedliwości. To nie cienie zabitych, to westchnienia liści. A oto grozą im nie tylko zapomnieniem, Grozą im nowym piekłem nienawiści. Ogniem zniszczenia, argumentem nicości,

Apokalipsa dziś wyraża się w matematycznych wzorach. Uderzam nogą w ziemię bez wczoraj, Zrywam owoc zakazany z drzewa wiadomości, Wiedzę moją rozpalic chcę do jasności Słońce atomowych, Słowo rozszerzyć do ostatnich granic mowy.

V

Jabłoń owocująca. Słońce w zenicie pall. W cieniu zielonym leżą nagie kobiety. Dzieci bawią się jabłkami w „Podaj dalej”. Taniec słońca i dzieci, Taniec dzieci słońca. Taniec słońca i dzieci, Taniec słońca i dzieci. Taniec słońca i dzieci. Taniec słońca i dzieci.

One nie wiedzą nic o tym, co było. Przyjmują pokarmy Ziemi, w której rozpuszczone są popioły zmarłych, Odwracają chwilę za chwilą, kartkę za kartką W księgę urodzaju, Nie słyszą głosu zamordowanych, (Głos ten obiega teraz inny system planetarny), Nie słyszą... Każde z nich trzyma w rączkach jabłko. To jest świat dany im w doświadczeniu jak jabłko, Świat bez wspomnień, bez drugiej strony Okrytego winogrodem muru, Bez drugiej strony, Poklutej ogniem, zbroczonej krwią rozstrzelanych, Świat bez widm, nawiedzających nocą, Wchodzących w sny przez wąską szczelinę. Oto nadeszła pora dojrzałych owoców, Poezja spełniających się w życiu przenośni W przedjesiennego cudu godzinę. Oto jest świat, o którym marzyłem w ciemności, W którego słońcu ginę.

W najbliższym numerze „Przegląd Kulturalny” rozpoczyna druk cyklu reportaży „Jeźdźcy Państwa” pl. „Dwa łuki Ameryki”



„Odwiedziny” dziedziczki

JAN KOTT

W czasie ostatnich wyborów kandydowała do Sejmu pewna młoda i zdolna pisaarka pochodzenia, jak się to pisze w ankietach, obszarniczego. Może właśnie dzięki temu pochodzeniu jej powieści o dworze i o wsi mają w sobie jakiś gorzki autentyzm i spory kawał ludzkiego doświadczenia. Ale nie chcę tu pisać o jej powieściach. Traf, a może nie traf, może była w tym jakaś myśl odważna i przekorna, zrzucił, że kandydowała z okręgu, w którym znajdował się rozparcelowany majątek jej rodziców.

Nie wiem, czy w dworze, gdzie spędziła dzieciństwo, znajduje się teraz stacja ochrony roślin, POM czy świetlica, nie wiem nawet, czy spędziła tam jedną noc, dwie czy trzy? Wiem tylko, że jej kandydatura wywołała wielkie zamieszanie w powiecie. Chłopi książek pisarki nie czytali i musieli być nieco zdumieni, kiedy do obowiązkowych dóstaw zachęcała ich paniątka ze dworu.

Mniejsza zresztą o autentyczność całej tej historii, może wszystko odbyło się trochę inaczej. Jedno jest pewne, że jest w tym materiał na sztukę. Aż kipi! Bohaterką jest co prawda pozytywna arystokratka, ale nie boję się o brak typowości. Jest w tej materii jakaś inna typowość. Bardzo polska, trochę filozoficzna, bardzo prawdziwa. Historia, której całe wielkie fragmenty dzieją się w wariackich papierach. Specjalistą od tej wielkiej nie-rzeczywistości współczesnej jest Stanisław Zieliński. I dlatego jest jednym z nielicznych pisarzy realistów, Przeczytajcie *Kalejdoskop*.

Jest więc w tym materiał na sztukę. Ale na jaką? Oczywiście, że na komedię. I to nie tylko dlatego, że wszystko dobrze się skończyło i chłopi głosowali na pisaarkę. Również i dlatego, że bezetka — posłużyła się pookupacyjną gwarą — agitacja swoich własnych chłopów do zakładania spółdzielni, jest postacią obiektywnie humorystyczną. W tym samym zresztą stopniu, ani mniej, ani więcej, jak Jarosław Iwaszkiewicz, kiedy królową prowadzi do kościoła.

Ale może być i odwrotnie. Może być bezetka, która jest wrogiem i szkodzi, która zakrada się do rodzinnego dworu. W dworze jest stacja ochrony roślin. Podła ziemniaczka nocą wypuszcza stonkę ziemniaczaną z wisketorium. Jest w tym materiał? Jest. Ale na co? Oczywiście, że na film polski. Już widzę, jak go kręci Rojewski z Urbanowiczem. Dzielnicy chłopcy z pegieerem na rasowych mustangach z państwowej stadniny gonią stonkę ziemniaczaną przez pola i lasy.

Może być jeszcze inaczej. Może być paniątka ze dworu, która nie jest ani sojusznikiem, ani wrogiem, która jest tylko paniątką ze dworu, chociaż skończyła historię sztuki i rozwodzi się z mężem. Może być paniątka ze dworu, jako czysta platońska idea. Bez biografii, bez społecznego bytu. Jest i jej nie ma. I co wtedy? Wtedy są *Odwiedziny* Leona Kruczkowskiego.

W pierwszym akcie mówi się najwięcej o stonkach. Majątek Wielhorskich rozparcelowano jeszcze w 45, obok jest pegieer, a w pałacu stacja ochrony roślin. Stary sługa, dawny lokaj a obecnie laborant, kręci w mózdzierzu mordercze azotoksy. Młoda asystentka hoduje stonkę w wisketorium i kocha się w kierowniku stacji. Kierownik stacji, sym biedniaka, tak jest zajęty opracowaniem biologicznej metody zwalczania stonki, że nawet nie zauważa obecności zakochanej w nim młodej dziewczyny. Jest jeszcze pozytywny chłop, stary wiejski diad i negatywny agromon z pegieeru. Pozytywny chłop zachęca starego sługę do wzięcia udziału w dyskusji przedkonstytucyjnej. Stary wiejski diad jest reliktem minionego ustroju. Negatywny agromon nazywa się Pszonka i przez okno rozmawia ze szlachetnym kierownikiem stacji. Sieje jakieś intrygi. Od pierwszego słowa widzimy, że to zamaskowany wróg.

I jeszcze maj. Łada chwila wygłębnie się stonka w wisketorium. Dowiedzieliśmy się właśnie, że potomstwo dwudziestu par stonki może zniszczyć uprawy ziemniaczane na obszarze całego hektara. Obraz wsi jest pełny. Wszystko tak jak być powinno. Tylko ciągle jeszcze nie rozumiemy, po co to Kruczkowskiemu?

Pszonka i stonka w jednym stały domu, Gdzie się dziedziczka wkradła po kryjomu

Jest nareście i dziedziczka. Od paru dni jakaś tajemnicza nieznajoma siaduje wieczorową porą na

skraj lasu i długo patrzy na pałac. Właśnie w chwili wylegu stonki odwiedza stację profesor historii sztuki ze swoją asystentką. Na jej widok stary sługa i obecny laborant opuszcza na ziemię słój z azotoksy. Już wiemy, kto jest tajemniczą nieznajomą. Panna Wielhorska wykorzystując wyjazd kierownika stacji postanawia potajemnie spędzić noc w pałacu. Dzwoni telefon. Stacja zawiadamia powiat o wylegu stonki. Tak kończy się pierwszy akt.

Logika dramatyczna ekspozycji jest całkowicie jasna. Sprawa stonki i sprawa paniątki ze dworu muszą się ze sobą przeciąć. Wydawałoby się, że albo zobaczymy dalszy ciąg dobrze nam znanego schematu sztuki produkcyjnej, albo też Kruczkowski dokona wolty i podobnie jak Jurandot w *Takich czasach* wysydzii płaską anegdotę ekspozycji.

Tymczasem nic podobnego. Kruczkowski pierwszy akt traktuje tylko jako ramę, a sprawę stonki jako wielką alegorię. Drugi akt ma być nowym narodowym dramatem, wielką nocą rachunku sumienia i krzywd, w której przed Księżniczką z Żeromskiego, przepraszam, przed współczesną bezetką staną widma obszarniczego przeszłości. Coś z *Wesela* i coś z *Przeziębki*. Tak... ale tylko w zamierzeniu autora.

W rzeczywistości bowiem na scenie znajduje się tylko Joanna Wielhorska, która nie wiadomo dlaczego zakrada się w nocy do rodzinnego dworu. Która jest, ale ponieważ niczego nie chce, więc jej dramatyzm nie ma. Wielka metafora nie wyszła. Widać to wyraźnie na najlepszej scenie sztuki, na rozmowie Joanny ze starym Sulmą, która sama jedna nie pozwalalaby zapomnieć, że *Odwiedziny* napisał przecież autor *Niemców*. Ale całość sztuki nawet tę scenę spłaszcza i trywializuje. Kruczkowski przerzuca się nieustannie od płaskiej anegdoty do fałszywego patosu. Widz jest zdezorientowany, nie wie, czy śmiać się, czy brać zmagania postaci poważnie.

Jest w tym drugim akcie jeszcze jedna scena niezmiernie charakterystyczna. Stara Sulmina poznaje w przybyłej dawną paniątkę ze dworu, zaprasza ją i chce jej posłać u siebie. Nic naturalniejszego, nic bardziej prawdziwego. Ale Wielhor-

ska odmawia. Dlaczego? Dlatego, że jest jednocześnie alegorią. Czysta platońska idea byleż ziemianki nie może przecież spać w łóżku. Czyste platońskie idee mogą tylko przenosić na małej twardej kanapie.

Ale dopiero trzeci akt jest pełną artystyczną kłeską. Ekspozycja była pseudo-anegdotą produkcyjną, drugi akt był pseudo dramatem narodowym, trzeci — będzie pseudo wodewilem ludowym. Rano drzwiami i oknami do pałacowego salonu zamienionego w świetlicę, gdzie przepracowała Wielhorska, walą chłopci. Walą w porządku klasowym: biedniacy, średniacy i kulacy, dawni bezrolni i robotnicy pegieeru, aktywni partyjni i gromada. Wszyscy mówią to, co powinni w takiej chwili powiedzieć.

Czy to są żywi ludzie? Nie, Ale dlaczego? Odpowiedź jest chyba prosta. Czyż czysta platońska idea może wejść w konflikt z żywymi ludźmi. Nie może. Co natomiast może? Czysta platońska idea bezetki może zobaczyć klasowe rozwarstwienie wsi. Zobaczyć.

Odwiedziny są na pewno sztuką niedaną. Ale czy mogły się udać? Dlaczego zawiodła Kruczkowska wielka metafora? Czy w *Odwiedzinach* przez była ziemiankę jej rodzinnego dworu kryje się w ogóle jakiś narodowy dramat? Bo przecież to jest właśnie istotne pytanie.

Opowiadano mi niedawno pewną historię, za której autentyczność ręczę. W jednym z powiatowych miasteczek południowej Polski upił się jeden z miejscowych młodych chuliganów. Wyszli przed knajpę i zaczął krzyczeć: „Niech tylko ustrój się zmienić, wszystkich komunistów powywieżam. Wszyscy pójdą na latarnię”. Chuligana aresztowano i sprawę oddano do prokuratora. Prokurator napisał na akcie: „Natychmiast zwolnić. Groźba nie-realna. Ustrój jest mocny”.

Bardzo mi się ten prokurator podoba. Ustrój jest rzeczywiście mocny. Z *Odwiedziny* przez bezetkę jej rodzinnego dworu nie może wynikać. Nie ma po prostu dramat. Historia go już dawno załatwiła.

Nie wiem, czy nawet najlepsza reżyseria może uratować *Odwiedziny*, ale wiem, że potrafi je dobić. Tak się właśnie stało w warszawskim przedstawieniu. Dziwi-

się, że reżyser tak doświadczony jak Marian Wyrzykowski mógł z taką nieporadnością ustawić sceny zbiorowe, tak szlucnie wprowadzać i wyprowadzać postacie. Niemal nikomu ani przez chwilę nie pozwolił usiąść. Zamiast tonować wydobywał z postaci natrętną charakterystyczność. Ustawiał ich jak na plakacie. Nawet gorzej. Kulacy (Chmielewski, Jabłoński, Kozłowski) byli ucharakteryzowani jak w ironicznych skeczach „Syreny”. I tak samo się zachowywali. Butkiewicz w roli Pszonki grał jakieś wdziałło z „Wesela”. Na płaską groteskowość poszedł zarówno Malkowski w roli Dziadka Migacza jak i Brożkowie (Block i Zabczyński), jak Półtoraczka (Muclingrowa). Zarys ludzkiej postaci pokazał w epizodach jedynie Madaliński w roli Kłysia.

Pełnym człowiekiem był Ciecierski jako Sulma. Grał Żeromskiego, ale miał rację. Przecież właśnie Żeromski napisał tę rolę. Zofia Ry-siówna włożyła wiele wysiłku, aby tchnąć ducha w Joannę Wielhorską. Grała szlachetnie i z umiarem. Chciała jej dać jakieś życie wewnętrzne. Nie bardzo miała z czego. Wobec tego postanowiła ani przez chwilę nie zapomnieć, że jest bezetką. Udało jej się to niewątpliwie. Ale żadna z naszych znanych, które kiedyś miały majątek, nie budzi się rano i nie kładzie spać wieczorem ze świadomością, że jest byłą dziedziczką. Większość z nich o tym dawno zapomniała.

Wielką radością były szlachetne wnętrza Ottona Axera. Dużo było w nich powietrza i pięknej architektonicznej pamięci. Ale miały w sobie jeszcze coś więcej. Miały nastrój, były metaforą. W takim wnętrzu mogły dzieć się dramaty Wiernej rzeki. Rzeczywiście przywoływały Żeromskiego. Ale same dekoracje nie uratują nigdy sztuki.

P.S. „Nigdy pomyślność teatru nie bywa zagrożona bardziej niż wówczas, gdy jego kierownicy nie są osobście zainteresowani w sprawach dochodów i gdy trwają w bez-troskiej pewności, że niedobór ujawni się w obrachunku rocznym da się pokryć z jakichś obcych wpływów...” To nie ja napisałem. Naprawdę. Przeczytajcie Eckerman-na *Rozmowy z Goethem* pod datą 1 maja 1825 roku.

Teatr Kameralny w Warszawie. Leon Kruczkowski: *ODWIEDZINY*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria: Marian Wyrzykowski. Dekoracje i kostiumy: Otto Axer.

Fakty i zuzerzenia JACEK BOCHENSKI O ZMIANIE POGLADÓW

Chciałbym tu napisać, że estowiekowi wolno zmienić poglądy. Chciałbym też od razu zaznaczyć, że dotyczy to poglądów, czyli przekonani w lasnych człowiek i że tylko tak rozumiane poglądy wolno zmienić, natomiast nie wolno powtarzać coraz to innych zdań cudzych zależnie od wygod i koniunktury.

Musieliśmy uczynić to dość proste zastrzeżenie, ponieważ żyjemy w czasach, kiedy pojęciami moralnymi żongluje się jak piłką i ludzie się już przyzwyczaili, że każdy, jeśli tylko ma ochotę, może tych pojęć dowolnie nadużywać. W tej sytuacji mogłoby się zdarzyć, że moje wywody przyjęte by jako apologie nierzetelności sądów i uznano za rzecz całkiem prawdopodobną, iż znalazł się publicysta lansujący ciwarskie ideologie koniunkturalizmu.

Powstałoby niepotrzebne polemiki i na przykład znakomity pisarz Niebieski Ideal napisałby felieton, pełen wzmożonych myśli o stałości charakteru. „Do czego doszło! — oburzałby się Niebieski Ideal, porzuciłbyś anielskimi skrzydłami, które, jak wiecie, nosi pod swierem — Ci młodzi nie wiedzą, że przed rokiem 1939 istniała niezmienność przekonani. Niech im będzie odpuszczony ten grzech. Nie wiedzą, co czynią. Widzieli tylko kurka na wieży i oto wielbłąd go batwochwalił. To ja zapomniałem ich pouczyć. Jakże bolesny błąd! Biada!” Aby więc uniknąć zbytecznych nieporozumień, oświadczam wyraźnie: mowa jest o prawdziwych poglądach, do których dochodzi się uczciwym myśleniem, a nie ze strachu lub dla interesu. Nikt spośród licznych w naszym kraju oportunistów nie powinien się ani przez chwilę pocieszać, że znajdują się okoliczności łagodzące dla jego niedłownych praktyk. Chcę poruszyć inny temat.

Spotkałem Iksa na ulicy i okazało się, że Iks zajmuje w rozmaitych sprawach całkowicie ośmiennie stanowisko, aniżeli dwa lata temu, gdy rozmawialiśmy ostatni raz. Ygrek powiedział: „Ach jak okropnie zgrywa się ten Iks. Rozumiem, że są to słuszne uwagi. Ale kto to mówi? Iks? Ten Iks, którego wszyscy pamiętamy? Jak to może mówić Iks?”

Zastanawiałem się, co spowodowało zwrot w postawie Iksa. Nie ulega wątpliwości, że obiektywną rację ma Iks dziś, a nie miał jej dawniej. Czy wobec tego wówczas kłamał? Uważałem go zawsze za przyzwoitego człowieka. Czy nim nie był? Jeśli kłamał, możemy w tym miejscu zakończyć rozważania i dalszy ciąg mojego wywodu nie będzie potrzebny. A jeśli działał zgodnie z sumieniem? Ygrek odpowiada: „Zgodnie z sumieniem? Opo-

wniało, że widzi rzeczy, które w rzeczywistości nie istniały. Zgodnie z sumieniem sündendził fałszem? Zgodnie z sumieniem głosił nieprawdę i dyskryminował wszystkich, którzy nie chcieli mu przytaknąć?” A jeśli wierzył? Jeśli widział diabła? Jeśli obcował z krzakami cygrym i miał objawienia? Łatwo powiedzieć: nie istnieją krzaki ogniste. On je widział. Im bardziej się mylił, tym gwałtowniej forsował swe rzekome racje. Ygrek: „Nie był przecież ślepcem. Musiał poza objawieniami dostrzegać realne fakty. Czy nie nasunęły mu żadne wątpliwości? A jeśli brał fakty za mamiłdo szatana? Należy przypuszczać, że głuzył drążące go wątpliwości. Chciał za wszelką cenę utwierdzić się we własnych poglądach. Był im właśnie winny. Do szaleństwa winny.”

Z biegiem czasu Iks poznał tyle faktów, że pod ich naporem musiał zrozumieć, jak głęboko błdził. Według Igreka Iks „zrobił wolte”. Pytam, czy byłoby lepiej, gdyby Iks nadal upierał się przy fałszach. Jest to jego osobista tragedia, że się kiedyś mylił. Ygrek oskarża Iksa o utratę godności. Mówi: „Iks nie ma twarzy”. No dobrze, a jaką twarz chciałby widzieć Ygrek? Może nie zależy mu na twarzy, lecz na błędnym.

Czy dla Iksa rzeczywistość nie ma już ratunku? Czy musi tkwić w omyłce pod grozą infamii? Nie mogę tego przyjąć, ponieważ znam zgubne skutki przekładania prestiżu nad prawdę. Protestuję przeciwko swoistemu terrorowi wobec ludzi dochodzących prawdy, przeciwko zamykaniu im ust wołaniem: „Gdzie twoja twarz?” Każda twarz jest uczciwa, jeśli odbija ją się w niej uczciwe myśli.

Ygrek dzwii się, dlaczego Iks krzyczał kiedyś „gurać” dziś natomiast równie głośno krzyczy „zimne”, a nie szepece „letnie”. Ygreka napędza to niesmakiem. Wolabym bardziej eleganckie przechodzenie od A do Z, stopniową ewolucję, zaświadnienie gdzieś pośrodku, na przykład pod ogonkiem litery Q. Ale idee nie nadają się do wypowiedziania przez zęby.

Zastanów się zresztą nad losem Iksa. Zobaczył on swego czasu, że w studni odbijają się obłoki, więc ją wziął za niebo. I postanowił iść do nieba, lecz schodził w dół. Aż dotknął wody i zrozumiał. Jakże się musiał przeziścić! Stoi teraz głęboko na dnie studni. Kłóz zachowywałby w tej sytuacji dystygowane maniery? Z dna Iks musi krzyczeć. Pozwólcie mi się podnieść! Nie żądajcie, by utonął dla przyzwoitości!

Wolno zmienić poglądy, jeśli jest to zmiana ze złego na lepsze.

WIZJONERSTWO I DOGMATYZM

Dokończenie ze str. 1

mi, nie spełnionymi nigdy w sposób doskonały w rzeczywistości: nie ma społeczeństwa składającego się z samych burżuazji i proletariatu, podobnie jak nie ma ciała znajdującego się w próżni mechanicznej, związków chemicznych idealnie czystych albo organizmów, na które w danej chwili działa tylko jeden bodziec. Większość praw naukowych dotyczy warunków niestających faktycznie w postaci doskonałej — i dzięki temu jedynie mogły być one sformułowane; dla wszystkich obiekty wysuwanych wobec „teorii dwóch nurtów” — znajduje się też z łatwością analogon w wapiuiościach, jakie można podnieść przeciwko prawu grawitacji. „Teoria dwóch nurtów” opisuje pewną prawidłowość rozwoju ideologii i stwierdzenie, że prawidłowość ta „działa” tak samo, nie znaczy, że każde zjawisko kulturalne daje się zakwalifikować jednoznacznie do któregoś z prądów wyróżnionych badanej epoki, jak stwierdzenie, że „działa” prawo grawitacji nie oznacza, że wszystkie ciała spadają z dokładnym tym samym przyspieszeniem. Wyróżnianie stanowisk i obozów pośrednich zarówno w polityce, jak i w ideologii — jest też codzienną praktyką humanistyki marksistowskiej, nawet w jej postaci najmniej doskonałej. „Teoria dwóch nurtów”, jako reguła metody w dociekaniach historycznych, nie domaga się zgola okrawania każdego zjawiska społecznego do formatu, który pozwala je wtłoczyć w prokurstowe łożo jednego z obozów skrajnych, domaga się natomiast oceny każdego zjawiska społecznego z punktu widzenia jego roli dziejowej w walce tych obozów skrajnych, służących tedy jako kryteria oceny, a nie jako członcy wy-czerpującej dychotomii wszystkich społecznych procesów. Prof. Chala-siński ubolewa nad tym, że recen-tent jego skryptu o doktrynach politycznych starożytności domagał się interpretacji filozofii antycznej w kategoriach walki „dwóch linii” filozoficznych — Demokryta i Platona. Łatwo zauważyć, że każdy, kto by pojmował „teorię dwóch nurtów” w wersji skonstruowanej przez prof. Chala-sińskiego, nie mógłby nigdy takich żądań wysunąć, podobnie jak nie mógłby przyjąć leni-nowskiego schematu, zważywszy, że platońska i demokrytejska linia filozofii antycznej nie odzwierciedlały bynajmniej liniiom naczelnego konfliktu klasowego epoki, ale mieszcza-

się — z punktu widzenia klasowego rodowodu — w jednym z obozów przeciwwstawnych. Prof. Chala-siński przypisuje tedy zaiste przeciwnikom racjonalnego przeciwdziałania wszelkiej tego rodzaju nieodpowiedzialnej fantastyce w naukach humanistycznych.

Historia kultury bywa interpretowana rozmaicie: jako walka państwa bożego ze złośliwością szatanów, jako konflikt ducha nordyckiego z niewolniczą naturą rasy wschodniej, jako ścieranie się typów schizoidalnych i cyklotymicznych, jako kolejne etapy zbliżania się do jedności z bóstwem... Można także wyrzec się programowo interpretacji historycznej i poszukiwaniu jakichkolwiek prawidłowości ogólnych w postępie duchowym ludzkości. Rezygnując z wyjaśnienia, co znaczy proponowana przez prof. Chala-sińskiego prawidłowość rozwoju kapitalizmu, polegająca na tym, że rozwój ów w 19 wieku polega na „konflikcie indywidualności i społeczeństwa”. Czy miałoby to oznaczać, że historia kultury będzie skutecznie wyjaśniona przy pomocy stwierdzenia, że np. Marks napisał „Kapitał”, ponieważ indywidualność Marksa znalazła się w konflikcie ze społeczeństwem, a Gobineau napisał „O nierówności ras ludzkich”, ponieważ osobowość Gobineau znalazła się w konflikcie ze społeczeństwem? Z trudnością mógłbyśmy przyjąć tę propozycję jako program przebudowy humanistyki; może zresztą chodzi o coś innego. Jak dotąd, teoria klasowości kultury okazała się skutecznym narzędziem przeciwko fantastyce idealistycznej dostarczając naczelnej zasady podziału zjawisk; znacznie mniejszą skuteczność okazała wszakże w przeciwdziałaniu prymitywnym schematom, które za-dawały się, często przy użyciu argumentacji nieznanych dziejom logiki, opatrzeniem badanego zjawiska klasowym piętnem w bez-troskim przekonaniu, że na tym wy-czerpuje się jego istotę. (Czyż nie czytaliśmy — i nie pisali — prac, które „Humaczyły” np. impresjonizm w malarstwie jako dążenie burżuazji do odwrócenia uwagi mas od walki klasowej przez subiektywizację świata albo przez „demaskowa-” empiryzm logiczny jako pogląd, wedle którego naprawa języka usunie konflikty społeczne?). Humanistyka marksistowska nie stoi wobec zadania likwidacji teorii walki klasowej jako podstawy analizy kulturalnej; jej zadaniem jest obro-na nauki przed groźbą stoczenia się do poziomu ankiety personanej

lub przeciw reformacji. Czyż trzeba dodawać, że uznanie podziału klasowego zjawisk naturalnych jest jedynym skutecznym narzędziem racjonalnego przeciwdziałania wszelkiej tego rodzaju nieodpowiedzialnej fantastyce w naukach humanistycznych?

Historia kultury bywa interpretowana rozmaicie: jako walka państwa bożego ze złośliwością szatanów, jako konflikt ducha nordyckiego z niewolniczą naturą rasy wschodniej, jako ścieranie się typów schizoidalnych i cyklotymicznych, jako kolejne etapy zbliżania się do jedności z bóstwem... Można także wyrzec się programowo interpretacji historycznej i poszukiwaniu jakichkolwiek prawidłowości ogólnych w postępie duchowym ludzkości. Rezygnując z wyjaśnienia, co znaczy proponowana przez prof. Chala-sińskiego prawidłowość rozwoju kapitalizmu, polegająca na tym, że rozwój ów w 19 wieku polega na „konflikcie indywidualności i społeczeństwa”. Czy miałoby to oznaczać, że historia kultury będzie skutecznie wyjaśniona przy pomocy stwierdzenia, że np. Marks napisał „Kapitał”, ponieważ indywidualność Marksa znalazła się w konflikcie ze społeczeństwem, a Gobineau napisał „O nierówności ras ludzkich”, ponieważ osobowość Gobineau znalazła się w konflikcie ze społeczeństwem? Z trudnością mógłbyśmy przyjąć tę propozycję jako program przebudowy humanistyki; może zresztą chodzi o coś innego. Jak dotąd, teoria klasowości kultury okazała się skutecznym narzędziem przeciwko fantastyce idealistycznej dostarczając naczelnej zasady podziału zjawisk; znacznie mniejszą skuteczność okazała wszakże w przeciwdziałaniu prymitywnym schematom, które za-dawały się, często przy użyciu argumentacji nieznanych dziejom logiki, opatrzeniem badanego zjawiska klasowym piętnem w bez-troskim przekonaniu, że na tym wy-czerpuje się jego istotę. (Czyż nie czytaliśmy — i nie pisali — prac, które „Humaczyły” np. impresjonizm w malarstwie jako dążenie burżuazji do odwrócenia uwagi mas od walki klasowej przez subiektywizację świata albo przez „demaskowa-” empiryzm logiczny jako pogląd, wedle którego naprawa języka usunie konflikty społeczne?). Humanistyka marksistowska nie stoi wobec zadania likwidacji teorii walki klasowej jako podstawy analizy kulturalnej; jej zadaniem jest obro-na nauki przed groźbą stoczenia się do poziomu ankiety personanej

ogładanej oczyma biurokraty: do poziomu, na którym analiza zjawiska zostaje ukończona, skoro wypełniło mu się rubrykę „pochodzenie społeczne”. Zadaniem jej jest analiza prawidłowości swoistych dla danej dziedziny kultury i nie dających się wydedukować z prawidłowości, określających ewolucję walki klasowej, analiza dynamiki autonomicznej poszczególnych dziedzin życia duchowego społeczeństwa; jest nim również podjęcie wartości naukowych i artystycznych wytworzonych poza kulturą socjalistyczną, a nawet wbrew niej. (Przykład: szkoła dilthe-yowska zbudowała wiele pomysłów metod służących całościowej interpretacji kultury i szukaniu związków między rozmaitymi dziedzinami życia kulturalnego; studia te, oparte na idealistycznym pojmowaniu społeczeństwa, wniosły wszakże niemało inteligentnych obserwacji, które mogą zostać podjęte na podstawie metodologii historycznego materializmu, a których podjęciu przeszkadza m. in. — obok całego stylu dotychczasowych badań marksistowskich — nadmierna specjalizacja profesjonalna w historiografii). Zadaniem humanistyki marksistowskiej — mam na uwadze głównie socjologię i filozofię — jest wreszcie wspomniane już wzbogacenie zasobu pojęć, którymi się posługujemy w tłumaczeniu życia społecznego. Można z rękawa wytrząsnąć dowolną liczbę ilustracji: czy w socjologii marksistowskiej współczesnej istnieje taka kategoria, jak zawód? Pojawia się wtedy, kiedy trzeba gromić socjologów burżuazyjnych, którzy chcieliby podział klasowy społeczeństwa zastąpić podziałem zawodowym. Zakładaliśmy milcząc, że uprawianie socjologii zawodów nie-uchronnie prowadzi do takiego właśnie stanowiska teoretycznego i że wobec tego zbudowanie marksistowskiej socjologii zawodowej jest niemożliwe. Dlaczego właściwie? Nie wiadomo. Czy nie można skutecznie analizować rodzajów kształtowania się grup zawodowych oraz ich wpływu na życie ludzkie przy jednoczesnym założeniu, że podział zawodowy jest wtórny wobec podziału klasowego?

Marksistowska teoria kultury nie zdołałaby wyjść poza powtarzanie stereotypowych ogólników, gdyby lek przed znieskształcaniem rzeczywistości wskutek zapomniania o naczelnych prawach społecznego rozwoju miał przetrwać się w lek przed rzeczywistością. Analiza zjawisk, których treść nie wyczerpuje się ich klasową genezą może być chyba z

powodzeniem uprawiana na gruncie uznania wszystkich prawidłowości sformułowanych przez istniejącą marksistowską wiedzę o społeczeństwie. Co więcej, znajomość tych prawidłowości, m. in. wiedza o walce klasowej jako źródle dynamiki rozwojowej historii, może jedynie zapobiec wyrodnieniu szczegółowych analiz kulturowych w fałszywe schematy bądź narzucające historii prawidłowości fikcyjne bądź traktujące prawidłowości rzeczywiste, ale wtórne, jako główne determinanty rozwoju. Analogicznie w przypadku stosunku wzajemnego naczelnych i wtórnych prawidłowości swoistych w różnych dziedzinach kultury; jest wielce pożyteczne np. badanie prawidłowości kształtowania się deterministycznego obrazu świata w filozofii; badanie to będzie jednak jałowe i może zrodzić morze spekulacyjnej fantastyki, skoro pominiemy się — jako swoistą prawidłowość postępu filozoficznego — konflikt myśli materialistycznej z idealizmem, względem którego inne konflikty są podporządkowane (jednak nie podporządkowane jednoznacznie indeterminaliści by materialista Epikur i chrześcijanin Augustyn, a determinizm wyznawał idealista Hegel i materialista Holbach). Metodologia marksistowska żąda przetworzenia — w oparciu o znajomość faktów historycznych — pewnych kryteriów podziału zjawisk kulturalnych za naczelne w danej dziedzinie kultury, nie żąda natomiast rezygnacji ze stosowania innych kryteriów i innych kategorii pojęciowych, nie dających się wyzerpać przez owe najbardziej pierwotne. W oparciu o ustaloną hierarchię kryteriów podziału dają się również wyjaśnić wspólne znamiona, charakteryzujące w pewnych epokach kierunki skrajnie przeciwstawne (jak mistycyzm katolicki i mistycyzm sekt drobnomieszczańskich walczących z reformacją; jak podobieństwo pewnego stylu i pewnych ujęć historyzoficznych występujące w filozofii mesjanistycznej i w ideologii polskich rewolucyjnych demokratów 19 stulecia). Nie zachodzi chyba rozbieżność opinii co do tego, że przeciwieństwem dogmatyzmu i schematyzmu w myśleniu jest krytycyzm naukowy, nie zaś fantastyka, wizjonerstwo i brak rygorów metodologicznych.

LESZEK KOŁAKOWSKI

W najbliższych numerach „Przegląd Kulturalny” opublikuje dalsze głosy w dyskusji na temat zagadnień współczesnej kultury,

Dyskusja o plastyce osłania stan oczekiwany od lat kilku: oto stwierdza się głośno rzeczy wiadome, lecz od tychże kilku lat nieujawniane. Wbrew spodziewaniu, nie plastycy, lecz pisarze przerwali pierwszy kredowe koło symulowanego zaczerwiania. Oni "pierwsi" krzyknęli, że król jest nagł. Wcześniej-sza, bo od trzech lat trwająca dyskusja literacka wyjaśniła, że to co forsowano w piśmiennictwie jako (rzekomo) socjalistyczne i realistyczne było zazwyczaj, wbrew hasłu, schematyczne i „lakiernicze” (a więc zazwyczaj) antyrealistyczne, skłamanne. Obecnie oczyszcza się z fałszowanej monety obieguowej zasób pojęć krytycznych w plastyce.

Czy jest jeszcze ktoś, mający oczy do patrzenia malarzkiego, kto by okazał tyle przekornej obłudy, żeby twierdzić, iż krajewszczyzna to malarstwo, a nie kicz bombastycznocikliwy? Nie ma nikogo takiego mającego oczy.

A więc: pięć lat popierania epigonów mieszczańskiego malarstwa i architektury sprzed lat stu — było w naszej historii sztuki czasem straconym. Nie tędy droga do sztuki socjalistycznej. A więc — którzy?

Znaczącą odpowiedź na to pytanie dać może tylko twórczość artystów. Twórczość — godna tego miana, a więc nie krepowana przez nakazywane do niedawna epigonizm. Ale sam żywioł twórczości nie poplynie w prądzie socjalistycznej kultur, jeśli mu towarzyszyć nie będzie myśl teoretyczna. Gdy zamilkli „komenderujący” ślepo, nastał czas, żeby mówili ci, którym sprawa nowej, socjalistycznej sztuki leży na sercu. Mnie leży na sercu — i dlatego występuję z propozycjami. Niechże teraz zacznie się dyskusja, która nie będzie już tylko odrabianiem głupstw, jakimi zaśmiecono w ciągu tych kilku lat co słabsze głowy, która nie będzie więc powtarzaniem zapomnianych prawd-komunałów. Niech się zacznie dyskusja wnosząca *nowe idee*.

Najpierw próba wyjaśnienia. Jak się to stało, że w krajach o najbardziej postępowej ideologii forsowano sztukę wsteczną? Dlaczego u nas nagradzano obrazy, których niedoścignionym wzorem byłby mistrz kultuńskiego pędzlarstwa Jan Styka lub Wodzinowski? Dlaczego kicz podniesiono do godności sztuki?

Politycy kulturalni mogli się kierować tylko jednym względem: społeczną użytecznością sztuki. Słuszną idea, żeby sztukę nie tylko oddać ludowi, ale uczynić ją sprzymierzeńcem w walce o uformowanie wyobraźni ludu według ideałów socjalistycznych — ta słuszna idea została w praktyce zastosowana niesłusznie. Użyteczność propagandową sztuk plastycznych pojęto *najciaśniej*, właśnie tak jak pojmano ją sto czy sto pięćdziesiąt lat temu, w czasach, gdy nie było fotografii i filmu. Malarze mieli malować tematy patriotyczno-socjalistyczne, uwieczniać sceny z historii współczesnej, przedstawiać obrazki rodzajowe z życia niezmiennie uśmiechniętego lub natchnionego podniosłe ludu itp. We wszystkich oficjalnych nawoływaniach o sztukę godną naszych czasów nie dosłuchałem się niczego innego, niżli właśnie tego: żeby temat wzięty ze współczesnego naszego życia był budujący.

Mysząc tak, myśleli nasi politycy kulturalni nie naprzód, lecz wstecz. Podobnie myślał 150 lat temu na przykład J. L. David, nadworny malarz Napoleona. Potępiał on malarstwo flamandzkie w imię ideałów patriotycznych i obrazami swymi chciał wychowywać współczesnych Francuzów na heroicznych Rzymian. David wtedy, przed 150 laty, miał swoją rację, rację nadwornego malarza: jego klasycystyczne obrazy upowszechniały, tak jak to wtedy można było upowszechniać, we właściwym, ciasnym kręgu odbiorców, cezariańskie ideały Napoleona. Zwycięska burżazja pozwała na republikkańskich Rzymian, bo ta kostiumologia podnosiła jej mniemanie o sobie. Ale dzisiaj, w świecie socjalistycznym, w którym każda poza jest śmieszna? Ale dzisiaj, kiedy rozporządza my takimi środkami propagandy wizualnej, jak film, fotografia, telewizja, plakat? Od czasów Davida namalowano olejno tło bohaterów narodowych w bohaterskim upożewaniu, uwieczniono na płótnie tyle bitew i scen historycznych, że... wytapetowany tego rodzaju obrazami Wersal budzi wesołą zgrozę. Nikt z mających oczy, albo choćby tylko poczucie naturalności nie bierze tej malowanej propagandy na serio. A oto w krajach socjalistycznych zaczęli się dziaćczam takie dworskiej i mieszczańskiej sztuki. Ogładalśmy podniosłe bohomy przedstawiające przywódców politycznych w otoczeniu przedstawicieli „ziemniennie uśmiechniętego ludu lub batalistyczne kobylki, mające budzić ducha bojowego do walki z faszyzmem. Powiećcie, że to wina tych malarzy, a nie tematu? Ja twierdzę, że takie malowanie musi d...iać wieść do „lakiernictwa” i nie jest zgodne z socjalistycznym poczuciem moralnym. Przywódców politycznych wolimy oglądać na fotografii lub w kronice filmowej (ale nie na „wciercie”), a sceny wojenne na płótnie obrzydły i nam i malarzom. Nie widziałem ani jednego obrazu współczesnego, który by mnie przekonał do malarstwa w rodzaju tym, jakie uprawiał David, i nie wierzę we wskrzeszenie takiej dworskiej sztuki. „Guernica” Picassa jest drogowskazem we wręcz przeciwnym kierunku.

Nie wierzę, żeby taka Gerasimokrajewszczyzna mogła kogokolwiek

poruszyć. Propagandowa szkodliwość tego typu malowania uwidocznia mi się najjaskrawiej za granicą. Szwajcarskie gazety burżazyjne umieścili swego czasu reprodukcję jednego z takich nagrodzonych obrazów — bez komentarza. Reakcja czytelników była niechybna: niepoohamowany śmiech.

Malarstwo nowoczesne daje nowe, nieporównanie szersze i potężniejsze środki oddziaływania na świadomość i życie ludzi, niż obrazowanie propagandowych tematów. Nie dostrzegli tego politycy kulturalni. Postawili na malarstwo mieszczańskie i nie żądali od niego więcej, niż wymagał mieszczenie. Zadowolili się dydaktycznym kiczem oddziałującym na prostaków. A plastyka dzisiejsza chce działać jak rewolucja: wnikać wszechstronnie w życie codzienne człowieka, przemieniać go nie tylko przez to, że on od czasu do czasu zauważa obrazek na ścianie, ale że żyje, że pracuje i odpoczywa w otoczeniu przez nią ukształtowanym.

Politycy kulturalni mogą się powołać na fakt, że kicz był i jest jeszcze popularny, a więc — skuteczny w propagandzie. Nie sędzę, żeby tak było. Odróżniam człowie-

te tam w wielkim trudzie twórczym. Jeszcze po wojnie widziałem na wystawie w Krakowie przezbawny kolorowany „kubizm” Krajewskich, którzy w parę lat później zwrócili się po natchnienie do Gerasimowa... Tak jak Marks przewidywał różne formy przejściowe państw tworzących (po rewolucji proletariackiej) ustrój socjalistyczny — tak uznać trzeba różne w różnych krajach — nie tylko socjalistycznych — kształty tej tworzącej się sztuki socjalistycznej. Jak najszybsza wymiana idei plastycznych i artystów między krajami tworzącymi tę nową sztukę jest oczywiście nąglącą koniecznością. Ale w sztuce oprócz się musimy na — twórczości, a więc na wysiłku nie cudzym, lecz własnym. Własnym, to znaczy na tym najwyższym stopniu świadomości wzrokowej, jaką osiągnęli najwybitniejsi nasi twórcy współcześni, ci co nie naśladowali cudzego malarstwa, ale współtworzyli w awangardzie plastycznej światła tę twórczą nowość, która np. we Francji wydała Picassa, Légera, i grupę „Espace”, w Polsce Strzezińskiego grupę „Praesens”, w Meksyku malarstwo ścienne Rivery i towarzyszy.

Wnioski i propozycje

JULIAN PRZYBÓŚ

ka pros' go od prostaka. W opiniach i głosowaniach urządzanych z racji wystaw przeważał dotychczas głos prostaka opowiadającego się za kiczem, a nie człowieka prostego. Moje studia nad pieśnią ludową doprowadziły mnie do wniosku, że twórca pierwotnie prosty ma smak równie nieomylny jak najwyższy artysta. Dlatego to Mickiewicz równał „Pana Tadeusza” z pieśnią chłopską. „Człowiek prosty” jest dla mnie przede wszystkim kategorią psychologiczną, a nie socjologiczną. Cechuje go ta sama nieuprzedzona żadną wyuczoną formułą ciekawość poznawcza i bezpośredniość odczuwania, która odznacza oryginalnego artystę i uczonego. Prostak to człowiek zatrzymany ra jakimś szczeblu rozwoju i już niezdolny do prostoty. W swoim życiu spotkałem więcej prostaków wśród inteligentów, niż wśród chłopów. Kto stawia na prostaka, nie stawia na lud. Lud w masie swojej jest prosty, nie prostacki. Ma prawo do prawdziwej sztuki.

Zalewa nas fala brzydoty, fabrykowanej masowo nie dla człowieka prostego, lecz dla prostaka. Meble, wnętrza lokali publicznych, tkaniny — świadczą swoją preten-sjonalną szpetotą oskarżycielsko przeciwko marnotrawcom grosza publicznego. Trudno sobie wyobrazić coś bardziej szpetnego a kosztownego, niż np. sala restauracyjna w hotelu „Bristol” w Warszawie. Ohydna jej brzydota kulminuje w takim smaczku „stylowym”: bronzowe uchwyty drzwi zrobiono w kształcie wypiętych syren z cyca-szkami pod kciuk ręki otwierających. To falę brzydoty wydeła resztuowana na uczelniach plastycznych dziełnastowieczna secesja, sztuka dla filistr, dla prostaka więc, a nie dla człowieka prostego.

2

Lenin stwierdził, że w kulturze społeczeństw klasowych trzeba wyróżnić dwa sprzeczne prądy: prąd wsteczny i prąd postępowy, przeciwstawiający się elementom panującej nadbudowy. Lud więc jest, wbrew h.mującemu rozwój ustrojowi, ustawicznie twórczy. Przytoczyłem ten znany pewnik po to, żeby oprzeć na nim przypuszczenie iż sztuka socjalistyczna rodzi się dzisiaj na świecie nie tylko w krajach socjalistycznych, ale i kapitalistycznych. Wszędzie tam, gdzie żyje i walczy proletariat i jego partia, tworzy się i rozwija kultura i sztuka postępową, więcej: tylko ta kultura tworzona przez lud pracujący i sprzymierzona z nim inteligencją twórczą, tylko ta jest istotnie twórcza i żywotna, tylko ta jest kulturą narodową. Sztuka służąca burżuazji skazana jest na samozagładę.

Poziom artystyczny i siła oddziaływania ideowego tej socjalistycznej w państwach kapitalistycznych sztuki zależy od poziomu kultury plastycznej narodu i siły partii proletariackiej. Narody o wielkiej tradycji artystycznej tworzą sztukę socjalistyczną lepszą, o uboższej tradycji — gorszą. Można więc przypuścić, że najlepsza plastyka socjalistyczna powstaje dziś niekonięcznie w krajach zwycięskiej rewolucji socjalistycznej, ale w pewnych krajach kapitalistycznych, posiadających bogatszą niż kraje socjalistyczne tradycję artystyczną i dość siłą, bojową partię komunistyczną. Można przypuścić, że takie kraje o przodującej kulturze plastycznej, jak Francja i Włochy, kraje w których działają potężne partie proletariackie — że Francja i Włochy, a nie my i Związek Radziecki, przodują w plastyce socjalistycznej. Można to przypuścić — i ja opierając się na mojej znajomości plastyki zachodniej i na niepełnej wprawdzie, ale wystarczającej znajomości plastyki w krajach socjalistycznych — ośmielam się to przypuścić.

Czy z tego należy wyciągnąć wniosek, że w poszukiwaniu plastyki socjalistycznej mamy się zwrócić do Francji i Włoch i przenieść osiągnięte tam wzory do naszego kraju? Taki naśladowczy pęd gnał wielu spryciarzy przed wojną do Paryża, po to tylko, żeby kopiować beźmyślnie style i formy osiągnię-

Gdy w roku 1937 ujrzałem w pawilonie hiszpańskim w Paryżu „Guernicę”, a w dzień później w którymś z pawilonów francuskich freski Légera — nie miałem wątpliwości, że ta od dawna zapowiadana epoka nowoczesnej plastyki zaczęła się także we Francji. Malarstwo stalugowe wyszło ze swolich ram, by formować, jak to u nas wcześniej głosił i realizował Strzeziński, życie codzienne współczesnego człowieka. Oglądając po wojnie nowe prace plastyczne grupy Strzezińskiego, czytając jego pisma teoretyczne, utwierdziłem się w przekonaniu, że jedną z dróg (jedną z wielu innych możliwych, lecz nie ukazanych dróg) wiodących do nowej sztuki w społeczeństwie polskim zdążającym do socjalizmu, utworowi ten genialny umysł. Patrząc na reprodukcje fresków Rivery i Siqueirosa, domyślałem się, że ten ekspresjonistyczny kolosalizm rozwiązuje niespotykane dotychczas w nowoczesnym malarstwie zagadnienia perspektywiczne. Tak oto każda z tych wymienionych tu przykładowo narodowych sztuk zbliża nas (lub zbliżać może) w stopniu różnym, odpowiadającym możliwościom twórczym trzech różnych narodów. Do wielkiej sztuki przyszłości. Więcej: realizuje już (lub realizować może) tę sztukę socjalistycznej przyszłości.

3

Lenin wskazał jako sztukę najpotrzebniejszą — film. Kierował się w tym wyborze względem na popularność filmu. Żadna wystawa obrazów malarzkich nie przyciąga nie tylu zwiedzających, co obraz filmowy. Do kina chodzą miliony, na wystaw tylko tysiące. Chcąc trafić poprzez sztukę z ideami komunistycznymi do mas, trzeba więc posługiwać się sztuką jak najpowszechniejszą.

Oto więc pierwsza zasada nowej, socjalistycznej sztuki: *powszechność*.

Obraz stalugowy nie spełnia tego wymogu powszechności. Jest u-nikatowy, niepopularny, żądna reprodukcja nie może oddać jego jedyności. Już w chwili powstania jest właściwie tworem muzealnym, pozbawionym funkcji w codziennym życiu człowieka. Oderwawszy się w Renesansie od ściany, malarstwo stało się sztuką przeznaczoną nie dla ludu, lecz dla posiadaczy. Zmierzch malarstwa stalugowego, pojętego jako produkowanie obrazków „ręcznie malowanych” dla ozdoby prywatnych mieszkań.

Myśli te głosił u nas, podobnie jak malarze meksykańscy u siebie, Władysław Strzeziński. Malarze meksykańscy (nieznani u nas przed wojną), wyszli z tej ograniczoneści malarstwa stalugowego ku malarstwu ścinnemu, głosząc, jak Siqueiros „Powrót do wielkiej sztuki” (Przegląd Kulturalny nr. 40). Strzeziński zwrócony ku przyszłości, nowator i prekursor wiedział, że nie ma i że nie może być w historii sztuki (podobnie jak w historii każdej działalności ludzkiej) *powrotu*. Dążąc do sztuki powszechnej, wskazywał nowe drogi wiodące do przywrócenia malarstwu funkcji społecznej. Nie powiększanie na kolosalnych płaszczyznach obrazów stalugowych — ale integracja plastyczna życia codziennego człowieka. Obraz stalugowy ma być, według koncepcji (i realizacji) Strzezińskiego, wynalazkiem form dotychczas nieznanych, które mogłyby być przenieszone w architekturę, we wnętrzarstwo, meblarstwo, ubiory, grafikę użytkową itd. Plastyka stałaby się publicznością już nie tylko wyobraźni wzrokowej i prywatnych uczuć jednostki, ale organizatorką życia codziennego mas w nowym, pięknym ładzie. Obraz, będący naprawdę wynalazkiem form, a nie którymś tam powtórzeniem już znanych form i zestawień kolorów, byłby jak pęk który by przeniesiony *we wszelkie dziedzinę obcowania człowieka z przedmiotami* rozkwitał w kwiat wszechogarniający człowieka masowego. Powszechność plastyki zasadzać się będzie nie na tym, że jeden obraz, mały czy ogromny, obejrzy dużo

lub bardzo dużo osób, ale na tym, że całe otoczenie człowieka będzie ukształtowane jak obraz. Ze człowiek niejako zamieszka w obrazie. Oto koncepcja powszechności taka jak głosił ja w książkach i realizował w twórczości Strzeziński. Sztuka przestaje być czymś odświeżającym i wyjątkowym, staje się wszelką rzeczą codzienną.

Podobne idee szerzy i usiłuje urzeczywistniać obecnie we Francji grupa „Espace” skupiająca architektów, inżynierów, malarzy, rzeźbiarzy, meblarzy itd. Im również chodzi o integrację plastyczną życia codziennego człowieka. Podobnie, lecz nie tak głęboko jak Strzeziński i jego grupa, usiłują oni powiązać wszystkie rodzaje działalności „lasytycznej w jedno, niepodzielne na poszczególne rodzaje, universum sztuki. Powszechność ta zasadzać się ma na związku wszystkich sztuk plastycznych z architekturą. Komponuje się kolorami nie tylko wnętrza wraz ze sprzętami ale i zewnętrzza domów. Powstawa nowa gałąź malarstwa, malarstwo industrialne, które tym się tylko zajmuje. Maluje się kolorami hale fabryczne, komponuje się kolorystycznie (jak w słynnym

sfonizmu i kubizmu. (Pogląd że kubizm i sztuka postkubistyczna to „entartete Kunst” jest świadectwem umysłowości faszystowskiej). Ale wtedy pierwszym zadaniem producentów dzieł sztuki jest nadrobić zacofanie i doścignąć osiągnięty już poziom artystyczny na świecie. Sądzę więc, że druga zasada sztuki w socjalizmie winna być zasada tworzenia na *najwyższym szczeblu* osiągniętej na świecie świadomości plastycznej. Sztuka socjalistyczna nie może być epigonska, musi być awangardowa.

Trzecią zasadą — oczywistą w okresie rewolucyjnym — jest *zasada przydatności propagandowej* sztuki. Polityk kulturalny winien popierać taką sztukę, która idee socjalizmu szerzy najsukuteczniej. Winien wybrać kierunek czy kierunki artystyczne, które dadzą się przepoić ideami socjalistycznymi w zupełności, tak żeby znikł wszelki rozdział między substancją dzieła a wyrażaną ideą. Żeby idea przestała być czymś zewnętrznym, głoszonym, ale żeby tkwiła organicznie w dziele jak witaminy w mięsżu owoc.

Tak pojmując propagandowość sztuki, trudno się zgodzić na praktykowane dotychczas obrazowanie



biurowcu „Olivetti” w Mediolanie) nawet rury maszyn i kotłów w podziemiu gmachu. Ale te uniwersalistyczne usiłowania w społeczeństwie indywidualistycznym, opartym na własności prywatnej, nie mogą się rozwinąć szeroko. Dopiero w społeczeństwie socjalistycznym idea sztuki uniwersalnej może się wcielić w życie. Sztuka objęłaby codzienne życie mas i upowszechniła, naprawdę upowszechniła piękno, uczyniła je *wszędzie* obecnym.

Socjalistyczny polityk kulturalny, któremu droga jest idea *powszechności* sztuki, winien się zastanowić nad tymi propozycjami. Niesie je awangardowa sztuka nowoczesna. Powinien szukać, przede wszystkim we własnym kraju, zrodzonych już idei artystycznych i artystów, którzy by te idee upowszechnienia sztuk plastycznych realizowali. Realizowali tworząc piękno powszechne, a nie gębijąc za upowszechnieniem — czego? Oderwanych od codziennego życia obrazów dla obrazków, z którymi nie wiadomo co zrobić, bo brak już dla nich piwnie w magazynach muzeów? Architektury dla fasad, które wiązą człowieka za tym wystawnym pozorem w niemieszkalnym wnętrzu? Rzeźby dla reprezentacji, rzeźby której pompatyczna zbudność odstręca od siebie wzrok?

Jeśli zasada gospodarki socjalistycznej jest zaspokajanie wciąż rosnących potrzeb społeczeństwa przez rozwój wytwórczości opartej na najnowocześniejszej bazie technicznej — to zaspokajanie potrzeb artystycznych człowieka socjalistycznego też dokonywać się winno przez dostarczanie dzieł stworzonych na bazie *najwyższej techniki artystycznej*. W sztuce, jak w każdej działalności ludzkiej, istnieje postęp, rozwijają się sposoby przedstawiania rzeczywistości. Kto w wieku XX maluje tak, jak malowano przed odkryciami kolorystycznymi impresjonizmu, a odkryciami w zakresie perspektywy i budowy obrazu dokonanymi przez kubizm — nie zaspokaja obudzonych już potrzeb estetycznych człowieka. Chyba — że maluje w kraju, w którym malarze (a więc i publiczność) nie pojęli jeszcze impre-

idei w malarstwie. Jak wyrazić miłość pokoju, nienawiść do faszyzmu, jak wezwać do malowania do zakładania wspólnot rolnych? Malarze chcąc podołać takim zamówieniom przedstawiali gołabki, pochody z transparentami, powieszony i torturowanych, scenki rodzajowe z traktorem. I cóż z tego? O naiwności świata i propagandystów i malarzy! Czy naprawdę sądzicie, że chłop zobaczywszy *namalowany* ciagnik wstąpi do spółdzielni produkcyjnej? Malarze chcieli chyba takimi scenkami przekonać przekonywanych już działaczy kulturalnych — chyba więc o tym, że się „włączają” — a działacze, nie bardzo wiedząc co zrobić z malarstwem, uspakajali się przypuszczeniem, że jednak to malowanie może nie być bez pożytku. Ale takie werytyczne brzozy — ilustracje mogą się podobać tylko miłośnikom fotograficzności. Żeby idea wstrząsnęła i zaagitowała — obraz musi być nie ilustracją, ale uchwyconą malarzko wizją, tj. skrótem widzeń rzeczywistości wystrzonym grą form i kolorów w okrzyk! Na taką agitacyjność nie zdołabędzie się dziełnastowieczne malarstwo, naśladowane przez rzekomych realistów socjalistycznych. Do tego zdolny jest tylko nowoczesny twórca. Przykładem takich dzieł o potężnym oddziaływaniu ideowym są kompozycje Picassa („Guernica”, „Korea”, „Wojna”, „Pokój”).

Ale *najsukuteczniej za daną sprawa agituje sama sprawa*. Zamiast malować w ramach na płótnie wspólne magazyny w spółdzielni produkcyjnej — czy nie prędzej przekonywać do niej chłopów budujących nowoczesny magazyn i komponując w nim racjonalnie przestrzeń? Zamiast malować domki na płótnie — stawiać te domki i układać kolory w przestrzeni mieszkalnej tych domków? Malarstwo nowoczesne, powtarzam, wyszło z ramek i weszło we wszystko, co otacza człowieka. Stało się w naszej epoce wszelkich możliwości ową wszechogarniającą wizualnością, o czym trafnie pisał K. T. Toeplitz.

Sztuka nowoczesna wymaga nowoczesnej bazy cywilizacyjnej. Trudno mówić o architekturze god-

nej **XX** wieku, gdy się buduje takimi samymi sposobami jak za króla Kazimierza, nie konstruując, ale lepiąc. Dopóki nasz przemysł budowlany nie rozwinie się do tego stopnia, że trójki murarskie przestaną być rewelacją nowatorstwa w budownictwie i zostaną zastąpione przez monterów i spawaczy — nie ma co mówić już nie tylko o architekturze socjalistycznej, ale w ogóle o architekturze niedziełnastowiecznej. Podobnie ma się rzecz z malarstwem. To, że dziełnastowieczny kicz proklamowano jako wzór i szczyt malarstwa socjalistycznego, wynikało m. in. z zapóźnienia cywilizacyjnego, które kraje socjalistyczne musiały lub jeszcze muszą „dobrać” wyszedzsy z przestarałej techniki z połowy ubiegłego wieku i ścigać o sto lat wybiegły naprzód czas cywilizacji technicznej.

4

Dyskusja o plastyce doprowadziła do zgodnego wniosku: koniec w Polsce z epigonizmem dziełnastowiecznej dulszczyzny, podającej się obłudnie za sztukę socjalistyczną! Ale — powtarzam pytanie postawione na początku — co dalej? Co u nas dalej? Trzeba bowiem wyjść w tworzeniu sztuki socjalistycznej z tego, co jest, z *najlepszego*, co jest i co rokuje rozwój.

Widzę w dzisiejszej Polsce dwie główne tendencje w malarstwie, które wyszły poza wiek XIX. Do tej pory dostrzegano oficjalnie tylko jedną z nich: postimpresjonizm. Przed nieporozumieniem z krajewszczyzną, ci postimpresjoniści czy kolorysty nadawali ton, dominowali na wystawach, byli prawodawcami smaku. W przeciwieństwie do ~~magogii~~ tematu dla tematu, cenienie nasz kierunek wysoko, nasi kolorysty osiągnęli najwyższy poziom malarski jaki ten kierunek osiągnął we wschodniej i środkowej Europie. Może tylko niektórzy malarze jugosławińscy mogą z nim rywalizować. Ale jest to malarstwo należące do przeszłości, niezdolne do odpowiedzi na wołania naszego czasu. Byłoby jednak szkodnictwem kulturalnym tępienie tych mistrzów koloru widzianego impresjonistycznie. Sądzę, że pokazanie ich naszym wschodnim i południowym sąsiadom na wielkiej retrospektywnej wystawie byłoby dziełem dobrej propagandy. Tylko, że wystawy takiej nie należałoby reklamować jako reprezentującej nowoczesne malarstwo w ludowej Polsce. Objęłaby ona malarzy już nieżyjących, takich jak Pankiewicz, Waliszewski, Czyżewski i współczesnych naszych kontynuatorów Bonnarda.

Urzędowe fortytowanie jednego tylko kierunku w sztuce zawsze będzie szkodliwe. Wszelki monopol artystyczny wiedzie do skostnienia. Dopiero w starciu myśli teoretycznej i konfrontacji osiągnięć, dopiero w walce — rodzi się nowość. Pomijać trzeba tylko to, co oczywiście stare, epigońskie. Wszystko co choćby w najmniejszym stopniu budzi nadzieję, że dąży w przyszłość — winno być dopuszczone do głosu.

Polityk kulturalny nie powinien interweniować przedwcześnie, popierając bez powodu jednych przeciw drugim. Trudno bowiem wykreślić granicę między twórczymi, postępowymi zjawiskami w sztuce nowoczesnej a objawami wstęcznymi, „rozkładowymi”. Łatwo można się omylić. Ja np. nie znoszę surrealizmu i zawsze uważałem (i uważam) ten ruch za bluff i dekadenska dewiację od logicznej, konstruktywnej linii rozwojowej sztuki nowoczesnej. A jednak kawalerskie obrazy nadrealistów dostarczyły grafikom pomysłów do nowych zaskakujących zestawień przedmiotów w plakacie, a bezsensowne „poematy” stworzyły nowy gatunek dowcipu absurdałnego. Tak więc nawet błąd w sztuce wieść może niekiedy do jakiejś częściowej słuszności. Ostrożnie więc ze sztuką — owocuje obficie tylko w możliwie najszerszym obszarze swobody!

Miniony okres był przykładem wręcz odmiennego stosunku polityków kulturalnych do sztuki. Popierano epigonizm, a tepiono nowatorstwo, przewyżniając wszystko, co nie było werwystycznym kiczem — „formalizmem”. Ale gdy zaszła potrzeba wzmocnienia z plastyką na zewnątrz, mobilizowano po cichu „formalistów” (czytaj: nowatorów artystycznych) do projektowania i dekorowania pawilonów, komponowania gablot z wystawami itp.

Dopiero teraz kończymy z tą ograniczonością. Należy uruchomić wszystkie utajone od kilku lat rezerwy twórczej myśli plastycznej w Polsce. Takie udręde dzieła, jak opera plastyczna Festiwalu Młodzi, świetne plastyczne prace teatralne T. Kantora, Ialki Maziarskiej itd. przekonały powszechnie, że nowatorzy polscy przedstawiają niezłamaną siłę twórczą. Rozproszona s: „kota Strzezińskiego nie przestaje promieniować. Jego „Teoria widzenia” kraży w odścisach i daje więcej wiedzy o malarstwie żarliwie ja studiującym, niż wielotomowe historie sztuki. Trzeba dać głos i sale wystawowe tym tepionym dotychczas nowatorskim prądom. Niech idea malarstwa socjalistycznego krystalizuje się we wszechzawodnictwie wielu różnorodnych grup twórczych w Polsce. A z tego, co się wykrystalizuje, rozumny polityk kulturalny potrafi łatwo wybrać dzieła i poprzeć działania najprzydatniejsze w tworzeniu nowego społeczeństwa.

Przegląd kulturalny

3

„BOHATERSKI PROLETARIAT — BOHATERSKIEJ POLSKI“

(Na marginesie sesji na 50 lat rewolucji 1905-1907 r.)

ŻANNA KORMANOWA

Podręczniki historii w francuskich konwiktach jezuickich u progu XX wieku, wieku wojen imperialistycznych i rewolucji proletariackich, pomijały milczeniem wielką burżuazyjną rewolucję francuską. Ich wychowankowie uczyć się musieli wyspanych kart historii oczystej z kamieni Paryża — z rzezb łuku Triumfalnego i kopuł Panteonu, z Placu Bastylii i mansard dzielnicy św. Antoniego, poznawać ich potężne odgłosy w gorącym tchnieniu zwrotek Marsylianki, w pełnych rewolucyjnego patosu powieściach Victora Hugo i dramatach Romain Rollanda.

Carat w schyłkowym dziesięcioleciu swego istnienia próbował również zabić milczeniem, przesłonić potwarcą wielkość dni rewolucyjnych 1905 — 1907 roku. Pomure „krawawy stolypinowski“ zaciskały się nie tylko na bohaterskich szwach bojowników rewolucji — próbowały one zdusić szeroki wolny oddech obudzonych do życia milionów, zdławic pętlą terroru ich myśli i wolę ucielesnione w leninizmie. Rosyjskie klasy posiadające próbowały również za fałszerstw i przemilczeniu swojej nauki historycznej, za służalczej małocsi swojej literatury usypać sznace w poprzek drogi historycznego pochodu mas.

Nie potrafiły już one jednak, jak burżuazja francuska, ucinąć kuponów władzy od historycznych akcji rewolucji, nie dane im było czarno-czerwonym marmurem Inwalidów zatrzasnąć na dugo wieko sarkofagu rewolucyjnej chwały ludu.

O jego bohaterskiej mobilizacji wolały pełnym głosem niezatarte plamy krwi przed Pałacem Zimowym w Petersburgu, buntownicza epopea „Pietimkina“, groźne kikuty tysięcy popalonych dworów obszarnicznych, brane ogniem artyleryjskim niezniszczalne barykady Czerwonej Priesni moskiewskiej. Zarem walki tchnęły obiegające Resję pieśni rewolucyjne, dudniło krokiem milionów, sławiło wysoki lot czerwonych sztandarów niepodległe słowo Maksyma Gorkija, dobosza socjalistycznej przyszłości wielkiego ludu rosyjskiego.

Nade wszystko zaś miażdżyła zmo-wę kontrewolucji i zaprzastwa, niosła głęboką prawdę o treści lat rewolucji 1905 roku, torowała ich twórcy i aktorom — robotnikom i chłopom, młodzieży i inteligencji Rosji, drogę ku Październikowi — wielka myśl, pomienne pióro Włodzimierza Lenina.

Czego przesłonić nie zdążyły nocą stajopińszczyzny rosyjskie klasy posiadające, to udało się w niemalym stopniu polskiej burżuazji i polskiemu obszarnictwu. Udało się im przesłonić, przytłumić milczeniem, od-sunąć od świadomości mas wielką mobilizującą prawdę o „huraganie rewolucji“ 1905 — 1907 r. na polskich ziemiach.

Zacieranie w naszej historii prawdy o tych latach, zubożenie naszych tradycji o te ożywcze rewolucyjne źródła — to jeszcze jeden haracz, placony przez naród za fakt kulturalnej hegemonii polskich klas posiadających na przestrzeni porewolucyjnego imperialistycznego niemal czterdziestolecia 1907 — 1944. Okradały one masy ludowe nie tylko z wartości dodatkowej, monopolizowały nie tylko rentę gruntową — usiłowały je obedrzeć z historycznego indygenatu walki o społeczne i narodowe wyzwolenie Polski, pró-

bowwały monopolizować zafalszowaną tradycję tej walki.

Dopiero nowa ludowa Polska, dopiero nasza nowa nauka historyczna podjęła mozołny ale jakże wdzięczny trud przełamania i tego krzywdzącego monopolu i prawdziwego odczytania przeszłości narodu. Odrodzenie — Oświecenie — Rok Mickiewiczowski — oto kolejne płodne etapy jej wysiłków. Obecnie usiłuje ona ukazać prawdziwie jeszcze jedną, szczególnie nam bliską i drogą, szczególnie dziś potrzebną kartę sprzed półwiecza, kartę rewolucji 1905 — 1907 r. na ziemiach polskich.

Historiografia endecka przemilczała ją lub próbowała sprowadzić do walki o szkołę, polską tylko z języka, o samorząd terytorialny, polski jedynie z języka urzędowania zarządu gminnego. Historiografia pilsudczykowska snuła klamiwą legendę o przodowaniu w rewolucji jakoby „starych“ w PPS. Jedną i drugą zacierały skwapliwie ślady polsko - rosyjskiego rewolucyjnego braterstwa, zaciekle negowały wielkość rosyjskiej rewolucji i jej hegemonię w Królestwie, na całym terytorium caratu i poza nim.

Tradycje 1905 r. żyły w masach ludowych, żyły w szeregach rewolucyjnego ruchu robotniczego. Nad miodością jego aktywu powiewały czerwone sztandary 1905 roku, w jego ideologii rozbrzmiewały echa tamtych hasel, dyskusje z tamtych lat.

Najcenniejszy kruszec tej tradycji zachowała nam puszczona esdekapełowska, wydawnictwa kapełowskie na 25-lecie rewolucji. W ich świetle stawał przed nami Rok 1905 w Polsce jako pasmo niestannego szturmów masowych proletariackich demonstracji, potężnych strajków powszechnych, podejmowanych w Królestwie na sygnał z Petersburga, szturm na twierdzę carskiego samowładztwa, na bastion kapitalizmu, na ucisk i wyzysk, krzywdę i ciemnotę. Ulicami Woli i Powiśla, z zapadłych suteryn i dusznych poddaszy Miłej i Srebrnej, Wolności i Smoczej, z rumowisk Bałutu i Widzewa, zza rudych hald Czeladzi i Dąbrowy szły w przyszość w poszumie czerwonych sztandarów z pieśnią rewolucyjną, niepodległą, niezliczone, nieodparte robotnicze szeregi. Wdarły się na magistralę stolicy, na place dotychczas dzielnie burżuazji, do jej śródmieścia. Szeli metalowice od Lilpopa czy Ortweina, szeli łódzki włóknarz, pabianicki weber i żyrardowska szpularka, szeli górnik z kopalni hr. Renarda i hutnik z Bankowej Hut, szli drogą, którą im torował tokarz pułkowski, tkacz z Iwanow-Woźniesienska, górnik z Donbasu i Uralu. Szła czołowa w Królestwie siła, wyzwolenicze ramię narodu.

Robotnicze kolumny stawiały czoło żandarmskim patrolom, patrzyły nieustraszone w lufy żołnierskich karabinów, padały tratowane przez kozackie szarże, znacząc gorącą krwią bruki polskich miast.

To proletariats sparalizował normalny bieg życia Królestwa w styczniowym wybuchu 1905 r. To proletariats ustolił ponownie Warszawę sławną demonstracją 1-Majową w Alejach Jerozolimskich. To proletariats Łodzi „szturmowali niebo“ na czerwonych barykadach,

to proletariats slegnął po władzę w 10-dniowej „republice Zagłębiowskiej“ i wsparł braterskim strajkiem grudniowym barykady Moskwy, unieruchamiając komunikację wroga, wiążąc w rewolucjonizowanym Królestwie niemały odłam jego sił zbrojnych.

W toku walk urastała do wielkiej liczby, do wielkiego znaczenia partia robotnicza, SDKPiL, olbrzymiała, obrastając rewolucyjną legendą, postaci jej przywódców — Feliksa Dzierżyńskiego i Róży Luksemburg, Juliana Marchlewskiego i Bronisława Wesołowskiego, Adolfa Warskiego i Jana Tyskii.

Po roku niestannego szturm, po klęsce barykad moskiewskich, zaczęły się dwa lata powolnego odstępowania, wciąż w bojach. Gdy jak w całej Rosji hulala po naszej ziemi carska kontrewolucja a także endeckie enzetorowskie bojówki, gdy srożył się carski ochranniki i rodziły prowokator — proletariats nie zaprzestał walki. Jako jeniec caratu i burżuazji, wiódł ją nadal w fabryce i w katowni żandarmskiej, przed sądem wojennym i na zesłaniu, na emigracji i w więzieniu, na katorż, do stóp szubienicy.

Widzieliśmy tę prawdę, podstawowy żrab prawdy o 1905 Roku. Ale poznanie jest ciągłym i nieskończonym zbliżaniem się do prawdy, coraz pełniejszym i głębszym docieraniem do istoty zjawisk, do sensu rzeczy, coraz adekwatniejszym ich odbiciem. Dziś z pozycji mas, sprawujących w Polsce władzę, z pozycji budownictwa socjalistycznego, z pozycji zwierającego się coraz trwalej narodu socjalistycznego, dojrzelśmy dużo więcej w epopei rewolucyjnej lat 1905 — 1907, sięgnęliśmy szerzej i głębiej do ich istoty, do ogromnej roli rewolucji 1905 — 1907 r., zwrotnicy naszych dziejów.

Nie naruszyło to w niczym czołowej pozycji wielkoprzemysłowego proletariats w rewolucji, roli owych 289 tysięcy (w tej liczbie 11% metalowców, 47% włóknarzy) na ponad 10 milionów ludności Królestwa. Przeciwnie — dojrzelśmy w pełni ich obiektywne przodownictwo nie tylko w stosunku do bardziej rozproszonych i mniej uświadomionych odramów klasy robotniczej — „brygada proletariatska“ Królestwa liczy wówczas w mieście i na wsi do 1200 000 osób — ale przede wszystkim w stosunku do prawie 8 milionowego chłopskiego morza, które trzeba było wciągnąć w proletariatską walkę, w stosunku do drobniomieszczaństwa w mieście, do inteligencji, do kobiet, do młodzieży, do tych niewyczerpalnych rezerw rewolucji, na której czele stanął proletariats, jej hegemon z obiektywnego układu spraw, z swojej dziejowej wyzwolielskiej misji.

Nie naruszyło to przodującej roli SDKPiL, chorążego sojuszu z ludem Rosji, z partią Lenina, wyrastającej z kadry kilkusetosobowej do 40-tysięcznej zalegalizowanej siłą faktu ofensywnej awangardy klasy robotniczej. Ale obok SDKPiL w ogniu rewolucyjnej epopei tych lat kształtuje się, hartuje, rośnie drugi rewolucyjny ośrodek w rozbitym polskim ruchu robotniczym — „młod-

dzi“ w PPS, ukonstytuowana u schyłku rewolucji jako jedna z jej zdobywców doniosłych i trwałych PPS Lewica, coraz bliższa i rosyjskiej rewolucji i SDKPiL, współzałożycielka po dalszych 12 latach służby proletariatskiej — KPRP.

Obok owianego legendą zastępu przywódców SDKPiL, wyrastają na czele „polskiej brygady“ 1905 roku piękne postaci Tadeusza Rechińskiego i „Wery“ Koszutekiej, Mariana Bieleckiego i Feliksa Kona, Henryka Waleckiego i „Edki“ Stróżeckiej.

Rewolucja 1905 — 1907 r. była rewolucją burżuazyjno-demokratyczną. Do jej zadań należało przede wszystkim wykarczowanie przetrków feudalnych, w pierwszym rzędzie caratu i obszarniczego własności ziemskiej, oczyszczenie terenu spod masy feudalnego żużla w ekonomii, stanowiącej starzyzny w strukturze społecznej, monarchistyczno-klerykalnej stęchliny w nadbudowie ideologicznej.

Do jej sił napędowych należało obok proletariats — chłopstwo. Znaleliśmy strajki robotników rolnych i ruchy biedoty. Wiedzieliśmy o „ruchu gminnym“ 1904 r., ruchu o spolszczenie samorządu. Mieliśmy nacjonalistycznie wypaczony obraz strajku szkolnego w Królestwie. Ale te okrucy wiedzy o walce chłopów zrosły się nam w jedno dopiero obecnie, materialnie — na bazie gromadzonych przez Instytut Historii PANu źródeł archiwalnych ze rewolucji, metodologicznie — ze zrozumienia historycznej problematyki sojuszu robotniczo-chłopskiego, ideowo-politycznie — z jedenastu lat walki o umocnienie władzy ludowej, o założenie fundamentów socjalizmu w naszej Ojczyźnie.

Ujrzelśmy chłopskie morze poruszone do głębin przez „huragan rewolucji“ 1905 r., bijące falą demonstracji i rezolucji, bojkotu carskich zarządzeń i oddolnej rewolucyjnej inicjatywy, samowolnych wyrębów i wyposów, strajków i podpalen, zbrojnych potyczek i zażartej chłopskiej partyzantki — w carską okupację i w obszarnicze bezprawie, w poniekierze foralskiego losu, w ciemnotę tumanionej przez plebanie i endecki zaścianek wsi.

Carskie archiwa zanotowały setki wystąpień chłopskich na całym terenie Królestwa. Dotyczy to milionów ludzi, ponad 600 gmin, więc przeszło dwie trzecie gmin Królestwa Polskiego, dziesiątków gmin objętych zbrojną chłopską partyzantką.

Badania nasze poszły w głąb i wszcz, na inne polskie ziemie, na ziemie zaboru pruskiego i austriackiego. Wielkie rewolucyjne ognisko, rozpiomienione w Królestwie, sy-pało skrami, tchnęło energią walki na wszystkie polskie ziemie. Sta-nęły one w łunie tego pożaru, ogarnięte rewolucyjnym wrzeniem, dokumentując swoją mobilizację nie tylko wspólnotę ustrojowo - klasową z rosyjską rewolucją, ale zarazem i przede wszystkim solidarność polskich mas ludowych, ich jedność narodową. Za warszawskim metalowcem, za łódzkim włókniarzem, za górnikiem Zagłębia strajkowali

górnicy i hutnicy Katowic i Trzyńca, nałazie galicyjscy, budowlani w Poznańskim. Za czworakami w Radomskim, Plockiem, Kaliskiem ruszył do walki o wyzwolenie narodo-we i społeczne polski fornal i polski bandos w Poznańskim i na Pomorzu, na Warmii i na Mazurach. Za chłopem Królestwa, wprowadzającym oddolnie język polski do szkoły, gminy, sądu, szeli chłop poznański i pomorski — w strajku szkolnym brwa 60 tysięcy dzieci w Poznańskim, 40 tysięcy na Pomorzu, szeli lud śląski, Kaszubi, Warmiaczy, „Odracy“.

Na całej ziemi polskiej odbywał się ten swoisty ludowy plebiscyt za ojczyzną robotniczo - chłopską, za Polską Ludową. Przewodził mu — wciąż jeszcze bardziej walką niż świadomością — proletariats polski, związany sojuszem z rosyjskim, motorem rewolucji, rdzeniem jej koła rozpędowego.

Kwestia narodowa wpleciona jest w problematykę rewolucji 1905 — 1907 r. w Królestwie Polskim jako jej nieodłączna i specyficzna składowa — i tę prawdę dostrzegamy dziś pełniej, konkretniej, głębiej. Ucisk narodowy opłatał gęsią siecią życie narodu, prace i byt mas. Walka narodowo-wyzwoleńcza spłatała się w jedną dialektyczną całość z walką społeczną. Pierwsiarki narodowo-wyzwoleńcze, bodźce narodo-we występują w każdym postępowym, demokratycznym, w każdym niemal rewolucyjnym ogniewie rewolucyjnego frontu, ogarniającego wszystkie ziemie polskie i najszersze masy ludowe. Patriotyzm mas, walka z uciskiem narodowym, z dyskryminacją stawały się namacalną siłą materialną, rozszerzały zasięg społeczny rewolucji, torowały drogę wyzwoleniczej ideologii proletariats do środowisk pozapoletariatskich. Walka narodowo-wyzwoleńcza była specyficzną potężną siłą napędową rewolucji 1905 — 1907 r. w Królestwie, była jednym z głównych źródeł jej potężnego odzewu na Śląsku Górnym i Cieszyńskim, w Galicji zachodniej, w Poznańskim, na Pomorzu, na Warmii i Mazurach.

Badania nasze poszły wszcz nie tylko w przestrzeni geograficznej, ale również w przestrzeni społecznej. Ujrzelśmy, jak płomień rewolucji porwał szerokie odłamy drobniomieszczaństwa, kobiet, inteligencji najmniej i zawodowej, jak wielkością idei, żarem walki, szeroką perspektywą pracy i awansu wiązał z czerwonym sztandarem, z proletariatskim światopoglądem najcenniejszą kadrę inteligencji twórczej i najszerze koła młodzieży.

Obok wymienionych wyżej nazwisk zawodowców rewolucjonistów występują tu przed badaczem postaci postępcowych społeczników, działaczy i twórców, badaczy i organizatorów, publicystów i wychowawców — Ludwika Krzywickiego i Stefania Sempłowskiej, Jana Władysława Dawida i Wacława Nalkowskiego, Ignacego Rodzińskiego i Janusza Korczaka i wielu, wielu innych.

Poczyniliśmy pierwsze nieśmiałe próby przesłedzenia ożywczo tchnienia rewolucji w dziedzinie nadbudowy. Rozluźnienie ucisku narodowego i politycznego, pojawienie się szkolnictwa polskiego i nauczy-

cielstwa polskiego jako grupy zawodowej, powstanie sieci instytucji i organizacji społeczno-kulturalnych, oświatowych, artystycznych, założenie organizacyjnych fundamentów nauki polskiej w Królestwie, ogromny rozwój czasopiśmiennictwa i nasilenie ruchu wydawniczego, ożywienie, demokratyzacja i zświecczenie życia społecznego, wrześnie nasilenie postępcowych i radykalnych elementów w kulturze polskiej — oto garse uogólniających faktów ukazujących ogłomne zwrotno-znaczenie rewolucji również w dziedzinie kultury, nauki i sztuki, w zakresie świadomości kulturalno - społecznej.

Wyłania się nowy, pełniejszy głębszy, konkretniejszy i prawdziwszy obraz rewolucji 1905 r. — potężnej ogólnonarodowej czywczej burzy rewolucyjnej, która wyprowadziła po raz pierwszy w naszych dziejach ich twórców, milionowe masy ludu — robotników, chłopów, drobniomieszczaństwo, inteligencję, kobiety, młodzież — do bezsporniejszej walki narodowo i społecznie — wyzwoleniczej, która cnoć na krótko zrewolucjonizowała całokształt stosunków, wstrząsnęła bytem i świadomością narodu, ujawniła pasywną zdradzieczką wrogość jego oddolnych odłamów — burżuazji, obszarnictwa, hierarchii kościelnej, pokazała w działaniu organizację i rewolucjonizującą siłę hegemonii proletariats, otworzyła jak w świetle błyskawicy dalekie wspaniałe perspektywy socjalizmu na polskiej ziemi.

Lenin w latach rewolucji pisał wielokrotnie o „bohatermskim proletariatsie bohaterskiej Polski“. Wiedzieliśmy zawsze nasz „bohatermski proletariats“, obecnie widzicie poczynamy łopiej, głębiej, prawdziwie i „bohatermską Polskę“ w epickim rozmachu rewolucyjnych lat.

Trwając, jak pisał W. Nalkowski, na historycznym szlaku wielkich krucjat, zapisywaliśmy dotąd nasze dzieje rylcem walki i cierpienia trwałej w sercu i świadomości mas niż w kamieniach naszej bohaterskiej, tylekroć bezskutecznie użamkniętej stolicy.

Nie ma Luków Tryumfalnych na szlaku pierwszomajowej warszawskiej demonstracji 1905 roku, nie ma Panteonów z kamieni i żelaza dla bohaterów ludowej rewolucji, nie ma Kolumny Zwycięstwa na miejscu łódzkich barykad.

Nie ma burżuazji, która marmurem i stalą próbowałaby zakuć w martwe kamienie żywe wody ludowej twórczości.

Zwycięski lud czci inaczej swoich bohaterów, uwiecznia inaczej pamięć swojej rewolucji — wpisuje jej sławne daty i nazwiska w potężne sztolnie i jasne hale fabryczne, w turbiny elektrowni i węzownice wielkich pieców, w mosty i tamy, w kanały i drogi, w szkoły i świetlice — w całe nasze budownictwo socjalistyczne, służące przeciwieństwu człowiekowi.

Pomoc w tym pragnie nasza nowa nauka, nasza prawdziwsza adekwatniejsza wiedza o rewolucji 1905 — 1907 roku. Zbiega się ona dziś z pięknym zyczeniem wypowiedzianym przez Stefana Żeromskiego w „Róży“, aby „wszyscy polscy ludzie (zrozumieć) jak niezgłębioną krynicą regeneracji narodu była ta rewolucja, jak żywa siła biała zaczęła z tej wody, w boleściach wydanej przez ziemię naszą“.

Czym są dziś warstwy społeczne? Jaką mają charakterystykę szczegółową, czym są „same w sobie“?

Niewątpliwie ich charakter szczegółowy określony, konkretny, jest czynnikiem silnie kształtującym życie ogólne, czy zdajemy sobie sprawę z mechanizmu tego wpływu, czy też wiedza nasza go nie ogarnia.

Sądze, że lepiej jest wiedzieć coś o tych sprawach, że dobrze jest znać elementy układu społecznego i społecznej dynamiki, że warto wiedzieć jak się ona konkretnie przedstawia. Dobrze jest zajrzeć do wnętrza elementarnych struktur społecznych.

Wydaje mi się, że wiele akcji przedsięwziętych celem dokonania zmiany w takim czy innym zakresie życia społecznego rozgrywa się „w ciemne“, wikła się w nierozpoznanych trudnościach czy sprzecznościach, czasem kończy niezrozumiałym fiaskiem. Sprawa nabiera szczególnej wagi w wypadkach, gdy chodzi o dziedzinę najbliższą ludzkiej świadomości. Od dawna już we wszystkich rozmowach o tym, co nazywamy upowszechnieniem kultury towarzyszyło mi niedobre uczucie, że jest to dziedziną pozostawiona za biegiem nieco magicznej, całkowitej zdana na „technikę cudu“, na dobre chęci. Wydawało mi się, że w tej dziedzinie prawie nikt nie wie bliżej, kim jest adresat, co go określa z zewnątrz, jaka jest jego świadomość. Kto i z czym do kogo się zwraca. W ogóle akcji bez określonego społecznego podmiotu i społecznego adresata wydaje się być u nas więcej. Te cytuję jako przykład.

Można by rozwinąć przykład i pokazać jak, przy braku konkretnej wiedzy, upowszechnianie kultury przestaje oznaczać uprzedzanie i zaspokajanie rzeczywistych potrzeb, staje się natomiast instytucją nakładającą jedynie obowiązki na

„upowszechniających“ i ich podopiecznych. Fakty te są jednak dość znane, że wspomnę świetlice, wiele niepowodzeń „akcji“ odczytowej, pomysły kin wiejskich i całą tę skrzypiącą i utykającą aparatę. Faktów tych nie wyjaśniają braki materialne. Organizacja tych spraw w Polsce jest zapewne uboga w porównaniu np. z Czechosłowacją, można jednak twierdzić, że nawet w stanie rzeczy istniejącym zasoby ma-

ny, aby oddziaływać potężnie na bieg życia.

W krótkości — i niestety tym samym niećieście — dałby się on przedstawić następująco. Żyjemy w dobie przemian, w dobie konieczności przemian, w dobie kiedy zorganizowana politycznie wola zbiorowa przemiany społeczne gwałtownie przyspiesza. Ważne są najogólniejsze struktury społeczne, które są szynami dla toczącej się historii.

ka występuje nierzadko w grupie inteligentów, ale nie tylko inteligentów. Otóż cechę tę zakwalifikowano łącznie ze śmiesznościami spotykanymi często w warstwie inteligentkiej (jak np. osłabienie zdolności działania, wiele cech getta obyczajowego) tworząc z dwu różnych spraw jedną kategorię negatywną, tzw. „cech inteligentkich“. W ten sposób zablokowano możliwość wyciągnięcia na

skomplikowana, aby obciążać nią te wywody. Zastanówmy się jednak, jak formowali się ludzie z aparatu władzy, samorządu, upowszechnienia kultury itp. pod wpływem literatury (nie tylko literatury — filmu, prasy itp. itp.) pokazującej jedynie robotników zdobnych we wszystkie cnoty charakteru i intelektu, odbijających przy tym w sobie wiernie i w pełni sens historii.

Opowiem historyjkę, w której jak

WIELKA NIEZNANAJOMA^(I)

MARCIN CZERWINSKI

terialne pozostają praktycznie niewykorzystane, gdyż są wykorzystane źle.

Istnieje, jak sądzę, złożone powody, dla których unikano precyzowania społecznej tożsamości warstw i grup oraz ujawniania spontanicznej strony życia społecznego.

Jest rzeczą oczywistą, że działania amatorskie, działanie nieopiniowane, jest łatwiejsze od takiego, które wymaga wiedzy, wczucia się w przedmiot, uwzględnienia wielu naraż okoliczności i samodzielnego wnioskowania. Ważniejsze jednak w końcu od lenistwa czy nieodpowiedzialności są te przyczyny, które sprawiły, że świat konkretnych spraw społecznych — obyczaju, kultury, wzajemnego odniesienia warstw i grup — znalazł się w zarządzie przypadku, wbrew oczywistej potrzebie, wbrew — jak twierdzą — logice socjalistycznej organizacji społecznej.

Przyczyny te, o które mi chodzi, są z dziedziny intelektualnej. To pewien pogląd ogólny na społeczeństwo i jego dynamikę determinował ową obojętność na szczegóły. Pogląd ten był dostatecznie upowszechnio-

Sprawa historii rozgrywa się na trasie przemian wielkiej struktury: ekonomiki narodowej, polityki w jej aspekcie ogólnopanstwowym, wręcz światowym. Gdzieś wewnątrz wielkiej struktury wszystko jest niestannie przeobraża. Wyłanianie szczególnych zmian, poddawanie ich ocenie innej niż ta, która wynika z wielkiego ruchu, badanie ich wewnętrznej słuszności — oznaczać może utrwalenie jakichś etapów lub nadanie im samolności, zwolnienie tempa przemian i zmniejszenie podatności na przemiany. Nie ulega natomiast kwestii i wystarcza jako samouspokojenie fakt, że w socjalizmie już zbudowanym sprzeczności znikną automatycznie. Co się zgubiło po drodze, tam się odnajdzie. Oto zasadniczy węzeł tego poglądu.

Było wiele kategorii generalnych ocen, przy użyciu których załatwiano wyłaniające się co raz to problemy szczegółowe. Przykładem może być to, co można by nazwać nieco nieobliczalną polityczną stroną usposobienia intelektualnego — mianowicie wzmocniona skłonność do analizy, jako cecha społecznie aktywna. Skłonność ta-

światło dzienne wielu problemów, które dla inteligentów wynikają nieraz z ich świadomego udziału w życiu socjalistycznym i które konieczność końców muszą się odnaleźć w każdym życiu w pełni świadomym.

Wydaje mi się, że wiedza społeczna dokonała jeszcze skodliwszego zabiegu na klasie robotniczej, jako całości. Spróbuję tu tę operację odwzorzyć.

Ponieważ proletariats jest źródłem władzy i siłą realnie budującą — popycha on historię ku jej celowi. Potencjalnie utożsamia się z przyszłością, z wizją przemian spełnionych, z ideałem. To jest realny punkt wyjścia. Dalej jednak z prawdziwych przesłanek wyciąga się fałszywy wniosek. Oto bowiem zauważamy, że wiedza społeczna zaciera różnicę między potencją a rzeczywistością aktualną.

Wiedza ta chciała, aby robotnicy byli już tym, czym mają się stać — ludźmi lepszymi niż ci, jacy kiedykolwiek byli. Można by się tutaj powołać na przykłady z literatury. Nie po to oczywiście, aby ją na tym miejscu oceniać. Sprawa odbijania życia przez literaturę jest zbyt

nie z kłębka, rozwinąć można od drobnego faktu całą sytuację.

Do pewnej redakcji, gdzie przed dwoma laty wpłynął list od robotnika z małego miasta. Obywatel ten zapytywał czy redakcji znane są sposoby nauczania się odbioru muzyki poważnej. Słuchał on Chopina, do miasta jego przyjeżdżała pianista z koncertami, to wszystko nasuwało mu przekonanie, że „coś w tym jest“. Wszelkie jednak próby „wejścia w muzykę“ nie dały mu oczekiwanych przeżyć przyjemnych.

Ktoś w redakcji przejął się tą sprawą i zaproponował, aby wystąpić „na łamach“ z inicjatywą zbudowania programów upowszechnienia muzyki w myśl koncepcji umykalniczności, tzn. stopniowego budzenia zdolności odbiorczej. Pomyśl ten nie został wówczas (dwa lata temu) zrealizowany. Ktoś inny zauważył bowiem, że projekt jest i skodliwy i oparty na fałszu, ponieważ wywodzi się z założenia niedoświadczalności szerokiego warstw do odbioru bardziej złożonych dzieł sztuki.

Ktoś jeszcze inny, potem już, skomentował to, mówiąc, że teza poprawna głosi, iż szerokie warstwy

przekładają stanowczo Bacha nad Fibicha, nie poddadzą się nigdy urokom Mniszkówny, przeżywają zaś Shawa i France'a. W tym dowcipie była prawda: tak istotnie wyobrażał sobie sprawy „aparatu“, tak je przedstawiała publicystyka i sztuka. Prowadziło to do określenia faktów jako fałszywe założenia i brania założeń za fakty.

Założenie automatycznego rozwoju świadomości odnaleźć można w ostatnich czasach na dnie wielu publicznie toczonych dyskusji. Ujawnianie ostatnio konfliktów obywatelskich i próżnia moralna stwierdzalna w wielu dziedzinach życia społecznego wywołała m. in. dwie scierające się ze sobą reakcje, które sprowadzają się w istocie do wspólnego źródła intelektualnego.

Jedni mają skłonność do bagatelizowania lub a priori negowania znamienności tych zjawisk, inni popadają w wątplenie ogólne na temat przyszłości społecznej, które poza motywacją psychologiczną (szok po zniszczeniu iluzji) ma jeszcze źródło intelektualne. Jest bowiem rozwój świadomości nie jest automatyczny, to oni sobie rozwoju nie umiają wyobrazić w ogóle.

Są to więc reakcje ludzi, którzy jako możliwą widzą tylko drogę automatyzmu. Różnica między nimi jest różnicą między teistami i ateistami, dla których jednakowo świat nie ma szans bez Boga.

Zauważmy, że dyskutuje się na dwu piętach. Na jednym o faktach. Tu zdawało by się, że wystarczy wykazywać samą rzeczywistość. Sprawy się jednak komplikują przez odgłosy z drugiego piętra.

Tam oto wola ktoś, że nie ma Boga, ktoś inny natomiast przekonuje go, że wprawdzie Boga może nie ma, ale ludzie są z natury dobrzy i świat sam przez się żądzie do celu. Jak to bywa w sporze postaw — fakty używane są trochę po to, aby wywrzeć wrażenie, argumenty nie spotykają się z argumen-

PROGRAMY, KTÓRE TRZEBA ZREWIDOWAĆ

WALDEMAR BABINICZ

Przed kilkoma miesiącami pisał na tym miejscu Leszek Goliński o liceach kulturalno - oświatowych - kopciuszki Centralnego Zarządu Szkół Artystycznych. Od tego czasu ilość szkół tego typu wzrosła dwukrotnie, ale ani czynnik oficjalny, ani zainteresowanie szkół lub ośrodków głosu nie zabrały i sprawy poruszone przez Golińskiego przeszły bez echa.

Dotychczas mogliśmy traktować istniejące w Poznaniu, Łodzi, Różnicy, Bydgoszczy i Stalinozie szkoły jako instytucje eksperymentalne, które pod opieką CZSA wypracują właściwe formy szkolenia kierowników świetlic. Skoro jednak Ministerstwo Kultury uznało za stosowne powołać do życia w br. szkolnym pięć czy sześć szkół nowych, to widocznie doszło do wniosku, że szkół te i są potrzebne, i okrzepły należyte, by program ich mógł szeroko uowoczeźnić.

Tymczasem wiele faktów świadczy, iż w odniesieniu do tych szkół istnieje jakaś dwutorowa polityka. Wice przede wszystkim lokalizacja. Szkoły kulturalno - oświatowe powstają nie tam, gdzie oczuwa się ich szczególnie brak, lecz w tych ośrodkach, gdzie istnieją jako tako przystosowane na te cele pomieszczenia.

Istniejące więc dotychczas szkoły gnieździć się będą nadal w ciasnych, ponurych lokalach, zwłaszcza, iż rady narodowe, jak np. WRN w Poznaniu, absolutnie nie wykazują żadnej inicjatywy, by szkołom tym znaleźć właściwe pomieszczenia. Nie jest to jednak najwęższa trudność. Istotne jest zagadnienie istnienia tego typu szkół i ich rozwoju w oparciu o obowiązujące dotychczas programy nauczania i okres nauki (cztery lata). W historii liceów kult.-oświat. zaznacza się wyraźna tendencja ich odteatralnienia. Dawniejsze tzw. PSITO (Państwowe Szkoły Instruktorów Teatrów Ochotniczych) nie zdążyły egzaminu i zostały z początku przekształcone na Licea Instruktorów Świetlicowych i Teatralnych, a te po krótkim, bo ledwie dwuletnim istnieniu, na Licea Kulturalno - Oświatowe. Z programu nauczania skreślono niemal wszystkie przedmioty teatralne, jak dykcja, gra aktorska, reżyseria, seminarium dramatyczne i inne, a wprowadzono w 2-ch ostatnich klasach przedmiot teatr amatorski w świetlicy w ilości 3 godzin tygodniowo. Uczniom ostatniej klasy pozostawiono swobodę w wyborze pomiędzy tym przedmiotem a dyrygenturą.

Mimo zniesienia przedmiotów teatralnych i nauki tańca, pozostawiono jednak te szkoły w resorcie Centralnego Zarządu Szkół Artystycznych, chociaż każdemu już dziś w Polsce wiadomo, że nie życie artystyczne w świetlicy wpływa na przeobrażenie środowiska. Niezależnie wszystkie formy pracy kulturalnej, a więc teatr, taniec, śpiew, muzyka spełniają doniosłą rolę w pracy świetlicowej, ale nie najważniejszą.

Tym dziwniejszy wydał się fakt, iż absolwenci liceów kulturalno - oświatowych otrzymują świadectwa dojrzałości, w których rubryka „specjalność” przewiduje tylko dwie możliwości: teatr i dyrygentura. (Nota bene z przedmiotów tych wcale uczeń nie zdaje egzaminu końcowego, a ilość godzin przeznaczona na ich naukę bynajmniej nie wystarcza, aby móc

wyszkolić reżysera czy dyrygenta ze średnim wykształceniem).

Czy jednak poza tymi dwiema specjalnościami Ministerstwo nie przewiduje żadnych innych? Czy specjalista - organizator czytelnictwa, kół produkcyjnych agro- i zootechnicznych, UWR i innych nie jest równie ważną i równie pożądaną osobą w świetlicy?

W praktyce sprawa wygląda jeszcze inaczej. Tegoroczni absolwenci liceum kulturalno - oświatowego w Różnicy byli dosłownie rozchwytywani. Instytucje zgłaszające zapotrzebowanie na pracowników kult.-oświat. licytowały się między sobą i, jak na przetargu, podnosiły z godziny na godzinę wysokość proponowanych pobrań (ciekawa metoda i oryginalny zabieg wychowawczy!). Alieci już po kilku tygodniach zaczęli napływać od wychowanków rożniczkich niepokojące listy. Okazuje się, że stosunek zarządów instytucji, które tak usilnie ubiegali się o „własnych” kierowników świetlic uległ znacznemu ochłodzeniu, kiedy kierownicy ci oświadczyli, że nie potrafią prowadzić orkiestry, zespołu tanecznego, czterogłosowego chóru, nie umieją grać na pianinie. — Więc czego was ostatecznie w tej szkole uczono? Od polityki i organizacji mamy swoich doświadczonych działaczy! — oburzała się kierownicy instytucji.

Pewnie, że w jakiejś zapadłej gromadzkiej świetlicy, która nie wysyłała swoich zespołów na eliminacje powiatowe lub na V Festiwal do Warszawy, nasz absolwent poprowadził od biedy i zespół taneczny i orkiestralny, ale zespoły te będą kopciuszki w porównaniu z innymi, prowadzonymi przez specjalistów z prawdziwego zdarzenia.

Nasuwa się pytanie, jakich ludzi potrzebuje istotnie teren, dla kogo mają szkolić licea kult.-oświat. swoich uczniów i jaki powinien być program nauczania w tych szkołach?

Świetlicom są potrzebni przede wszystkim zdolni, energiczni, ruchliwi, młodzi organizatorzy-entuzjastycy. Tacy znajdują sobie zawsze pomoc specjalisty muzyki czy choreografa, bez których oczywiście świetlica w pełni rozwijać się nie może. Muszą to być ludzie o wysokich kwalifikacjach politycznych i moralnych, inteligentni, wrażliwi na piękno, umiejący doskonale pracować w kolektywie, obdarzeni zdolnością oddziaływania na otoczenie i, głęboko oddani idei spółdzielczości produkcyjnej. Boć przecie CRZZ szkolił we własnym zakresie kierowników świetlic dla zakładów pracy, służbę więc jest, by kadry szkolone przez Ministerstwo Kultury były w pierwszym rzędzie przeznaczone dla wsi i powiatowych domów kultury.

Przyjrzyjmy się wobec tego programom obowiązującym w liceach kult.-oświatowych.

Najpierw uwaga zasadnicza. Programy najważniejszego przedmiotu zawodowego „pracy kulturalno-oświatowej” opracowywała, jak mi wiadomo jedna, skądinąd znana działaczka, dobry praktyk, ale właśnie ze związków zawodowych. Program ten, bardzo zresztą skromnie i bynajmniej nie wszechstronnie, omówiono na konferencji nauczycielskiej w Zakopanem, a później w Orlowie. Dziwna rzecz. Programy dla szkół ogólnokształcących i zawodowych omawiane są wszechstronnie i przez licznych specjali-

stów publicznie, w prasie, na zjazdach, nawet na zebraniach rodzicielskich. Ministerstwo Oświaty aczkolwiek posiada i własne bogate doświadczenie i korzysta z pomocy i współpracy wielu instytucji naukowych, nie waha się oddawać tych programów pod dyskusję publiczną. Tymczasem resort kultury robi wszystko, aby uniknąć rozgłosu. Wydaje się, iż nad programami przedmiotów zawodowych w tak bardzo ważnych dla życia publicznych szkołach mogą i powinni zabrać głos wybitni pracownicy i działacze ZSCH, doświadczeni kierownicy świetlic i domów kultury (są chyba tacy?), uczeni działacze miejscy i wielu, wielu innych, których rady i wskazówki wnosić mogą wiele cennego materiału. Chodzi o dużą rzecz: o przygotowanie pierwszorzędnych specjalistów dla kilku tysięcy świetlic, o przeobrażenie życia gospodarczego i kulturalnego na wsi i w osadach.

Dotychczas obowiązujący program przedmiotów zawodowych, przedmiotów, które nie posiadają żadnej tradycji, dla których uczeń nie może znaleźć normalnie opracowanego podręcznika (podobno ktoś gdzieś takie podręczniki pisze) — nie spełni swego zadania, a to z tej prostej przyczyny, iż skazany on będzie na werbalizm, frazeologię i oderwanie się od życia.

Takie czy inne zagadnienia pracy kulturalno-oświatowej omówione w podręczniku w danym okresie życia państwowego i społecznego, mogą być nieaktualne za rok czy za dwa. Nado w programie tym stanowczo zbyt mało miejsca poświęcono zagadnieniom wiejskim, co zresztą dostrzegła i sam autor programu.

Ciekawe światło na stosunek CZSA do koncepcji programów tych szkół rzuca regulamin o egzaminach dojrzałości. W myśl tego regulaminu absolwent składa maturę z języka polskiego, historii, matematyki, biologii oraz egzamin praktyczny z jednego z przedmiotów zawodowego: pracy kulturalno-oświatowej. Przy czym Ministerstwo Kultury i Sztuki zaleciło, aby absolwenci składali ów egzamin praktyczny zgodnie z obraną specjalnością.

Autorytet tego jednego przedmiotu zawodowego błędnie w porównaniu z ilością przedmiotów ogólnokształcących. Uczeń już od pierwszej klasy nie bez słuszności rozumuje, że jeśli złoży z wynikiem dobrym egzamin z pięciu przedmiotów ogólnokształcących w obecności delegata Ministerstwa, to nawet

mierny wynik egzaminu z pracy kulturalno-oświatowej nie zadczyduje o uzyskaniu świadectwa dojrzałości.

Ministerstwo Kultury tłumaczy swoje stanowisko zależnością od Ministerstwa Oświaty, które nie uzna matur, jeżeli nie będą zawierały ocen z owych pięciu przedmiotów. Ciekawe, że np. inne ministerstwa, jak Rolnictwa, Handlu itp. w analogicznych wypadkach nie uzależniają swojej decyzji od Ministerstwa Oświaty i wymagają od swoich uczniów przede wszystkim wiadomości zawodowych.

— Nie chcemy zamykać drogi naszym uczniom do innych zawodów lub na studia wyższe — wyjaśnia Ministerstwo Kultury. Wydaje się, iż jest to pogląd niesłuszny. Owszem, nie chcemy zamykać naszym uczniom drogi na studia wyższe, ale nie chcemy też, aby odchodzili oni do innych zawodów. Szkolimy ich właśnie po to, by pozostali w resorcie kultury, by w pracy tej znaleźli m. in. pełne własne zadowolenie.

Nikt nie kwestionuje zapewnienia kierownikom świetlic pełnego ogólnego wykształcenia. Dobrze się więc stało, że Ministerstwo wprowadziło obok znacznej ilości godzin języka polskiego dodatkowy przedmiot „literaturę powszechną”. Chociaż i tutaj nie uchroniono się od dziwołgów. W klasie trzeciej (dziesiątej) na naukę języka polskiego przeznaczono tylko 4 godziny tygodniowo, podczas gdy wszystkich innych przewiduje się 6 godzin. A właśnie w kl. trzeciej jest i romantyzm i pozytywizm, w sumie najobszerniejszy bodaj program. Potrzebne są i inne przedmioty ogólnokształcące, jak historia, fizyka, chemia, matematyka, ale czyż koniecznie z tego ostatniego przedmiotu musi być egzamin maturalny? Dlaczego wobec tego nie ma egzaminu ze specjalności absolwenta: z dyrygentury lub teatru ochotniczego?

Natomiast przedmiot taki, jak biologia z agrobiologią winien znaleźć się w grupie przedmiotów zawodowych, znacznie poszerzony i oparty o wiadomości z agro- i zootechniki.

Słusznie wprowadzono w ub. r. szk. praktykę świetlicową w ilości 2 godziny tygodniowo oraz zobowiązano uczniów do dwukrotnej w ciągu 4-letniej miesięcznej praktyki wakacyjnej w jednym z PDK. Ale i tutaj sprawę potraktowano połoźnie. Praktyka świetlicowa w ciągu roku szkolnego spełniać winna mniej więcej tę samą rolę, co

lekcje praktyczne w liceach pedagogicznych. Podczas gdy jednak uczniowie liceów pedagogicznych uczyć będą rzeczywiście dzieci w szkołach podstawowych, to przyszli kierownicy świetlic pracować będą przede wszystkim z dorosłymi lub dorastającymi i to nieorganizowanymi, nie uczyszczającymi do żadnych szkół. Lekcje praktyczne więc starszych uczniów z młodszymi w liceach k-o nie przyniosą żadnej konkretnej korzyści, nie stanowią też kryterium w ocenie ucznia do jego przydatności do zawodu. Owe dwie godziny w tygodniu a może i więcej przeznaczyć należy na praktyczne zajęcia ucznia w środowisku, przy czym program tych zajęć należy przepracować ze szczególną troską.

Liceum kulturalno-oświatowe w Różnicy usiłowało w uo. r. szkół poszerzyć tę ważną, praktyczną dziedzinę nauczania, organizując we własnym zakresie kursy dla czynnych pracowników świetlic wiejskich, gromadzkich i PGR. Próby te dały obustronnie i uczestnikom, i młodzieży szkolnej wiele realnych korzyści. Z niezrozumiałych jednak powodów przyjęte były z dużą rezerwą przez CZSA.

Niewiele też, moim zdaniem dają miesięczne praktyki wakacyjne. Warto by zastanowić się nad wprowadzeniem do liceów kulturalno-oświatowych metody stosowanej w technikach rolniczych, w których obowiązuje 5-miesięczna praktyka jednorazowa w ostatniej lub przedostatniej klasie. Wysłany na okres 5-miesięczny przyszły kierownik świetlicy, pozostający pod czujną opieką szkoły, może wykazać zdolności i umiejętności, poznać teren swojej przyszłej pracy, szkoła zaś będzie mogła ocenić i skonfrontować swój program nauki z potrzebami terenu. Ze uczeń taki oderwie się od ławy szkolnej w czasie procesu nauczania, to wyjdzie mu to z pewnością na korzyść. Szkoły nasze wychowywać winny przede wszystkim dobrych praktyków. Tylko praktyczne umiejętności ucznia decydują o jego przydatności do zawodu.

Są i inne fakty świadczące, być może pozornie, o braku konsekwencji i pewnym nieskoordynowaniu zarządzeń między poszczególnymi centralnymi zarządami. Nasuwa się uzasadnione przypuszczenie, iż Ministerstwo nie traktuje liceów k-o jako jedynych instytucji szkolących pracowników kultury. Przypuszczenie to potwierdza zresztą enuncjacja samego Ministerstwa, które zapowiada uruchomienie rocznych kursów kulturalno-oświatowych w Ło-

dzi i w Poznaniu dla absolwentów liceów ogólnokształcących.

Jeżeli Ministerstwo Kultury ma wątpliwości, czy istnienie liceów kulturalno-oświatowych jest celowe to po co w takim razie uruchamia nowe szkoły tego typu? Można i trzeba eksperymentować, zwłaszcza w dziedzinie, w której nie posiadamy tradycji, wszyscy szukamy nowych dróg i metod szkolenia pracowników k-o, ale nie wolno nikomu robić tego drogą... wiewięcej, drogą doświadczeń na żywym organizmie ludzkim.

W hierarchii różnych typów szkół licea kulturalno-oświatowe zajmować winny bezsprzecznie przodujące miejsce. Kągi tej nie zdobędą w resorcie CZSA nawet przy najbardziej sprzyjających warunkach. Dlatego wydaje się słusznym postulat podporządkowania tych szkół albo bezpośrednio jednemu z resortowych wiceministrów, albo Centralnemu Zarządowi Świetlic.

Należy zapewnić autorytet przedmiotów zawodowych przez wprowadzenie jednego lub dwóch spośród nich, ewentualnie kosztem przedmiotów ogólnokształcących, do egzaminu dojrzałości.

Poddać publicznej ocenie obowiązujący dotychczas program nauczania i zaprosić do dyskusji wybitnych praktyków i teoretyków.

Zrewidować praktyki wakacyjne i poszerzyć je znacznie, ewentualnie kosztem zajęć teoretycznych. Powołać przy każdej szkole komitet opiekuńczy złożony z wybitnych miejscowych działaczy kulturalnych i pozostawić szkołom w oparciu o te komitety więcej inicjatyw i swobody w wykorzystywaniu „na gorąco” dla celów naukowo-dydaktycznych osiągnięć praktycznych.

*

Sprawa szkolenia kadr kulturalno-oświatowych niepokoi wielu działaczy oświatowych. Pozostaje ona w ścisłym związku z działalnością i rozwojem świetlic, a więc z zagadnieniem przeobrażenia gospodarczego i kulturalnego wsi. Dlatego nie można jej traktować ubocznie, dlatego nie można jej ograniczać do kompetencji jednego skromnego wydziału w CZSA. Mogą i powinni w tej sprawie wypowiadać się obok wspomnianych już działaczy kulturalnych, aktywnie pracujące zarządcy, przodujący spółdzielni produkcyjnych, POM i PGR.

Większą i troskliwszą opieką należy otoczyć młode kadry opuszczające szkoły, zapewnić im minimum egzystencji i stworzyć właściwy klimat do pracy. Im, ich wychowawcom i szkołom.

Ze szkicownika mazurskiego Andrzeja Strumilla



Młoda sosna



Sosny



Szok Władysław



Krajobraz z Jez. Śniardwy

wynikł spór o „prostego człowieka”. „Prosty człowiek”, który do niedawna żył tylko w krągach kapitalistycznych, pojawił się ostatnio w publicystyce na krajowe tematy. Jego powtórne pojawienie się wywołało jednak sprzeciw.

Czy człowiek — źródło władzy, człowiek-budowniczy przyszłej ludzkości, czy ten człowiek może być prosty? Prosty w porównaniu z kim? Co to w ogóle znaczy prosty? Kto tu kogo ocenia i z jakiego stanowiska?

Potem ktoś zaproponował kompromis: prosty człowiek u nas nie powinien istnieć, ponieważ każdy, czyja świadomość nie jest w pełni wyposażona, może po to wyposażenie sięgnąć.

Wydaje mi się rzeczą nad wyraz potrzebną wyprowadzenie opinii publicznej ze stanu całkowitego nieorientowania w szczegółowej problematyce społecznej w jej konkretnej postaci. Sądzę, że tylko na tej drodze unikniemy różnych form magii i „metafizyki” oraz będziemy mogli — z drugiej strony — działać na rzecz wyeliminowania postępków czysto instynktowych z życia społecznego.

Marksizm słusznie — w moim mniemaniu — domaga się umieszczenia „małych struktur” społecznych wewnątrz wielkiej klasowej dynamiki społecznej. Słusznie tak teoretycznie jak i z praktycznego punktu widzenia zamierzonych zmian.

Słuszne wskazanie doprowadziło jednak do tego, co w średniowieczu nazywano realizmem to znaczy do brania pojęć za byty realne. „Wielka struktura” wypełniona jest żywymi substancjami. W chwili obecnej substancja proletariatu jest różna od substancji proletariatu z roku 1945 i to nie tylko wskutek dorastania młodych roczników i naturalnego ubytku starców. Proletariat wyłonił z siebie dużą część dzisiejszej inteligencji (działaczy, ludzi zawodów technicznych itp. itp.) przyjął z drugiej strony w swoje szeregi olbrzymią rzeszę chłopów (głównie młodych), pokrzyżował się też parokrotnie. Te zmiany substancji, zważywszy na to jak szybko się dokonały,

MARCIN CZERWIŃSKI

PIĘKNOŚCI NOCY I PIĘKNOŚCI DNIA

BOLESŁAW MICHAŁ



Gdybyśmy co nocy śnili o tym samym, sen taki nie różniłby się od rzeczywistości. Myślę, że gdyby jakiś rzemieślnik miał pewność, że co nocy, przez dwadzieścia godzin będzie śnił, że jest królem, byłby prawie równie szczęśliwy jak król, który śni co nocy przez dwadzieścia godzin, że jest rzemieślnikiem. Przyjmijmy chwilowo te myśli Pascala — tak jak chce tego René Clair — za klucz do jego ostatniego filmu, „Piękności nocy”. Oto sytuacja człowieka, którego życie nie rozłącza się z snem, tak że giną granice między snem a jawą. A zatem sytuacja, w której jest obojętne, czy jest to sen współczesnego muzyka o wyprawie algierskiej z r. 1830, czy też sen uczestnika wyprawy algierskiej o życiu muzyka w roku 1953.

Film jest zbudowany na zasadzie wzajemnego przenikania się snu z rzeczywistością. Między snem a rzeczywistością istnieje nawet coś więcej; jakiś związek, który przypomina znane z fizyki prawo naczyń połączonych. Gdy sny są pogodne, życie jest twarde i nieprzejmienne. Kiedy życie staje się łagodniejsze, sny nabrzmiewają przechodząc w koszmar. Stąd bohater, który szuka najpierw ukojenia w snach, szybko oawraca się na stronę życia. Wątek fantastyczny opiera się przy tym na powolnym narastaniu absurdu. Pierwsze sekwencje snu są nie tylko spokojne i pełne wdzięku, ale także — co ważniejsze — zawierają obrazy bardzo podobne do obrazów z życia (jeśli pominąć dowcipną, konwencjonalną dekorację). W miarę rozwoju akcji złożonej z trzech równoległych wątków, zaczynają w snach występować pierwsze absurdy, pierwsze nieprawdopodobieństwa, pierwsze — jakże drogie Clairowi — anachronizmy. Sny przekształcają się powoli w koszmar. Równoległe wątki ustępują sobie coraz częściej miejsca; coraz częściej jest absurd i anachronizm — rzecz kończy się brawurowym galopem po epokach i stylach. Jednocześnie realne sprawy bohatera dochodzące do głosu w przerwach między snami, zaczynają się porządkować — by w końcu zamknąć się w kapitalnej scenie w foyer opery.

Takie misterne zaplecenie ze sobą świata realnego — małego miasteczka, przyjaciół, bistro — z wizjami lat 1900, 1830, Rewolucji, Trzech Muszkieterów, jest w sztu-

ce Claira rzeczą nową. Film ten jest jednak tak dalece specyficzny dla sztuki Claira, tak przejrzysty jest jego rodowód w poprzednich 21 filmach Claira, że część krytyki francuskiej uważa „Piękności nocy” za swoistą antologię Claira. W istocie film leży w punkcie przecięcia dwóch linii tematycznych i stylistycznych, które przebiegają przez twórczość Claira. Pierwsza — to linia relacji o świecie paryskiego przedmieścia, o mieszkających tam ludziach, ich codziennych sprawach i kłopotach. Druga — to linia fantastyki biorąca swój początek chyba jeszcze z lat awangardy, kiedy powstawały pierwsze filmy Claira „Paryż który śpi”, czy „Antrakt”. Oczywiście nieraz linie te się już spotykały — jednak nigdy zejsze się ich nie było tak logicznie i tak wystudiowane jak w „Piękności nocy”. W rzeczywistości jednak, chociaż na pozór nastąpiła w tym filmie równowaga między fantastyką a rzeczywistością (podobnie jak w świadomości owego rzemieślnika z paradoksu Pascala), wydaje się, że udział rzeczywistości jest w tym filmie — tak zresztą jak i w innych filmach Claira — znacznie silniejszy. Składa się na to kilka rzeczy.

Przede wszystkim natura clairowskiej fantastyki. Jego wątki fantastyczne są mocno zakotwiczone w świecie realnym; sytuacje fantastyczne są posunięte zawsze tylko na tyle, by widz nie utracił kontaktu z rzeczywistością. Z tego ograniczonego charakteru swej fantastyki Clair zdaje sobie doskonale sprawę; „Zrobiwszy kilka komedii fantastycznych nauczyłem się jednego — że elementy fantastyczne są możliwe do użycia tylko wtedy, gdy można ograniczyć ich skutki, znaleźć dla nich jakiś hamulec. Przykład: jeżeli czarownica posiada taką władzę, że potrafi zniszczyć swoich wrogów i świat — nie będzie ani intrygi, ani widów”. I dalej: „Droga ta (fantastyki) należy posuwać się bardzo ostrożnie. Nigdy nie wiadomo do jakiej granicy publiczność będzie postępowała za autorem. Poza tą granicą upadek jest brutalny... Widz, który pomyślał „jakież to urocze”, woła w chwili później „jakież to głupie”. Oto w kilku zdaniach teoria wiązania fantastyki z rzeczywistością, której Clair pozostał wierny w „Milionie”, „Upiorze na sprzedaż”, „Oniemieniu z czarownicą” i „Uroku szata-

na”^{*} Bardzo znamienym przejawem tej ograniczonej fantastyki są znakomite dekoracje Barsacq do „Piękności nocy”, wykonane według wskazówek Claira. Dekoracje te są „syntetyczne”, umowne — mają one nie pozwolić widzowi na zbyt swobodne odpięcie w stronę czystej fantazji. Jest to jedna z owych kotwic, którą zarzuca Clair w świecie realnym, zanim uda się do krainy snów.

Taki typ wyobraźni jest — jak się zdaje — organicznie związany ze sposobem patrzenia na rzeczywistość, ze sposobem charakteryzowania postaci realnych. Świat ukazany od 25 lat w filmach Claira jest zapewniony ludzi nie zwykle sympatycznymi, o dobrych chęciach, ludźmi sentymentalnymi. Jednym z ulubionych tematów, do którego Clair wraca z uporem, jest przyjaźń (przypomnijmy „Pod dachami Paryża”, „14 lipca”, „Milion”, „Milczenie jest złotem”, nawet „Urok szatana”). Do tego tematu artysta znowu powrócił. Przywiązanie, jakie okazują bohaterowi Roger, Paul i Leon — to motywy tak bardzo clairowski i tak bardzo znamienne dla jego widzenia świata. Nieco sielankowa wizja świata, która powraca od wielu lat, nadaje filmom Claira charakter trochę sentymentalny, niepozbawiony naiwności (co jednym wydawało się czarujące, a innym nieznoszące). Tak czy owak, niezmierna popularność Claira nie jest chyba bez związku z tym pogodnym i sentymentalnym klimatem uczuciowym jego filmów. Dlatego też, jakkolwiek jest udział i walor fantastyki w filmie, obraz ludzi realnych jest zawsze cieplejszy i bliższy widzowi.

Wreszcie trzecia cecha, która powoduje, że wątek realny „Piękności nocy”, bierze górę nad wątkiem fantastycznym: stosunek do dawnych czasów, do „belle époque”. Clair niezawodnie należy do tych artystów, którzy najlepiej czują się w czasie przeszłym, najładniejsze charaktery i uczucia znajdują w latach swej młodości. Wspomnijmy powojenne już „Milczenie jest złotem”. Sam fakt, że film rozgrywał

się w latach 1900-nych, niósł już Clairowi — a w konsekwencji i widzowi — ogromny urok. Również tym razem wspomnienia „belle époque” doszły do głosu. A nawet — jak dowcipnie stwierdził jeden z krytyków — Starszy Pan wspominając dawne czasy staje się potrosze bohaterem filmu. Może nie bohaterem, ale z pewnością jest on odrobinę samym Clairem, to wynika z ogólnego tonu filmu. A także ze wszystkich pozostałych filmów. Z tym oczywiście, że powrót do dawnych — i coraz dawniejszych czasów, potraktowany jest dziś z autoironią. I właśnie dlatego, że autor śmieje się ze swych skłonności do wspomniania dawnych czasów, film zyskuje nowy atut na rzecz rzeczywistości i współczesności.

Pozostaje jeszcze jedna sprawa, odrobinę kłopotliwa. Clair powiedział: „Odczuwam pewne zakłopotanie, gdy muszę wyznać, że film mój nie jest dziełem poważnym i że jego jedyną pretensją jest bać... Naszym jedynym celem było opowiedzieć wam urojoną przygodę, która nie pragnie niczego udowodnić, która nie stanowi poparcia dla żadnej tezy i która — słowem — jest również niepotrzebna jak słowik lub kwiat”.

Charakter rozrywkowy „Piękności nocy” zdaje się nie nasuwać żadnych wątpliwości. Dodajmy, że po „Uroku szatana” najmniej clairowski filmie, po owym szczególnym „balecie filozoficznym” o dużych ambicjach intelektualnych, powrót do filmu czysto rozrywkowego entuzjasti Claira przyjęli ze znaczną ulgą. „Piękności nocy” z pewnością stanowi, jeżeli nie lepsze, to na pewno naturalniejsze medium dla komediowego geniuszu Claira. Powstać tylko pytanie, czy film czysto rozrywkowy, któremu sprawy realnego życia są najzupełniej obojętne, film, który „nie pragnie niczego udowodnić i nie stanowi poparcia dla żadnej tezy” — jest nam potrzebny.

Wypowiedź Claira teoretyka wydaje mi się trudna do przyjęcia. Jednak wypowiedź Claira reżysera jest przekonująca. „Piękności nocy”, film rozrywkowy — któremu sprawy rzeczywistości nie są obojętne — jest potrzebny „jak słowik lub kwiat”. A nawet jak chleb, gdyż film Claira mówi nie tylko o pięknościach nocy ale i o pięknościach dnia.

^{*} Ten swego rodzaju chłód w fantastyce jest przyczyną, że porównują go niektórzy do E. T. A. Hoffmanna i niemieckich romantyków. Oczekuje się w cytowanych filmach Claira informacji takich jak: scenariusz Novalisa, pomysł Chamissa, dialogi Jean Paula Kleista... (Jean Dutourd).

Notatnik muzyczny

ZYGMUNT MYCIELSKI

X-lecie Chłopięcego i Męskiego Chóru w Poznaniu ST. SZPINALSKI — W. WIŁKOMIRSKA

Niewiele takich chórów istnieje w Europie, a przecie zdawałoby się, że nie może istnieć kultura muzyczna jakiegokolwiek kraju bez istnienia takiego właśnie zespołu. Niemcy, Włochy, ZSRR, Anglia, Francja i Austria pielęgnują swoje słynne zespoły chłopięce i męskie, pielęgnują tradycje starych szkół choralnych, w których dzieci i chłopcy śpiewają partie sopranów i altów. U nas ks. Gieburowski założył przed wojną taki chór, a 16. X. 1945 Stefan Stulgrosz, bardzo młody wówczas, dawny uczestnik tego zespołu, wystąpił po raz pierwszy publicznie, po długiej już, pełnej poświęcenia, tajnie prowadzonej pracy w czasie okupacji.

Uroczystości dziesięciolecia tego chóru nie są więc czymś, co można by zamknąć w ramach lokalnego święta dla jednego Poznania. Cały kraj powinien być dumny, że posiadamy zespół wzorowy, zdyscyplinowany, o cudownej czystości intonacji i znakomicie dobranym materiale głosowym. Jego kierownik, Stefan Stulgrosz, wykazał kolosalną energię, upór, wiedzę i kulturę muzyczną, dążąc latami i wytrwale do jednego celu. Dziś chór ten związany już jest z Filharmonią Poznańską, a jego „specyfika”, jak to się mówi, została uznana i aprobowana nie tylko przez społeczeństwo, ale i przez nasze władze, co posiada wielkie znaczenie dla życia muzycznego w kraju.

Czy jednak doceniamy i wykorzystujemy odpowiednio dla propagandy muzycznej istnienie tego chóru? Może właśnie dlatego, że nie dosyć był on eksploatowany, mógł się tak wspaniale rozwinąć. Zna go wprawdzie Warszawa, Szczecin, Jelenia Góra i Wrocław, Gostyń, Gryfów, Krotoszyn i Leszno (397 koncertów i 143 audycji radiowych), ale czy jest to do pojęcia, że nie występował on dotychczas w Krakowie, Łodzi i Stalino? Za granicą pokazaliśmy go dwukrotnie, na Zlocie Młodzieży w Berlinie i w czasie dwutygodniowego tournée w NRD. Niewiele to! Widocznie nie zdajemy sobie sprawy, że posiadamy najwspanialszy propagandowy instrument, którego poziom stoi na najwyższym szczeblu w skali ogólnoeuropejskiej. Robimy wiele doświadczeń z zespołami — zarówno w sporcie jak i w dziedzinie sztuki — a tu coś, co jest gotowe i pewne, magazynujemy w kraju i nawet we własnym kraju nie korzystamy z tego dostatecznie. Przecież kierownik tego chóru nie był nawet w Lipsku u prof. Ramina, aby tam zapoznać się z chórem „Thomaner Chór”, nie był w Rzymie czy Wiedniu, wszystko zacierpnął z własnej pracy i intuicji artystycznej, z dawniej, świetnej „szkoły ks. Gieburowskiego”. Lecz uważam za bardzo dziwne, by on właśnie nie objechał kilku miast, w których podobne zespoły istnieją.

Bogaty program naszego chóru składa się z dzieł polskich mistrzów od XV po XVIII wiek, z dzieł obcych Orlanda di Lasso, Vittoria, Palestriny, Bacha, Mozarta oraz, poprzez XIX wiek, sięga po muzykę współczesną z utworami Wiechowicza, Szelińskiego, Bairda i innych. Istnienie bogatej polskiej literatury muzycznej od XV wieku nie jest znane zagranicą i tu chór ten ma wielką rolę do spełnienia, zapoznając tamtejsze społeczeństwo i specjalistów z tym faktem. Nie doceniamy znaczenia, jakie posiada dla naszej kultury fakt, że obok Dufaya i Goudimela postawić możemy Mikołaja z Krakowa,

Leopolda, Szadka, Wacława z Szadka, Gorczyckiego i Mikołaja Zielińskiego. Jeśli wysyłamy do Włoch wystawę Canaletta i Gierymskiego, to jakże nie ukazać światu naszej muzyki, przez mądre zorganizowanie wielkiego tournée chóru Stulgrosza?

Posiadając taki zespół, możemy już w kraju wykonać każdy motet, kantatę, oratorium, czy pasję, pod warunkiem, że wyprodukujemy odpowiednich solistów, zwłaszcza do trudnych partii recitativów. Rozwój poznańskiego chóru posiada bowiem nieograniczone możliwości o ile potrafiąmy o niego dbać i o ile nie wpadniemy na pomysły wyzyskania Stulgrosza np. jako dyrektora opery w Białymstoku. Wydaje się jednak, że takie niebezpieczeństwa nie grożą i że możemy być spokojni, że tej wspaniałej pracy i osiągnięć nie popuszymy. Lecz pewna cisza, w której chór ten powstał i rozwijał się, może już być zakłócona. Trudno bowiem zarzucać Bachowi i Palestrinie religianctwo, albo mieć pretensje do Zielińskiego, że zamiast *Ballady o kubku* napisał *Offertoria*. Ten chór, podobnie jak barokowy czy renesansowy kościół, podobnie jak gotycka katedra, pokazuje nam wieczne, bo poprzez wieki trwające działanie sztuki, działanie żywe i zmienne w nas, jej odbiorcach, bez względu na cele i zamierzenia jej twórców. Nie możemy się od tego odgradzać. Groziłoby to barbarzyństwem, przed którym ostrzega nas czyste brzmienie starych mistrzów, którzy wiedzieli jak operować głosami, aby wydobyć z nich pełnię poezji i artystycznej doskonałości.

*

W ramach felietonu niestety odnotować jeszcze tylko mogę dwa występy: po kilkuletniej przerwie spowodowanej chorobą, powrót na estradę Stanisława SZPINALSKIEGO, i recital skrzypcowy Wandy WIŁKOMIRSKIEJ.

Szpinalski wykazał pełną, znakomitą formę pianistyczną ze swoich najlepszych dni w *Koncercie Arama Chaczaturiana* i licznych bisach, których domagała się publiczność, witająca entuzjastycznie swego ulubieńca. Ta forma jest świadectwem olbrzymiej pracy i siły woli tego pianisty, który powrócił do aktywności naszej „czołwiczki fortepianowej”, i posiada tak wybitny, własny styl odwrócić, dobrze znany naszej publiczności.

Recital Wandy Wiłkomirskiej świadczy o wspaniałej klasie tej artystki. *Sonata d-moll* Bacha z końcówką słynną Chaconną przytłoczyła cały program swą wielkością. Po tej Chaconnie nawet *Romans* Beethovena brzmi niemal... załotnie! Wiłkomirska pokazała jak we wszystkich stylach kreować potrafi bezbłędnie i zachwycająco: *Sonata* Brahmsa, *Sonatina* Suchonina czy *Habanera* Ravela, wszystko było wygrane nie tylko palcami, ale i w tym wzruszeniem i entuzjazmem, który skrzypek prawą ręką smyczkiem narzuca i przekazuje publiczności.

Koncert ten sprawił, że o „linię rozwojową” tej artystki możemy być spokojni!

P. S. W poprzednim felietonie omyłką drukarza organy w Filharmonii Narodowej posiadały nie 800, ale przeszło 6000 piszczałek.

TEATRY LENINGRADU

JACEK FRÜHLING

Każdego przyjeżdżającego do Leningradu, choćby na krótki okres czasu, uderzyć musi w tym przepięknym mieście bliskość i barwność życia teatralnego. Aby to stwierdzić, wystarczy wziąć do ręki przegląd leningradzkiej widowisk teatralnych, ukazujący się co dekadę i podający dokładne programy poszczególnych przedstawień. Znajdziemy się z takim przeglądem za okres od 1 do 10 października roku bieżącego. Lektura to i pasjonująca i pouczająca. Wynika z niej przede wszystkim, że w żadnym z teatrów leningradzkich nie grzywa się jednej i tej samej sztuki w stałej kolekcji. Repertuar sen jest zmienny, na przestrzeni dziesięciu dni to samo widowisko niemal się nie powtarza. Przyjrzyjmy się teraz temu repertuariowi. Trzeba powiedzieć z góry, że szerokość jego wachlarza jest olbrzymia, niespotykana chyba nigdzie na świecie. Poza sztukami rosyjskimi zarówno klasycznymi jak i współczesnymi w dziesięciodniowym repertuarze scen leningradzkich znalazły się utwory następujące: dwie komedie znakomitego pisarza angielskiego Fieldinga, przeróbka sceniczna powieści Maupassanta *Bel Ami* oraz sztuki Sheridana, Tirso de Moliny, Calderona i Lope de Vegi. Poza tym znalazło się w tym dziesięciodniowym repertuarze miejsce dla nowej sztuki autora amerykańskiego Millera: *Czarownice z Salem*, dla Hamleta Szekspira, dla Nory Ibsena i dla dramatu Hauptmanna *Przed zachodem słońca*. Jeżeli dodamy do tego, że w Leningradzie czynne są stale dwa teatry operowo-muzyczne, będziemy mieli zagęszczenie teatralnego życia tego wielomilionowego miasta.

Warto z kolei poświęcić nieco uwagi tym kilku przedstawieniom, które piszący te słowa miał okazję w Leningradzie obejrzeć. Chyba do najlepszych scen dramatycznych nie tylko Leningradu, ale i całego Związku Radzieckiego, należy teatr imienia Puszkina, który przed kil-

ku laty był na występach w Polsce i święcił wielkie triumfy. Widziałem na tej scenie Czapkę Czechowa. Rolę główną Niny Zariecznej, córki zamożnego obszarnika, która ucieka z domu i zostaje prowincjonalną aktorką dramatyczną, gra młoda artystka Mamajewa (nie było jej w Polsce podczas gościnny u nas Teatru im. Puszkina). Gra jej odznacza się taką prostotą, urokiem i wdziękiem, że publiczność wypełniająca teatr po brzegi, po każdym akcie podbiega do balustrady, dzieląc scenę od widowni, i dziękując artystce oklaskami i kwiatami za przeżyta, których dzięki niej doznaje. Nie miejsce tu mówić o innych arcywspaniałych kreacjach tego widownia. Na jedno tylko — jeszcze nie można nie zwrócić uwagi: na nastroj scen zbiorowych rozgrywających się w wielkim dworze. Jest w tym nastroju żywy autentyczny, jest atmosfera minionej epoki, której przy największych wysiłkach i najsurowszych reżyserii żaden teatr obojętny oddać nie jest w stanie.

Drugą sztuką, którą miałem szczególnie oglądać w tymże teatrze im. Puszkina, był nieznan nam w Związku Radzieckim, a całkowicie nieznan u nas dramat Ostrowskiego: *Gręzawisko*. Są to dzieje młodego inteligenta, który ożenił się z córką kupca, bezlitosnej pijawki, skapca i oszusta. Teś wyzuwa zięcia ze wszystkiego. Zięć, zrujnowany, żyjący w nędzy, wkracza na drogę występku. *Gręzawisko* jest, między innymi, niezwykle interesujące dlatego, że nie mamy tu do czynienia z Ostrowskim typowym. Akt czwarty, w którym córka naszego nieszczęśliwego znajduje niespodziewany ratunek dla siebie i swojej rodziny w małżeństwie z bogatym adwokatem, przycięciem jej ojca z szczęśliwych lat młodości, ma w sobie coś z Dickensa, a równoległe z tym, całe bytowanie tych nędzarzy zrzuconych na dno życia, mimo woli każe myśleć o pewnych utworach Gorkiego i Dostojewskiego.

Bohatera sztuki, małego urzędnika Ki-

sielnikowa, który w naszych oczach stacza się w otchłań nędzy i upodlenia, gra Borisow. Wstrząsająca jest w jego interpretacji scena, w której walczy z pokusą łapówki. Zarówno mimika artysty jak i to, co mówi, dalekie są od cienia choćby taniego patosu, czy melodramatycznej przesady. Mamą przed sobą bliskiego sercu człowieka, z gruntu uczciwego, ale słabego, wepchniętego w przestępstwo wskutek warunków, w których się znalazł i z którymi nie umie walczyć. Córka jego, dickensowska Masza, gra Mamajewa, która tak samo jak w Czapce wstrząsa czystością wewnętrzną i prostotą. Brutalna, cyniczna groźba pieniądza nie znajdującego ani moralności, ani litości reprezentuje artysta Tołubiejew jako kupiec Barawcow. Akt ostatni *Gręzawiska* ma w wykonaniu tej trójki leningradzkiej taką dynamikę i taki wyraz emocjonalny, że trzeba dużego opamiętania, by powstrzymać łzy.

Czarownice z Salem Artura Millera, to utwór tematycznie historyczny, a równocześnie pięknie współczesny i aktualny. Bo patrząc na to, w jaki sposób średniowiecze amerykańskie, reprezentowane w sztuce przez duchowieństwo i sadownictwo walczyło z każdym przejawem samodzielnego myślenia, widownia olbrzymiego teatru zdaje sobie doskonale sprawę, że melodramat Millera napisany i wystawiony został po to, by myśli jej i refleksje skierować na dzień dzisiejszy, na praktyki Mac Carthy'ego, na walkę FBI z rzekomymi spiskami czerwonych, na śledztwa i procesy wyrosłe z oszczerstw i prowokacji.

Czwartą i ostatnią z kolei sztuką, którą widziałem w Leningradzie, był *Sędzia w pułapce* oparty na powieści pisarza angielskiego Fieldinga. Cechą dominującą tego widowiska jest lekkość, żartobliwość, a tym niemniej ostre bardzo, satyryczne ujęcie sprawy. Główna postać utworu, sędzia, łapownik, dziłkacz i oczadusza, nie jest tutaj obiektem, do którego się strzeżać z ciężkich dział, czy z karabinów maszynowych. Zarówno reżyser jak i

wykonawca tej roli, arcykomik Benjaminow, ukazują przede wszystkim groteskowy, żalony, a równocześnie rozbrajający zabawnym komizm tej figury, która dostawczy się w pułapkę, zastawioną przez świat walczący ze złem i występkiem, staje się szarą, bezbronną myszą.



„Dzieci jednej matki” Afriogenowa w teatrze leningradzkiego Komsomolu.

Zjazd dramaturgiczny, na który zaproszono mnie do Berlina, trwał pięć dni i zgromadził kilkudziesięciu ludzi teatru z Niemieckiej Republiki Federalnej. Z NRD zaproszony był słynny krytyk Herbert Jhering — nikt więcej. I na dyskusję, która wzbudziła największe zainteresowanie — „O polityce, poetyce i teatrze” — miał przybyć Brecht, ale zachorował.

Nie wiem, co by to było, gdyby Brecht wtedy się zjawił. Przewidując wyjątkowo dużą frekwencję — bo w kołach teatralnych nie było tajemnicą, że dyskusja pod tym zawołaniem będzie się toczyła nad „sprawą Brechta” — zebranie zwołano do teatru „Tribüne” zamiast do British Centre, gdzie Zjazd obradował (a obradował w British Centre, gdyż była to jedyna sala, którą organizatorzy Zjazdu dysponowali bezpłatnie). Lecz widownia „Tribüne” — około 500 miejsc — okazała się za mała na dyskusję o Brechcie.

Znałem już tę widownię i kilku referentów i mówców. W teatrze tym byłem parę dni wcześniej na

Jeden z referentów, dr Ludwig Berger, otyły starszy pan, znany kierownik literacki teatrów, mówił o szczytnym powołaniu kierownika literackiego. Przypominał, jak Brahm pomagał Hauptmannowi, jak on sam, Berger, przed trzydziestu laty wprowadził Zuckmayera na sceny berlińskie, jak Niemcy wprowadzili Ibsena na scenę światową, a Shawa grali w czasie, kiedy był prawie nieznanym. Ale dzisiaj — pytał — czy w Anglii, Francji, Ameryce, pisze się lepsze sztuki, niż u nas? Jeśli tak, to nie te, które importujemy. I w każdym razie, to co u nas się pisze jest nam bliższe pod względem problematyki społecznej, niż sztuki zagraniczne, jakimi teatr nas raczy. Ale krytyka zajmuje się tylko formą spektaklu, nie treścią problemową sztuki — nie treścią aktualną.

Na co rozległy się hukne oklaski. Następnie jednak mówca, również kierownik literacki teatru, wdał się w ostrą polemikę z wywodami Bergera. Gdzie są — wołał — owi młodzi autorzy, tacy, jakim był początkujący Hauptmann? Z kim mamy współpracować, komu pomagać?

Henny Jahnn. — Ja — mówił — jestem poetą, a piszę „atomową” sztukę. Ale czy ktoś ją wystawi, o tym bardzo wątpię. Nie można dzisiaj w Niemczech pisać o wojnie, o straszonym niebezpieczeństwie atomowej. W jakiej to atmosferze musimy pracować. A teatry grają amerykańskie sztuczki. Nie mamy pomocy krytyki, ani Państwa, bo nie ma przecież dla autorów żadnych subwencji, wydawnictwa zaś nie wznawiają naszych starych sztuk.

Taka była wtedy dyskusja.

Dyskusja o Brechcie była bez porównania ostrzejsza. Wspominałem na początku, że przewodniczył Rehfish. W programie jednak, jako przewodniczący, zapowiedziany był Weisenborn, znany postępowy autor dramatyczny. Rehfish, otwierając zebranie, krótko oznajmił, że Weisenborn zrzekł się przewodnictwa, gdyż jako przyjaciel Brechta nie uważa się za powołanego do kierowania tego rodzaju dyskusją. Zresztą — dodał — on sam poda swoje motywy.

— Nie mam nic do powiedzenia, — oświadczył sucho Weisenborn,

ła bez odpowiedzi. — Mówią, że gdyby Brecht u nas wystąpił, wybito by wszystkie szyby w teatrze. Ale, na litość boską, zrobimy coś wreszcie, by położyć kres tej nienawiści między Niemcami!

— Owszem, można Brechtowi przyznać „wolność dla błażna”, wybaczyć mu to i owo, — oświadczył jakiś pan z prezydium. Ale tylko jemu! Żadnych innych sztuk, pisanych „na zamówienie Sowietów”! Starajmy się o własne sztuki, traktujące o zagadnieniach społecznych.

— Co takiego?! Wolności dla Brechta jako dla błażna?! — oburzył się krytyk Walter Karsch (ongi był komunistą i pisywał w NRD). Ileż można mu wybaczyć?! A jego list po 17 czerwca?! (Była to aluzja do oświadczenia Brechta, kiedy po krwawym rozruchach w Berlinie wschodnim wyraził swoją pełną solidarność z Rządem.)

Tutaj wtrącił się przewodniczący, karcąc dyskutantów za wyrażenie „wolność dla błażna” i apelując o wyższy poziom dyskusji. Ale stawiało się już bardzo gorąco na sali.

— Brecht jest może tylko wię-



„DON CARLOS”. Aglaja Schmid jako Królowa i Rolf Henniger w roli tytułowej.
(FOT. ILSE BUHS, BERLIN)

Wieczory niemieckie ⁽²⁾

Korespondencja własna z N. R. F.

ADAM TARN

szfuce Barlacha „Der Graf von Ratzeburg”, granej w formie „próby czytanej” — z aktorami siedzącymi w trzech rzędach na scenie, przy czym twarz aktora, kiedy czytał, oświetlala punktówka. Dziwne odniosłem tego wieczora wrażenie. Wstęp był wolny. Publiczność, złożona w olbrzymiej części z kobiet, i to starych w towarzystwie młodszych i brzydkich (z mężczyzn wielu było samotnych albo w towarzystwie męskim), zbierała się niby w kościele i czekała w skupieniu. Przyszędłem bardzo wcześniej, obawiając się tłoku. Bezpłatna „próba czytania” — sądziłem — znaczy, że to spektakl eksperymentalny. Lecz dziwnym jakimś porządkiem, co mnie zaskoczyło, w tym paromilionowym Berlinie zachodnim znalazło się akurat 500 osób, nie mniej i nie więcej, które poprosiły o wstęp. Przy kasie gdzie rozdawano bilety (bezpłatne i ponumerowane) nie było kolejki. Nikt się nie śpieszył. Widocznie tylko ja nie wiedziałem, co to będzie za przedstawienie. O Barlachu, owszem, słyszałem przed wojną. Za Hitlera był prześladowany i zmarł na wygnaniu. Ale nie miałem pojęcia, że Barlach był mistykiem, ani że teatr „Tribüne” jest finansowany przez Kościół i urzęda „Tygodnie chrześcijańskiego teatru”. Połapałem się dopiero z wypowiedzi w programie — Claudela „O religii i poezji”, Zuckmayera „O teatrze jako odbiciu ładu boskiego” — ale było za późno. Wytrzymałem jednak do końca — nie, żebym był nadludzką cierpliwy, tylko dlatego, że nie było przerwy i nie mogłem wyjść, nie deranzując sąsiadów. Podziwiałem za to technikę czytających aktorów. Rola bohatera, feudalnego hrabiego (którego tragedia jest to, że chce „być”, a nie wierzy, i że sam nie ma Boga, chociaż jego ma Bóg), czytał Ernst Sattler, stary smutny aktor, a czytał tak dobrze, z takim umiarem i tłumioną pasją, z takim bogactwem intonacji, nie mówiąc już o dykcji, że choć jego monolog składał się z słów, z których każde z osobna miało wprawdzie znaczenie, ale wzięte razem były pozbawione sensu, słuchałem go — przynajmniej przez kilka kwadransów — z zainteresowaniem, a nawet z pewną sympatią. Aż nagle, nie wiedzieć skąd przypomniałem sobie z uśmiechem, jak mój stary pocztowy nauczyciel łaciny, wystuchawszy pewnego razu mojej recytacji, pokłusł głową i mruknął: „Można by pomyśleć, że to wszystko rozumiesz...”

Śpośród mówców, którzy teraz zasiedli na scenie, słyszałem kilku na poprzednich dyskusjach. Przewodniczył Hans Rehfish, autor wielu komedii, prezes Stowarzyszenia Autorów Dramatycznych. Przy stole prezydialnym rozpoznałem szereg osób, m. in. Alberta Besslera, kierownika literackiego Schiller-Theater. Na sali byli krytycy, pisarze, dyrektorzy teatrów, których też widziałem już na mównicy, oraz aktorzy, których znałem ze sceny.

Pamiętałem zwłaszcza Christiana Mettina, reżysera i dyrektora teatru w Lubecie, który przewodniczył na zebraniu poświęconym repertuariowi w odniesieniu do dramaturgii współczesnej. Była to ożywiona dyskusja, która — gdyby nie to, że referenci przemawiali najwyżej od 8 do 10 minut, a dyskutanci od 3 do 5 (kiedy zaś jeden z mówców wyjął parę kartek z kieszeni, Mettin skarcił go wołając: „Tutaj się nie czyta”), wydałaby mi się jak gdyby znajoma. Autorzy skarżyli się, że teatr ich nie gra; że młodzi nie mają dostępu do sceny; że teatry wolą zsmirze — francuską i amerykańską — niż poważne sztuki współczesne niemieckie; że sztuki te leżą u lektorów (w NRF przeważa system składania sztuk u wydawców, specjalizujących się w dramaturgii — Kiepenheuer Verlag, Desch Verlag), którzy nie sądzącami nie wydają opinii, nie odbywają rozmów z autorami, odrzucając sztukę z niewiadomych powodów, z reguły zaś kierując się tym, po jakiej linii idą zainteresowania teatru, z którym akurat współpracują. Naprawdę, zdawało mi się, że już to kiedyś słyszałem,

Nie ma sztuk współczesnych — twierdził — nie ma dramaturgii, bo zniknęła publiczność, która chce problematyki. I w ogóle „Volksbühne” (przedsiębiorstwo finansujące teatry przez masową sprzedaż biletów) zabito publiczność, która znała się na teatrze, która wiedziała czego chce, natomiast powołało do życia publiczność, która idzie do teatru na to, co daje.

— Ależ nie! Jest na to rada — zawołał mówca następny. Możemy opracować plan repertuarowy, który by mieścił i klasykę, i sztuki współczesne i sztuki zagraniczne, i lekkie komedie. Możemy zmusić „Volksbühne”, by przyjęła plan jednolity, przy czym widać kulturalny miałby możliwość wyboru.

— Nie, nie możemy — wyjaśnił przewodniczący. Tylko teatry subwencjonowane mogłyby sobie na to pozwolić. Teatry oparte na abonamencie muszą liczyć się z tym, że choć więcej dzisiaj ludzi uczęszcza do teatru, czynią to rzadziej, aniżeli przed wojną. Nie może być tak wielkiej rozpiętości repertuarowej.

— Koledzy — nawoływał wysoki łysy pan, Friedrich Schulze (berliński przedstawiciel wydawnictwa Desch i właściwy organizator Zjazdu) — koledzy, mówmy o sprawach praktycznych. Dlaczego tak trudno wystawić sztukę współczesną? Dlaczego o tyle łatwiej grać obcych autorów?

— Nie mamy żadnego kontaktu z teatrem — zalił się pewien młody dramaturg, pracujący w radio i dziennikarstwie. Mówi się, że nie ma już takich autorów jak Hauptmann. Ale gdzie są tacy kierownicy literacy jak Brahm? Jakież autor współczesny ma możliwości? Nie mamy nawet dostępu do pracy teatralnej. Od teatru dzieli nas cały aparat, cała administracja kulturalna, wydawcy, lektorzy.

— Istotnie — przyznał jeden z krytyków (i lektorów). Trzeba coś zrobić dla młodych pisarzy. Mam z tego powodu wyrzuty sumienia. Dostajemy z wydawnictw taką masę sztuk, że niesposób wszystko czytać, niesposób zająć się autorami. Proponuję by stworzyć asystentury dramaturgiczne — oczywiście, bezpłatne — co dałoby młodym pisarzom pewne doświadczenie.

— Bezpłatne asystentury? — oburzył się ktoś. Czy to wszystko, co po dziesięciu latach możecie zaproponować? Żaden dramaturg niemiecki, nie wyłączając Zuckmayera, nie może żyć z swojej pracy. I co to za gadanie, że niemiecka publiczność, odciek „Volksbühne” wzięła ją w pach, stała się bezkaszalną i bezwonną masą? Póki będziemy odnosili się do publiczności w ten sposób, póty nie będzie dramaturgii współczesnej.

Rehfish wystąpił przeciwko pięknotuchom, przeciwko tym, którzy twierdzą, że jest za mało poezji — za mało poetów, piszących na scenę. Nie wolno — wołał — kłaść większego nacisku na styl, niż na problematykę sztuki. I nie jest prawdą, że nie ma pisarzy. Ale kto się nimi zajmuje? Gdzie pomoc teatru? Krytyka niszczy sztuki współczesne i dlatego dyrektorzy boją się ryzyka. Pytano tu, retorycznie co prawda, dlaczego o tyle łatwiej grać zagranicznego pisarza. Wiemy, że wystawienie sztuki, która miała powodzenie w Londynie, w Nowym Jorku, jest zawsze usprawiedliwione, choćby u nas padła. Ale w Londynie, w Nowym Jorku, sztuka może iść po kilkaset razy, bo teatr ją „wyprobówuje”, wraz z autorem, w objędozie. Bo po dziesiątkach spektakli w miastach prowincjonalnych autor na nowo bierze sztukę na warsztat. Oto tajemnica jej powodzenia. A u nas? U nas panoszy się niestety reżyser, narzuca autorowi swoją dyktaturę, często zmienia tekst nie pytając autora. Nigdy tego nie było w teatrze niemieckim. Są to metody niedopuszczalne. Ale rozpaczę, w jaką pogrążono autorów dramatycznych, stanie się odtąd źródłem ich siły.

— Nie ma w teatrze różnicy między „poetami” a „pisarzami”, — stwierdził znany dramaturg Hans-

Nie jestem osobistym przyjacielem Brechta. Uważam po prostu, że należy go grać.

— Weisenborn — wtrącił Rehfish — zabierze głos w dyskusji.

— Owszem, ewentualnie zabiorę głos w dyskusji, — dorzucił Weisenborn i usiadł.

Od pierwszej więc chwili, zza zasłony „polityki, poetyki i teatru”, wyjrzała owa „sprawa Brechta”, która ścigała tylu ludzi. Daremnie Rehfish — który okazał się zręcznym przewodniczącym i o wiele bardziej przychylnym Brechtowi, niż można było przypuszczać — usiłował nadać dyskusji charakter przyjacielski. Natychmiast po jego zagajeniu uderzono w wielki dzwon.

Zagajenie Rehfisha było krótkie. Stwierdził, że nie może istnieć teatr apolityczny. Przypominał, że według szkoły oksfordzkiej, początki teatru greckiego, na 500 lat przed Ajschylosem, sięgają „politycznego zaklania ducha”. Duchy ukazywały się wtedy na scenie, by opowiedzieć, jak przeszły przez życie i co zrobić, aby polepszyć warunki bytu żyjących. I tak — dodał żartobliwie — jak starożytni Grecy nazywali człowieka, który trzyma się na uboczu, zdala od spraw publicznych, idiotę — tak można by nazwać idiotami tych, którzy chcą teatr trzymać zdala od polityki.

Jako pierwszy z referentów przemówił Ernest Salter (nie mieszać z Ernstem Sattlerem, który grał hrabiego von Ratzeburg!), jeden z najbardziej reakcyjnych dziennikarzy berlińskich. Przyznał na wstępie, że w sztuce w ogóle odbijają się pośrednio, nawet psychologicznie, konflikty polityczne danego społeczeństwa, w teatrze zaś jest to szczególnie widoczne. Oczywiście też artysta musi opowiedzieć się pod tym względem. Ale nie wolno nikomu — wołał — dyktować artystę, jakie ma zająć stanowisko! A to właśnie nieustannie dzieje się „na Wschodzie” (czytaj w NRD) i dlatego teatr stracił tam niezależność, nie może tam być prawdziwego teatru.

— No, ale co zrobić, — pytał Günter Skopnik, kierownik literacki teatru w Frankfurcie nad Menem, gdzie odbyła się premiera jednej z sztuk Brechta („Dobrego człowieka z Sezuanu”) — co zrobić, jeśli autor jest komunistą? Czy mimo to teatr może go grać?

— Nie! Oczywiście nie! — krzyknął ktoś z prezydium. Nie można grać Brechta! „Na Wschodzie” (w NRD) nie grają przecież naszych!

— Owszem, grają, — wtrącił przewodniczący. — Grają Zuckmayera, Weisenborna, również moje sztuki. A zresztą, czy w dziedzinie sztuki stosowałby pan represję?

— Tak! — wrzasnął tamten. — Stosowałby represję!

Sala zaszumiała, rozległy się protesty, przewodniczący musiał poprosić o ciszę. Po czym zabrał głos wysoki młody blondyn, również siedzący wśród prezydium, krytyk teatralny Rühle.

Rühle popierał wystawianie sztuk Brechta, choć argumenty jego były dość osobliwe. To, że Brecht pisze pod dyktando — mówił — to sprawa jego charakteru. Nas to nie powinno obchodzić. I nie bójmy się, że nasza publiczność da się zwieść propagandą. Jest wśród nas na tej sali (tutaj wymienił moje nazwisko) pisarz z zażelaznej kurtyny, którego „Zwykła sprawa” była grana w NRD. Byłem wtedy po tamtej stronie, pracowałem tam przez 6 lat. Otóż, widzowie w „zonie sowieckiej”, choć sztuka ta mówi o braku wolności w Ameryce, doskonale rozumie, że to dotyczy ich samych. I tak samo rzecz się ma z sztukami Brechta.

— Tak jest, — potwierdził niejaki Lindemann. — Powinniśmy grać Brechta, bo w gruncie rzeczy zwraca się on przeciwko NRD. Brecht przeciwie walczy o wolność człowieka.

Bessler, wytworny pan o twarzy aktora (zresztą, był aktorem), z goryczą mówił o tym, że propozycja, jaka wyszła z NRD, by Schiller-Theater wystąpił gościnnie z „Wojną i Pokojem” w teatrze Brechta, a Brecht z „Kaukaskim Kredowym Kołem” w Schiller-Theater, pozosta-

niem „reżymu”, jest w przymusowej sytuacji! — bronił go ktoś.

— Nonsens! — wołał Salter. Brecht jest marksistą! I to oni sieją nienawiść, nie my! Musimy tylko odplacać im pięknym za nadobne.

— Nie! Nie! — rozległy się okrzyki na sali.

— Ja ich nienawidzę! — krzyczał z swego miejsca Rühle.

Zrobił się tumult i przewodniczący musiał interweniować.

Wtedy na mównicę wszedł jakiś młodzieniec, przedstawił się jako student i zaprotestował przeciwko wypowiedziom, które nie podejmują dyskusji merytorycznej, nie analizują dramaturgii Brechta, nie dotykają jego problematyki, tylko są wypowiedziami programowymi.

Sala zareagowała huraganem oklasków, a Karsch (którego dosłyszałem tylko dlatego, że siedziałem bardzo blisko) zerwał się z miejsca i wrzasnął: Co?! Więc nie można na tej sali nie powiedzieć przeciwko Brechtowi?!

Przewodniczący znowu musiał się uszczuć i udzielił głosu dr Marii Sommer, dyrektorce (i właścicielce) Kiepenheuer Verlag, młodej, szczupłej, przystojnej brunetce o myślowej, nieomal ascetycznej twarzyczce. W NRD — powiedziała — wymaga się od sztuk teatralnych, by były prawdziwe pod względem politycznym niezależnie od ich artystycznej wartości. Ale cóż my robimy, kiedy mamy sztukę współczesną, która pod względem politycznym jest ryzykowna? Niedawno złożono w naszym wydawnictwie dramat, którego bohater, uchodząca z NRD, odkrywa, że na Zachodzie nie dzieje się lepiej. Otóż, sztuka ta nie może być grana, choć wszyscy uznali ją za świetną. Nie mamy odwagi cywilnej. Gdzież nasza wolność?

Rehfish podchwycił to pytanie. Jest to — powiedział — sprawa najistotniejsza. I hasłem naszym powinno być: „Pokój na ziemi, walka na scenie!”

Na tym skończyła się dyskusja o Brechcie, która przekonała mnie, że spustoszenia, jakich propaganda hitlerowska i amerykańska dokonała w umysłach Europejczyków, nie ominęły niemieckich ludzi teatru. I przypomniało mi się, co mówił Piscator: „Ruiny są nie tylko w miastach; są w ludziach”.



„DON CARLOS”. Erich Schellow jako Markiz Posa i Walter Franck jako Filip II.
(FOT. ILSE BUHS, BERLIN)

*

Mieliśmy jeszcze wszyscy spotkać się na przyjęciu, po przedstawieniu w Schiller-Theater. Dawano tego wieczora „Don Carlosa” Schillera, najlepszy spektakl, jaki w Niemczech widziałem i jeden z najlepszych, jakie w ogóle znam. Od pierwszej sceny do ostatniej, przez bite cztery godziny — bo grają pełny tekst, oczywiście, i tylko z jedną przerwą — śledziłem przedstawienie w takim napięciu, z takim zainteresowaniem i — co tu gadać! — zachwytem, że byłem po prostu oszołomiony. Co za aktorstwo! I jaka jasność koncepcji! Był to jeden z tych rzadkich spektakli, kiedy interpretacja aktorska tak przylega do tekstu, postaci są tak doskonale oddane i ustawione w stosunku jednej do drugiej, a inscenizacja (Gustav Rudolf Sellner) tworzy całość tak sugestywną, że jesteś porwany wielkością teatru — sztuki, która jak żadna inna potrafi wstrząsnąć człowiekiem. Nigdy nie odczułem rewolucyjności Schillera, jego poezji, humanizmu i pasji, tak głęboko, jak na tym przedstawieniu. Z najwyższym podziwem wymieniał nazwiska: Waltera Francka w roli Filipa II, Aglaja Schmid w roli Królowej, Rolf Hennigera w roli tytułowej. Joanny-Marii Gorvin jako księżniczki Eboli i Ericha Schellowa jako Markiza Posy. Chciałbym szczegółowo opisać ich grę, rosnącą temperaturę ich przeżyć na scenie, ich skalę wyrazu (zwłaszcza, że troje z nich znam z innych ról jeszcze) i zanotować reżyserię Sellnera. Ale dzień był raczej męczący i długi; przyjęcie, w olbrzymim i wspaniałym foyer, przeciągnęło się do 2 nad ranem.



„DON CARLOS”. Rolf Henniger jako Don Carlos i Joanna-Maria Gorvin w roli księżniczki Eboli.
(FOT. ILSE BUHS, BERLIN)