

TYGODNIK
RADY KULTU-
RY I SZTUKI

WARSZAWA
17-23 XI. 1955

N^o 46 (168)
ROK IV

CENA 1.20 Zł

Przegląd kulturalny

WIELKA NIEZNAJOMA

MARCIN CZERWIŃSKI

Chciałbym się zastanowić nad stosunkami łączącymi proletariatu z produkcją kulturalną w Polsce w ostatnich latach, oraz z aparatem upowszechniającym dzieła, przedmioty kultury.

Kulturę rozumiem tu jak najszerzej. Zawieram w tym słowie nie tylko to, co zwykło się kojarzyć z „kulturą wyższą”, ale też i to, co służy przeżyciom bardziej naskórkowym — rozrywce, ozdobie, spędzeniu czasu w sposób dla siebie i dla innych miły. Przez „przedmiot kultury” rozumiem z kolei nie tylko rzeczy, jak książki czy płyty, ale i świadomie organizowane zdarzenia w rodzaju widowisk czy wieczorów w świetlicy lub kawiarni — zdarzenia, które stają się „przedmiotem” konsumpcji kulturalnej.

1

Nie wiem, czy wszyscy zdają sobie sprawę jak dziś wygląda na terenie Warszawy bilans inwestycji kulturowych, dokonany z uwzględnieniem charakteru publiczności. Oczywiście Warszawa ma być tylko przykładem, którym posługuję się bez lęku przeczerpienia, gdyż wątpię, aby średnia krajowa przewyższała stołeczną.

Otóż ośrodkami skupiającymi publiczność proletariacką lub zbliżoną do niej (przeważnie lub wyłącznie młodzież) są tutaj:

1. fotoplastikon stołeczny (po zlikwidowaniu drugiego); 1 cyrk; 12 kin; w nieznacznie mierze 3 lub 4 Domy Kultury (mówię o tych, które mają charakter otwarty); zabawy publiczne na placach (w lecie) i w kilku lokalach klubów sportowych (w zimie), przy czym te ostatnie mają charakter imprez niestających.

Ośrodkami, w których publiczność proletariacka stanowi procent niski, bardzo niski lub nie spotyka jej się wcale, są:

1. 14 teatrów stołecznych; około 45 kawiarni z muzyką lub bez, z czasopismami lub bez, z występami lub bez; 2 wielkie biblioteki publiczne i nieznana mi bliżej (spora) liczba mniejszych; wypożyczalnie publiczne (tzn. pozazakładowe, o charakterze otwartym); 4 znane mi (może jest ich więcej) małe kina zamknięte tzn. zarezerwowane bądź na użytek środowiska filmowców, literatów, dziennikarzy, bądź dla zamkniętych środowisk innych (środ. pracownicze); 2 duże sale koncertowe, 2—5 (ilość płynna) lokale wystaw artystycznych.

Jest jeszcze trzecia kategoria inwestycji kulturowych. Są to ośrodki przeznaczone właściwie głównie dla publiczności proletariackiej, natomiast pracujące znacznie poniżej swojej teoretycznej wydajności, mało atrakcyjne, rozmijające się z potrzebami spontanicznymi, często świecące pustkami. Znajdą się tu (w różnym stopniu dotknięte klęską jałowości): świetlice, przyfabryczne Domy Kultury, przyzakładowe biblioteki — wypożyczalnie.

Takie są publiczne ramy, w których trudna do ilościowego określenia część 900 tysięcy mieszkańców Warszawy zaspokaja swoje potrzeby rozrywki, flirtu, kształcenia (pozaszkolnego), przeżyć estetycznych. Nie pretenduję do ścisłości cyfr. Wydaje mi się, że 10 proc. błędnie nie zmienią tu nic. Ważniejszy jest układ kategorii, na którego podstawie można snuć pewne przypuszczenia.

Widzę tu kilka węzłowych spraw. A więc: stosunkowo wyższy stopień „zaopatrzenia” środowisk nieproletariackich; niepowodzenie (względnie lub całkowite) ośrodków przyfabrycznych; niska frekwencja robotnicza w teatrach, na koncertach, wystawach i niska frekwencja w ośrodkach czytelnictwa.

2

W kwestii pierwszej warto oświadczyć, że większa ilość ośrodków obsługujących potrzeby nieproletariackie (co należy jeszcze przemnożyć przez lepsze „wyekwipowanie” domowe tych grup) nie oznacza jednak wcale, że potrzeby inteligencji (w szerokim sensie tego słowa) są zaspokojone. Jest przeciwnie — ośrodki istniejące są przepracowane, przetłoczone. Tyle co do ilości. Natomiast, gdy się zanalizuje tendencję rozwojową placówek obsługujących publiczność inteligentną, zwraca uwagę okoliczność, że każdy z kolejno (raczej wolno) powstających ośrodków prześciga dotychczas istniejące nie tyle pod względem wartości merytorycznej (ilości książek w czytelni, walorów akustycznej sali koncertowej, poziomu występów itp.), lecz przede wszystkim lub wyłącznie pod względem blichtru — zewnętrznych i mało pomysłowych oznak bogactwa. (Za ciężką forszę wydaną na bardzo brzydkie przedzabianie wnętrz kinowych, teatralnych, kawiarnianych, nawet czytelnianych — można by, jak sądzę, zbudować sporo sal, sporo kupić książek, płyt, apa-

ratów projekcyjnych). To na razie zanotujmy dla pamięci.

W sprawie ośrodków przyfabrycznych nasuwają się zasadnicze uwagi. Argumenty przemawiające za tymi ośrodkami są głównie wysnuwane z tradycji: o świetlice walczyło się przez dziesięciolecia, kiedy miasto, kiedy jego „piękne dzielnice” były z założenia dla mieszczaństwa i związanych z nim wówczas grup; tam zaś, w fabrykach, można było na ich własnym terenie wydusić z pracodawców te właśnie, skromne świadectwa kulturalne.

Sądzę jednak, że dziś w ośrodkach miejskich nie wypełnionych całkowicie przez obiekty przemysłowe i bezpośrednio z nimi związane osiedla, należało zanalizować proces naturalnego lokalizowania się życia „po pracy”. Nadto zaś, na-

W numerze:

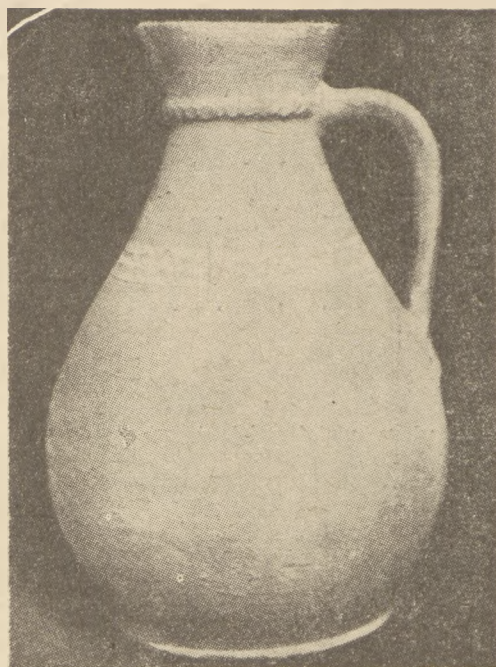
T. KRONSKI
Antydogmatyzm
i metafizyka

J. KOTT
Paryż nocą

J. BRODZKI
„Pan Stefan”

ST. JAROCIŃSKI
Frank Martin

J. A. ZAREMBA
Ogólnopolska
Wystawa Sztuki
Ludowej



leżało rozważyć okoliczności psychologiczne tej sprawy. W miastach, w których wszystkie lokale użyteczności kulturalnej mają wspólną firmę socjalistyczną, tylko oto robotnikom rezerwuje się małe getto zawodowe. (Przyzakładowe ośrodki kulturalne w zakładach zatrudniających pracowników umysłowych są cieniem cienia. są już tylko symboliczną ofiarą złożoną bogini biurokratycznej symetrii. Tych tworów, które są trupami od chwili poczęcia, nikt nawet nie próbuje galwanizować). Ten typ ośrodków ma tę zasadniczą wadę, że w dużej mierze odbiera konsumpcji tak cenny charakter prywatności: swobodę wyboru miejsca, chwili, ludzi, łączy się pojęciem obowiązku. Względny jest winien być stosowany tylko tam, gdzie zakład pracy jest czymś takim jak rynek — jedynym miejscem krzyżowania się ogólnych interesów. Gdzie in-

dzie winien „wyjść na miasto”, zmieniając charakter.

Proszę zrozumieć, że o ile „idzie się do kina czy do czytelnicy”, o ile „używamy się w kawiarni” o tyle w świetlicy „zostaje się po pracy”. Gdzie się „umawia” młodzież Grochowa, Bielany? Dokąd „idą” ojcowie rodzin na Woli, gdy raz w tygodniu chcą się wyrwać z kołowrotu spraw zawodowo — domowych?

Nic nie uzasadnia braku ośrodków „otwartych” w całych dzielnicach mieszkalnych, stanowiących autonomiczne środowiska. Takich jak: Wola, Koło, Ochota niemal całe Powiśle, ogromne partie Centralnej Pragi, Bródno, Grochów, Bielany, Włochy, Wilanów, Wierzbno.

Błąd koncepcyjny popołniony w tej sprawie, utrwalony na długie lata dał dziś smutne rezultaty.

(Dokończenie na str. 7)

DWA ŁYKI AMERYKI

NOWY JORK (III)

JERZY PUTRAMENT

„Stare” miasto

Są w mieście jeszcze inne ośrodki tegoż, popularno — handlowego typu. Tak np. gdy się wylazi z metra w pobliżu opiewanego przez Majakowskiego mostu brooklińskiego i idzie się na południe, w głąb tej pierwszej grupy drapaczy, widzianej jeszcze ze statku — na pierwszym zakęcie wpada się w nieustanny rejtach handlarzy, jeszcze wyższy, pośpiesniejszy, bardziej natrętny niż przy Broadwayu.

Jest to swoiste „stare miasto”. Stare — bo sprzed epoki wymierzonych ulic, przecinających się pod kątem prostym z szerokimi alejami. Swoiste — bo te kamieniczki tutejsze, obudowujące 5—10 metrowej szerokości ulice, liczą sobie jednak do dwudziestu pięter. W tym kłębowisku waziatkich ulic rzeczywiście człowiek czuje się przyciśnięty do ziemi, przytłoczony napierającymi nań zewsząd olbrzymami.

Oto np. ulica Nassau. Biegnie ona po południu, kręta i wąska, o parterach obsadzonych małymi, krzykliwymi sklepami. Towar wylazi tu zza lady na witrzynę, zalewa je, wypycha się na chodnik. Przy drzwiach sklepów stoją kosze — np. z krawatami po trzy, cztery i nawet sześć sztuk za dolara. Mimo tych wyjątkowo — trzy, cztery i sześć i nawet dwadzieścia razy niższych niż normalnie cen — nie ma przy koszu ścisłu. Tutejsi bywalcy znają wartość takiego towaru, „od lat wytrzymują pokusy takiej hurra-sprzedaży absolutnej tandety.

Trochę dalej ulica Nassau staje się nieco poważniejsza. Sklepy tego typu stają się rzadsze. Oto w oknach zamiast skarpetek czy biuśtonoszy złoci się napis — „Związek banków szwajcarskich — oddział w Nowym Jorku”.

Nie od razu pojmiesz sens tego napisu. Dlaczego akurat tu sadowa instytucja helwetycka poszukała dla siebie przytułku? Nie od razu pojmiesz, że działała tu to samo proste prawo, które nakazuje ambasadam państw ościennych szukać sie-

dzib jak najbliższe ministerstwa spraw zagranicznych kraju urzędowania.

Dopiero po dalszych kilkudziesięciu krokach sprawa staje się jasna. Oto kolejna przecznicza. Patrzysz na tabliczkę przy latarni. Przecież to najbardziej znana w Polsce ulica amerykańska. Przecież to Wall Street.

Jest tak krótka, że w pięć minut można przejść ją do końca. Ci, którzy pomstują (i słusznie) na wyczyny amerykańskiego kapitalizmu, którzy w artykułach i przemówieniach klną władców Wallstreetu, mają prawo wiedzieć, jakże ta Wallstreet wygląda.

Zaczyna się ona od kościółka, niedużego, utrzymanego w stylu wczesnie pseudogotyckim, z lat pewnie 1830—1840, kiedy jeszcze amerykańscy naśladowcy gotyku nie bawili się w odróżnianie stylu „flamboyant” od nie „flamboyant”, tylko sobie po prostu stawiali kościółki ze spiczastą wieżą i byli przekonani, że to ładnie.

Zaczyna się ona od kościółka, ale jakże małeńki jest on zaraz przy swolch pierwszych dwóch sąsiadach. Mimo, że zamyka ulicę, dwa narożne domy po prostu przytłaczają go swymi dwudziestoma piętami. Od strony nieparzystej jest to First National Bank of City of N. York. Od strony parzystej Irving Trust Company. Zaraz potem New York Stock Exchange. Potem Bankers Trust Company. Każda z tych imprez mieści się we własnym dwudziestopiętrowym drapaczu. Ulica jest wąska i ze wysokości pozbawiają ją słońca, jasności, pogody.

Potem niewysoki parterowy dom w pseudoklasycyzm stylu z pomnikiem Washingtona i szyldem Treasury, tj. tutejszego ministerstwa skarbu. A potem znowu banki i banki, amerykańskie i prawie amerykańskie, to znaczy kanadyjskie, szukające sobie przytułku — jak i Szwajcarzy, jak najbliższej instytucji, które decydują o kierunku życia tego kraju.

Potem zaś ścisłe betonowych olbrzymów maleje. Widać, między ni-

mi rozróż i nawet waziatki, prostopady wycieczek wody. Jest to East River. Za nią widnieją pierwsze domy Brooklynu.

Ulica jest krótka i wąska, ciemna, przytłoczona ogromami banków. Ale jest ruchliwa. Od rana — w dniach pracy — przewala się wtedy tłum bankowych urzędników. W południe ten ruch staje się szczególnie duży, wtedy i jeźdźnia jest po prostu zalana przez ludzi.

W ustawicznym rejtach i gwarze tym większe wrażenie czynią szeregi mężczyzn przy poszczególnych bankach. Dziesięciu czy piętnastu mężczyzn, znośnie ubranych, czasem z cygarami w zębach stoi sobie koło wejścia do banku. Oparci o mur przeglądają gazety, lub gapią się na niebo. Nie mówią do siebie, czekają cierpliwie.

To są maklerzy giełdowi. Stoją godzinami przed najpotężniejszą instytucją kupna finansowym kraju, bo może dowiedzą się nagłe o jakiejś decyzji władz Ameryki, decyzji kupna czegoś czy sprzedaży, udzielenia czy odmówienia pożyczki, słownem. posunięcia, które może zaważyć na losach milionów ludzi. Wtedy skoczą przed siebie, pobiegną do swych mocodawców, będą się drzeć przez telefon, wystukiwać depesze, nadawać radiogramy, kupować jedne akcje, sprzedawać inne. To jest po swojemu, po amerykańsku, przykład rękę do rozrywki tego kraju.

W tej uliczce, wąskiej niemal jak nasza Chmielna, nie dłuższej chyba od niej i nie wiele czystszej, mieści się sedno tutejszego ustroju, to, co jest nam najbardziej obce, najbardziej nie do przycięcia.

Zabawne, że sztab najżywniejszej z odmian kapitalizmu nie postarał się o bardziej reprezentacyjną siedzibę w którymś miejscu np. Piątej Avenue. Oczywiście, w grę tu wchodzi po prostu fakt, że w ostatnim półwieczu punkt ciężkości miasta przesunął się z okolic Wall Street na północ, w stronę Centralnego Parku.

Istotni władcy Ameryki nie poszli z tym ruchem. Zostali na miejscu. Ta pogarda dla zewnętrznych



M. UTRILLO

5 bm. zmarł w wieku lat 71 Maurice Utrillo

jeden z najbardziej znanych malarzy współczesnych, piewca piękna i uroku Paryża.

Montmartre

blichtru, dla „reprezentacji” wydać mi się godną uwagi i naśladowania.

Trzecia klasa

Bardzo niedaleko Wall Street napotykanie trzecią klasę Nowego Jorku, drobnomieszczańsko — proletariacką. Nazwijmy ją po prostu ludową.

Aby się jej przyjrzeć najpełniej idźcie Drugą lub Pierwszą Avenue w stronę Bronxu, to znaczy na północ.

Te dwie Aleje są tej samej szerokości co Piąta. Wydadają się jednak o wiele szersze — bo domy tu rzadko przekraczają pięć pięter, najczęściej są 3—4 piętrowe.

Oczywiście, partery i tutaj są zajęte przez sklepy. Ale zamiast wytwornych wystaw, zamiast natio-ków towarów — sklepy tutejsze ude-rzają swoją zakurzoną staroświeckością. Niezliczone restauracyjki zwące się „luncheonette” (zabawne połączenie angielskiego „lunch” z czysto francuską końcówką) są ciemne i zawsze puste. Bardzo dużo warsztatików ślusarskich, szewskich, krawieckich. Są miejsca, gdzie co drugi sklep handluje „antykami”, tj. po prostu starzyna.

Jest to Nowy Jork smutny, bezpretensjonalny, odpychający i swojski, uroczy i nieprzychylny, bardzo malowniczy. Spójrzycie w górę Drugiej Avenue. Domy pomalowane są na krwistą czerwień, bardzo

dużo szyldów dorzuca do niej tyle tonów niebieskich, żółtych, zielonych, ile kto zapagnie. Niebo blade błękitne, szare pasy chodników. A resztą kolor nie jest tu najważniejszy. Chodzi o monotonię, o szarość tutejszego życia, o brzydotę okien i kominów, o tę bezpretensjonalną brzydotę przedmieści, która decyduje o sile zmarłego właśnie Utrillo.

W takich dzielnicach mieszka przytłaczająca większość nowojorczan. Ktoś niedzieli wybrałem się samotnie na Brooklyn. Pośpieszny pociąg podziemny wyrzucił mnie na chybli — trafił wybranej ulicy. Szedłem przed siebie dwie godziny. Ogromny, trzy razy większy od Manhattanu Brooklyn wydał mi się czymś właśnie w tym rodzaju. Małe sklepiki przy „alejach”, małe, dwupiętrowe i dwuokienne domki przy poprzecznych uliczkach. Tu i ówdzie fabryki, nad jedną z ulic potężna autostrada na żelazobetonowych łapach, pełna samochodów, pędzących ku atlantyckim plażom Coney — Island. A tu to właśnie ubożutkie, monotonne życie bez zieleni, bez przyrody, między domkiem, „luncheonette”, miejscem pracy i zakładem pogrzebowym.

Powiedziałem — swojski. Nie dlatego, że chciałoby się tu mieszkać. I nawet nie dlatego, że się widzi na 4 Avenue Brooklynu co krok jakieś „Trzaskła Funeral Chapel” czy biuro adwokackie Lewickiego. Dlatego przede wszystkim, że nie czuje się tutaj bynajmniej jakiejś przytłaczającej amerykańskiej potęgi, że takie same z grubsza uliczki znajdziesz w byle Będzinie. Że już Bytom będzie górował niezaprzeczalnie i monumentalnością swych czynszowych kamienic i zwłaszcza

ilością parków, skwerów, choćby trawników.

Także dlatego swojski, że ludzie tu są wyjątkowo przyjemni, życzliwi, uśmiechnięci. Choć mieszka tu tyle narodów, choć się mówi tyloma językami — mieszkańcom ludowego Nowego Jorku nie znudziła się ta wieża Babel, na odwrót, każdy, kto nie zna angielskiego staje się tu przedmiotem życzliwej troskliwości i żywego zainteresowania.

Queens i Bronx, dwie ogromne nowojorskie dzielnice przypominają z grubsza Brooklyn. Co uderza w nich może najbardziej, co sprawia, że z taką niechęcią myślę o możliwości zamieszkania tutaj?

Oczywiście, brak zieleni. Ulice są z reguły bez drzew. Trochę chwastów na nie zabudowanych skrawkach gruntu. Ale nawet nie to jest najgorsze.

Wszystkie te domy mają w sobie coś nieprzytulnego, odpychającego. Sylwetki ich są garbate — bo na dachach co większe dźwigają własne zbiorniki wody. Okropne żelazne drabiny pożarowe rdzawymi zygzakami zbiegają z góry na dół.

Ale najgorsza jest niewytumaczalna tymczasowość tych siedzib. Coś w nich jest takiego, co sprawia to właśnie wrażenie. O co tu chodzi? Bylejakie sylwetki? Brak kwiatów przy wejściu? Nie wiem.

...i czwarła...

Alle przecież nie to jest najbrzydsza, najuboższa klasa Nowego Jorku. Są jeszcze doki, są „slumsy” Boweri. Jest Harlem, są dzielnice portorykańskie.

Harlem jest ogromny i płaski: (Dokończenie na str. 3)

ANTYDOGMATYZM I METAFIZYKA

T A D E U S Z K R O Ń S K I

Nie ulega wątpliwości, że schematyzm i „nieśmiałość” — lek przed nową problematyką i niewolnicze posługiwanie się cytatami z klasyków, albo gotowymi i „uznanymi formułami („szlampami”) utrudniały w dużym stopniu nie tylko twórcze rozwijanie marksizmu, ale i jego rozumienie i rozpowszechnienie. Ze schematyzmem i „nieścisłością” łączy się także i język, ten straszny, scholastyczny język, w którym brak indywidualnego charakteru, pseudonaukowa bezosobowość maskowały prawie zawsze niemce pióra i paraliż myśli.

Zachodzi tylko pytanie, czy prof. Chałasiński wytaczając swe słuszne pretensje do niekórych marksistów polskich za ich metody naukowe, dydaktyczne i polemiczne ujął je we właściwym horyzoncie. Rozpatrząc naukowo dane zjawisko, to znaczy nie tylko zanotować je i opisać, ale umieć je ująć w sposób właściwy, pokazać jego bliższą i dalszą problematykę, o którą się zabiega. Zjawisko jest samo przez się mało interesujące, to jego horyzont czyni je dopiero ważnym dla nas i frapującym. Ów kraj problemów, w którym prof. Chałasiński zamknął swą krytykę dogmatyzmu i niedowładu intelektualnego „szkoły nieśmiałych”, jak eufemicznie choć nie bez ciepłoty nazwał współpracowników „Myśli Filozoficznej”, jest ponad wszelką wątpliwość rozgry i barwny. Zagadnienia, z którymi autor wiąże niedobre metody „nieśmiałych”, wydają się ważne, ekscytujące — niedobre metody ulegają w ich otoczeniu udobitnieniu, ich grzech staje się jaskrawy, bezwystydny. Inna sprawa, czy ów kraj problemów został słusznie dobrany. Inna sprawa, czy błędy naszej humanistyki marksistowskiej, a w szczególności „szkoły nieśmiałych” naprawdę obiektywnie mieszczą się w tym kręgu, w jakim umieścił je autor.

ANTYDOGMATYZM I JEGO POSTACIE

Antydogmatyzm nie musi szukać w Polsce Ludowej usprawiedliwień dla swego istnienia. Nigdy jeszcze klimat u nas nie sprzyjał tak bardzo zdrowej walce z dogmatyzmem. Ale właśnie ponieważ tak jest, ponieważ nastawienia antydogmatycznego wymaga się dziś od każdego pisarza-marksisty i ponieważ od każdego studenta wymagamy pod groźbą oceny niedostatecznej, żeby wiedział, że marksizm nie jest dogmatem i ponieważ grozi nam że i ta zasada stanie się dogmatyczną szampką, trzeba nam zastanowić się nad istotą „antydogmatyzmu”.

Istnieje antydogmatyzm prawdziwy. Polega on na odrzuceniu tych tez, założen czy twierdzeń danej nauki, które odgrywały kiedyś nawet bezwzględnie dodatnią rolę w jej rozwoju, ale z biegiem czasu, wraz ze zmianą warunków, w których były ważne, stały się anachroniczne, bezpodłone, czy nawet w ostrych wypadkach tamujące rozwój nauki, do którego kiedyś przyczyniały się i to czasem w wybitnym stopniu. Twierdzenie Hobbasa, że społeczeństwo powstało w drodze umowy, że poszczególne osobniki oddane w stanie natury nieograniczoną wolnością, zrezygnowały z niej na rzecz monarchy, bo „wolność” nie gwarantowała im zachowania życia — dobra najwyższego, odegrało na pewno pozytywną rolę w rozwoju nauki o społeczeństwie. Było próbą spojrzenia na nie „świeckimi oczyma”. W miarę postępu wiedzy koncepcja ta ulegała procesowi anachronizacji. Obstawanie przy niej pod maską obrony „jednolitej”, nietykalnej, czysto świeckiej nauki o rozwoju społeczeństwa byłoby krzywdzącym przykładem dogmatyzmu. Marksizm nie jest dogmatyzmem. To znaczy nie uznaje pewnych twierdzeń swych własnych twórców wtedy, gdy po szczegółowej konfrontacji ze zmieniającymi warunkami życia straciły moc obowiązującą. Kto przy takich twierdzeniach unoczywie ob staje bionie „nietykalności” światopoglądu marksistowsko-leninowskiego jest dogmatykiem. Ale antydogmatyzm prawdziwy jest zawsze konkretny, tzn. przekreśla, uchyla tylko pewne, konkretne twierdzenia swej nauki, nie przekreśla jej ducha, całości, która twierdzenia te powołała do życia. Zakon antydogmatyki może nie zgodzić się z twierdzeniem autoru tezy w swej specjalności, może np. dojść do wniosku po licznych obserwacjach, że lekarstwo X zalecać mu przez autorytet uniwersytecki nie jest wskazanym środkiem np. na dyfteryę. Ale lekarz antydogmatyk nie zaneguje empirycznego charakteru medycyny naukowej i po stwierdzeniu, że jego autorytet mylił się, nie przekreśli całej medycyny mówiąc, że wszystkie lekarstwa są w ogóle złe i nigdy nie

będą skuteczne, bo naprawdę nie w ogóle nie wiadomo i nigdy wiadome nie będzie. Jego antydogmatyzm prawdziwy poszedłby bowiem w antydogmatyzm pusty. Pusty antydogmatyzm nie mówi: „to twierdzenie jest niesłuszne, bo już nie odpowiada rzeczywistości”, ale: „wszystko jest niesłuszne, wszystko trzeba zmienić”. Między dogmatyzmem prawdziwym i pustym jest oczywiście logiczna przepaść. Niemniej może ona być przekroczona psychologicznie: kto powie, że nie istnieje A może łatwo powiedzieć, wykorzystując „antydogmatyczny nastrój”, że nie istnieje także B i C mimo, że negacja stanowiska A służy wzmocnieniu systemu naukowego, a negacja B i C prowadzi do jego ruiny. Rzecz w tym, by walka ze złymi metodami polskich propagatorów marksizmu nie przeistoczyła się w antydogmatyzm pusty, by zdrowy ruch antydogmatyczny nie przeskoczył swych uprawnień, które mu daje marksizm i nie przekreślił w ten sposób swej własnej misji.

Antydogmatyzm pusty występuje w praktyce nader rzadko. Holdują mu w zasadzie tylko ludzie permanentnie chorzy społecznie, skrajnie nihilisci, nieszcześliwi w każdym ustroju politycznym. Zazwyczaj antydogmatyzm pusty przechodzi szybko w dogmatyzm, maskując go tylko pozorami sceptycyzmu i obiektywizmu — staje się antydogmatyzmem fałszywym. Dzieje materializmu naukowego są szczególnie pod tym względem pouczające. Nigdy żaden z kierunków idealistycznych nie był tak często oskarżany o dogmatyzm, jak właśnie materializm, ale też i nigdy, jak właśnie w walce z nim, antydogmatyzm nie występował tak wyraźnie w swej postaci fałszywej. Twierdzenie, że materia jest osnową bytu, nie dawała spokoju idealistom wszelkich odcienn. Raz po raz oskarżano je też o dogmatyzm: „czy ktoś widział materię?” Ale negując materializm w imię antydogmatyzmu nie pozostawiano po nim bynajmniej próżni — podstawiano na jego miejsce po prostu koncepcje idealistyczne. Fichte umieścił w miejscu przekreślonego przez siebie materializmu czystą jaźń, empiriokrytycy — niematerialne elementy. Idealisci subiektywni wszędzie i zawsze walili w materializm z ciężkich dział „doświadczenia” i „doskonałego „obiektywizmu” starając się wszędzie i zawsze wprowadzić na miejsce pobitego wroga treści niaupelnnej nieemperyjcznej, z obiektywną rzeczywistością nie mającej nic wspólnego.

Antydogmatyzm fałszywy chętnie apeluje do „rzeczywistości” szukając w niej oparcia przeciw „izmowi”, który zwalcza, i przeciwstawiając mu „zdrowy rozsadek”. W praktyce okazuje się, iż „rzeczywistość”, którą sławi, została przez niego tak skonstruowana — wyspekulowana, by jednocześnie „przewyciężyć” zwalczany k-runek i ułatwić często inwazję koncepcji antynaukowych i wyraźnie wstecznych. „Zdrowy rozsadek” okazuje się po prostu agregatem mniej lub więcej powiązanych z sobą opinii, które wywodzą się zawsze z określonej ideologii, kiedyś przez kogoś poczętej w historii a następnie w postaci zazwyczaj nieznosnie zwulgaryzowanej odgrywanej rolę wrodzonych, „naturalnych” poglądów określonych klas społecznych. Poglądy te występują z pretensją do uznania ich za prawdę obiektywną. To Hegel położył szczególne zasługi w obnażeniu istoty „zdrowego rozsądku”. Na tego wielkiego idealistę-dialektika można się chyba powołać, nie będąc potem oskarżonym o cytatomanię, sztampy i uleganie autorytetom.

Nie oznacza to bynajmniej, że antydogmatyczne wystąpienie prof. Chałasińskiego podpada w swej intencji pod zarzut pustego lub fałszywego dogmatyzmu. Zapewne autor poruszał w swych dwu artykułach wielką ilość problemów natury ogólniświatopoglądowej uczynił to raczej na marginesie, peryferyjnie, jakby tylko dla zamarowania problematyki jego zdaniem nieuwzględnionej lub źle postawionej przez polskich uczonych z obow „nieśmiałych”. Jest możliwe, że systematyczne ujęcie problemów kultury i jej rozpowszechnienie nie leżało wcale w intencji prof. Chałasińskiego. Niemniej czytelnik nie może i nie powinien nominąć twierdzeń i tez prof. Chałasińskiego posiadających charakter filozoficzny. Dla dyskusji nad pozbawieniem i uzdrowieniem metod w humanistyce wyjaśnienie sobie jej granic może mieć ważne znaczenie. Wśród uczonych marksistowskich panuje na ogół nabyt daleko idącą skromność wyrażająca się m. in. w samokrytycznych medytacjach nawet wtedy, kiedy atakują ich osiągnięcia przeciwnik nie ma zupełnie słuszności, nawet wtedy, gdy krytykuje braki i błędy polskiej humanistyki marksistowskiej ze stanowiska burżuazynowego dogmatyzmu, tym niebezpieczniejszego, że maskowanego tzw. zdrowym rozsądkiem i błędnie rozumianymi hasłami marksizmu.

KULTURA I MASY

Przed wszystkim granicę krytyki błędów polskiej humanistyki marksistowskiej wyznacza poprawne rozumienie pojęcia kultury. Kultura nie jest po prostu agregatem dzieł sztuki i nauki odczuwanym jako „wartościowe”, rosnącym w miarę przybywania nowych „wartości”, ale nie zmieniającym się jakościowo, a więc agregatem wartości zawsze identycznie ocenianych i artykułowanych. Co wchodzi, a co nie wchodzi do „kultury” zależy od obiektywnej wartości dzieł, ale co odczuwa się jako wartościowe zależy w wielkiej mierze od epoki, od ludzi, którzy ustawicznie wybierają, oceniają, artykułują „wartości” zależnie od tego, co uważają w danej chwili za ważne dla siebie, jaką wybiegając dyrektywę dla swych zainteresowań, a dyrektywa ta jest ostatecznie określona klasowo.

Czy Edward Dembowski należy do kultury polskiej? Dembowski był nie tylko po prostu jednym z najbardziej postępowych działaczy w Europie pierwszej połowy XIX wieku, ale jedynym myślicielem polskim, który doszedł niezależnie od Marksa i Engelsa do zrozumienia wartości dialektyki dla ruchu rewolucyjnego. A jednak o Dembowskim nie wiadomo w Polsce przedwojennej prawie nic; dopiero Polska Ludowa stworzyła obiektywne warunki umożliwiającej trafną selekcję tego, co w agregacie odziedziczonych „wartości” jest wartościową niewątpliwą, a co nią nie jest.

Nie znaczy to bynajmniej, że kultura narodowa jest czymś subiektywnym, zależnym od indywidualnych upodobań odrębnych ludzi, ale znaczy to, że kultura, podobnie jak cała tradycja narodowa, europejska, czy wręcz cała tradycja ludzkości podlega stałemu procesowi przewartościowywania, selekcji, udobit-

nienia. Znaczy to, że np. ten sam Dembowski, który należy niewątpliwie do kultury polskiej, będzie za pięćdziesiąt czy sto lat oceniony inaczej, aniżeli dzisiaj, że nowe czasy odkryją w jego twórczości nowe, nieznane nam dziś aspekty. Jeśli podnosi się hasło „kultura dla mas”, trzeba porozumieć się najpierw o jaką „kulturę” chodzi, i o jakie „masy”. Czy o kulturę w sensie agregatu, czy o kulturę w sensie żywego ciągle organizmu. Czy o „masy” w sensie biernych odbiorców, nie współuczestniczących w kulturze kontimplatorów, czy o ludzi, którzy często tylko samą swą kontemplacją, nie tylko twórczością, przeobrażają kulturę, przenikają życiem, aktualizują jej stare walory. Kultura jest obiektywna, wartość sztuki i nauki są obiektywne. Czyż to nie znaczy jednak po prostu, że proces historyczny, który dokonuje w kulturze, w tradycji przeobrażeń, a dokonując przeobrażeń to znaczy rozwijając kulturę, nie jest przypadkowy, ale podlega koniecznym prawom?

Jeżeli jednak tak jest, to hasło „kultura dla mas” nabiera szczególnego znaczenia i nie pokrywa się z „tym samym” hasłem, które głosi w swym artykule prof. Chałasiński. „Kultura dla mas” znaczy: trzeba dać masom pracującym, proletariatu, jakie klasie — awangardzie postępu takie warunki, które umożliwią, im czynne uczestnictwo w rozwoju kultury. Nie znaczy ono bynajmniej: trzeba popularyzować wśród mas (a więc wszystkich ludzi) „wszystko” co uchodzi za „kulturę”, „wszystkim” dawać „wszystko”, złoto i śnieć rozdawać wrogom i przyjaciółm. Realizowanie takiego liberalizmu cobyłoby tylko rozwój kultury, bo uświecając relikty zabobonu i ciemnoty (do kultury, jako agregatu należałaby i mistyka i wsteczne doktryny) przedłużając im życie przedłużałoby na pewno i walkę klasową, może nawet doprowadziłoby w szczególnych okolicznościach do czasowego triumfu reakcji, obróciłoby się więc dialektycznie przeciw wyznawcom, przez siebie hasła „kultura dla mas”.

METAFIZYKA INDYWIDUALNOŚCI

Czym jest indywidualność? Czyż indywidualnością nie są po prostu upodobania, skłonności, poglądy na świat danej jednostki, wyściskające się między siebie hasła „kultura dla mas”.

Prof. Chałasiński nie sprecyzował dokładnie, co przez „każdą indywidualność” rozumie, prowadząc znowu do niejasności. Jeżeli rozumieć przez „indywidualność” typy uzdolnień, artystyczne lub naukowe inklinacje jednostki, to ktoś zaprzeczy słuszności tego postulat. Ktoś zaprzeczy, że np. taka polityka kulturalna, która uniemożliwiałaby młodzieży wybitnie uzdolnionej matematycznie wstęp na odpowiednie wydziały politechniki i uniwersytetu i zmuszałaby ją do studium malarstwa, byłaby co najmniej nierozsądna.

Jeżeli jednak nie na tym polega szacunek dla każdej indywidualności, że ułatwia się jej robienie tego, do czego jest uzdolniona, jeżeli w grę wchodzi tu raczej szacunek dla koncepcji i upodobań każdej jednostki, a owa koncepcja i upodobania mają znaczenie światopoglądowe, sprawa przestaje być tak prosta. Mówiąc „indywidualność” w tak poważnym kontekście, w jakim słowo to umieszcza prof. Chałasiński, można myśleć tylko o zdolnościach — wypadek określony — albo o szczególnym kierunku, w jakim dana jednostka chce rozwijać swój talent, czy też o szczególnym smaku, predylekcji do takiego a nie innego stylu, takiej a nie innej filozofii.

Ale w tym rzecz, iż tego rodzaju „indywidualność” nie powstaje sama przez się, nie spada z zaświatów. Indywidualność w sensie inklinacji czy awersji do pewnych stylów a zwłaszcza poglądów na świat jest po prostu wysublimowanym wyrazem interesów jednostki, jej potrzeb w najszerszym sensie, często tesknoty za „utraconym rajem” świata kapitalizmu. Dlaczego szanować takie tesknoty? Szanować, to znaczy tu jednak konkretnie umożliwiać twórczość intelektualną także i tym ludziom, których „indywidualność” jest wysublimowanym wyrazem ich niechętnego stosunku do socjalizmu.

Zapytajmy inaczej. Dlaczego nie umożliwiać im tego, dlaczego nie szanować „każdej indywidualności”? Sądzę, że nie należy tego robić nie tylko dlatego, że tworzy wielu „indywidualności” byłoby bezwartościowe, ale dlatego, że wobec silnych jeszcze w społeczeństwie reliktyw wstecznych taka produkcja mogłaby — mówiąc szczerze — lić się na powodzenie i w rezultacie opóźnić rozwój kultury socjalistycznej.

Są dwa rozumienia „mas”: W rozumieniu pierwszym masy są po prostu zbiorowiskiem ludzi o najrozmaitszym upodobaniu, „indywidualnościach”. Jest to atomistyczne, a jednocześnie metafizyczne rozumienie mas. Atomistyczne, bo ujmując społeczeństwo jako agregat jednostek niezdeterminowanych klasowo, metafizyczne — bo ujmując społeczeństwo w bezruchu. Takie rozumienie „mas” ma swe konsekwencje i w problematyce kultury oraz jej rozpowszechnieniu. Jeśli ludzie są tylko jednostkami nie zdeterminowanymi klasowo, w takim razie nie tylko można, ale należy udostępnić im „wszystko”, nie forsując niczego. Można dać „masom” Hegla i Marksa oraz najskrajniejszych mistyków, można dać Balzac’a i Prousta oraz Mniszkównę i amerykańskich „comicsy” niech „masa” wybiera — wybierze na pewno to, co najlepsze. Zastrzeża się prof. Chałasiński: trzeba dać „masom” wysoką kulturę. Czy jednak ten postulat nie kłóci się z żądaniem szacunku dla „każdej indywidualności”? Czy w praktyce nie okazałoby się, że „liberalizm” kulturológiczny doprowadziłby u nas do tego właśnie, co stało się w Ameryce, której przeciętni obywatele przy wysokim standardzie życia szokują jednocześnie raczej Europejczyków swym brakiem rozumienia dla kultury?

Liberalizm byłby zaiste nader pięknym poglądem na świat, gdyby nie opierał się na fałszywej koncepcji społeczeństwa atomistycznego i spontanicznie powstałych, z nieba spadłych „indywidualności”. Liberalizm kulturológiczny byłby w pełni słuszny, gdyby „kultura” była podobna do stosu złota, który rośnie z pokolenia na pokolenie, ale jakości swej treści nie zmienia. Wówczas można by na pewno mówić o „wysoką kulturę” dla „wszystkich” i szanować „każdą indywidualność”. Ale tak nie jest. Przede wszystkim przeczy temu praktyka życia.

EFEKTY NIEŚMIAŁOŚCI

Ferwor krytyczny czasem nie pozwala widzieć olbrzymich osiągnięć obozu atakowanego. Profesor Chałasiński widzi pewne przegięcie w próbach marksistowskiej interpretacji myślicieli przeszłości, nie widzi osiągnięć. W ciągu paru lat zrobiono dla fi-

Dokończenie na str. 4

W Genewie wszyscy żyjemy jakimś podwójnym życiem. Z jednej strony życie konferencyjne a z drugiej jest to normalne, genewskie: chłodniejsza już, ale sucha i przyjemna pogoda doskonała francuskie i włoskie filmy — jedyna zresztą rozrywką, bo teatr kiepski, a na liczne koncerty nieposob się dostać, bo sala mała i z góry wysprzedana abonamentu. Dwa razy, gdy Backhaus grał Beethovena i gdy śpiewał ze swą orkiestrą Louis Armstrong, staliśmy prawie dosłownie na głowie, ale biletoów nie wystaliśmy: prawie jak w Warszawie. Skoro mowa o kulturze, dodam, że wystawa naszych plakatów ma dobre recenzje, a o Lenicy prasa pisała, że stawny i ucytlny. Szwajcarskie malarstwo ścienne mamy okazję oglądać w Domu Prasy i w Pałacu Narodów. Pociągające jest stwierdzenie, że nie tylko u nas szlachetne zamiary nie wystarczają dla malowania obrazów. Zresztą, gdyby czterem namig babom, które w Domu Prasy mają symbolizować jedność, włożono szaty, mogłyby i u nas uchodzić za symbol jedności, a z ogromnego malowidła w jednym z rogów głównej sali Pałacu Narodów wystarczyłoby wydrapać aniołka bujającego w obłokach, by obraz zwał się „sojusz robotniczo-chłopski” i dostał pierwszą nagrodę.

Konferencja dobiega końca. Od kilku dni w Domu Prasy atmosfera była ospała, wielu korespondentów już wyjechało, wyglądało na to, że żadnych sensacji nie można się już spodziewać. Dziś przyjechała jednak nowa zmiana korespondentów — a więc czy coś się stało, czy też coś się stanie w pozostałych jeszcze trzech dniach? Czy to w związku z wczorajszą rozmową Dulles — Molotow, czy to w związku z Niemcami czy też z Bliskim Wschodem? Co będzie w końcowym komunikacie? Podobno ma on zawierać jakieś zdanie, że wielkie mocarstwa wyrzekają się wojny jako środka rozwiązywania konfliktów. Niektórzy mówią, że rozmowa Dulles — Molotow dała dobre wyniki, inni znów, że nie dała żadnych, itp. — Głędła jest w stanie wrzenia, i nie wiadomo, jakie akcje pójdą w górę.

Gdy czytelnik dostanie do ręki tę korespondencję, będzie wiedział więcej niż ja w tej chwili, bo konferencja będzie już skończona. Nie wdaję się więc w to, co jeszcze się stanie w Genewie, spróbuję ocenić, co dotąd się stało.

Pewien dziennik brytyjski, parafrazując, jeśli się nie mylę, Metternicha, mówi, że sytuacja na konferencji jest beznadziejna, ale nie poważna. To brzmi bardzo groźnie, ale jeśli się ocenia konferencję z punktu widzenia celów, które stawiały sobie w związku z nią mocarstwa zachodnie, stwierdzenie to jest trafne.

Sytuacja jest beznadziejna, ponieważ usiłowano na Związku Radzieckim wymusić zgodę na remilitaryzację całych Niemiec, łącznie z NRD, i na wcielenie całych Niemiec do NATO. Różnica między wiel-

dem 1955 a ubiegłymi latami polega na tym, że dawniej szantażowano Związek Radziecki polityką siły, a teraz usiłowano go szantażować „duchem Genewy”. „Duch Genewy”, jak nam się wydaje, polega na chęci kompromisu dla osiągnięcia pokojowych celów. Mocarstwa zachodnie odwróciły kota ogonem i postawiły sprawę tak: chcicie „ducha Genewy”, a więc robicie wszystko, co nam się podoba, bo inaczej ogłosimy, że wy jesteście przeciw „duchowi Genewy”. Ten szantaż się nie udał.

kimi mocarstwami. Różne mogą być konsekwencje rozczarowania Niemców z wyników Genewy. Może wzrosnąć nacjonalizm i szowinizm. Ale mogą wzrosnąć również inne tendencje — tendencje, które istnieją, które odzwierciedla w NRF opozycja od Ollenhauera do Dehlera. Tendencja, by zrezygnować z udziału w zachodnich paktach wojskowych i pertraktować o zjednoczenie z NRD. Dulles boi się tych tendencji, bo przecież cały system NATO, UZE i bar w Europie opiera on głównie na remilitaryzacji

A WIĘC KONFERENCJA SIĘ KOŃCZY...

(Korespondencja własna)

EDUA WERFEL

Sytuacja jest niepoważna, bo mocarstwa zachodnie odegrały w Genewie wielką komedię, choć postugwały się środkami raczej dramatu a nawet melodramatu. Na czym polega komedia. Związek Radziecki od lat uszem i wobec ogłaszał zasady swojej polityki wobec Niemiec: że jest za pokojowym, demokratycznym zjednoczeniem, które powinno być dziełem samych Niemców, że nie zgodzi się ze zjednoczeniem na warunkach remilitaryzacji, i że uklady paryskie utrudniają rokowania o zjednoczenie. Stanowisko Molotowa na konferencji genewskiej nie mogło więc być i nie było dla nikogo żadną niespodzianką. Jednakże Dulles, Pinay i Macmillan udawali, że są zaskoczeni, rozczarowani i oburzeni. Wybitny publicysta „New York Herald Tribune” Walter Lippmann prowadzi całą kampanię przeciw tej niepoważnej komedii. Piszę np. w n-rze z 14 listopada: „Zarówno pan Dulles, jak i pan Macmillan jak i pan Pinay pojechali do Genewy wiedząc, że nie ma absolutnie żadnych szans, by Związek Radziecki przyjął ich warunki zjednoczenia Niemiec. Nie ma więc żadnego powodu udawać bolesne zdumienie z powodu faktu, że Molotow jeszcze raz potwierdził to samo, co zupełnie otwarcie mówił w lipcu Bulganin w rozmowie z Eisenhowerem.”

Dlaczego mocarstwa zachodnie odegrały całą ten melodramat w Genewie? Toczy się w tej chwili wielka gra o Niemcy. Obecni tu korespondenci zachodnio-niemieccy są bardzo przynębieni. Nic dziwnego, każdy Niemiec chce zjednoczenia kraju, a poza tym Niemcy nie przywykli do tego, by ich kraj był przedmiotem targów między wiel-

Niemiec i na rządach Adenauera. Fakt, że Związek Radziecki nie uległ nowemu szantażowi polityki zachodniej, wzmocnił jednak w Niemczech to, co się w tym kraju nazywa „realpolitik” — polityką realistyczną. A realistyczna polityka w Europie polega na tym, że wbrew Związkowi Radzieckiemu i bez Związku Radzieckiego nie można żadnych spraw rozstrzygać.

Jeśli więc spytamy, jakie były dotychczasowe polityczne w genewskim bilansie, to odnotujemy na razie tę jedną. Istnieją jednak i inne.

Nie ma dziś w Europie poważnych kół politycznych, w żadnym kraju i w żadnym ustroju, które nie zdawałyby sobie z tego sprawy, że system ogólnie europejskiego bezpieczeństwa jest potrzebny i możliwy. Delegacja radziecka posła na wiecie ustępstw, modyfikowała i zmieniała swój plan utworzenia tego systemu, uwzględniła rekame czy prawdziwe obawy mocarstw zachodnich tak daleko, że w swej ostatniej propozycji przewidywała utrzymanie NATO i UZE. Nie ma niczego w tej ostatniej propozycji radzieckiej, co byłoby nie do przyjęcia dla mocarstw zachodnich. Nie przyjęły jej, bo i z niej zrobiły jeszcze jedno narzędzie szantażu, uzależniając jej przyjęcie od zjednoczenia Niemiec na zachodnich warunkach.

Taki szantaż jest jednak bronią obosieczną. Właśnie teraz pierusi dwaj generalowie nowego Wehrmachtu, Heusinger i Speidel, po raz pierwszy od 10 lat włożyli mundur, tym razem nie Feldgrau, lecz Feldblau, co tylko dla przemysłu wołknienniczego w NRF stanowi jakąś różnicę.

Dobrze, powiedzą sobie teraz Francuzi, Anglicy, Belgowie, Włosi — a nawet Amerykanie. Mamy już bogu dzięki Speidla i Heusingera w mundurze. Będą nas bronić przeciwko tym nieznośnym bolszewikom, tak nam od lat mówili. Ale — ale z drugiej strony docieźliśmy się, że z tymi bolszewikami można zrobić taki układ, żeby nie było wojny, nazywa się to europejskie bezpieczeństwo, i raczej nam się to uśmiecha. Jeśli mamy do wyboru taki układ, na którym nawiasem mówiąc, możemy sporo jeszcze zarobić — z jednej strony — a generalskie mundury Speidla i Heusingera — z drugiej, to czy nie lepiej wybrać jednak układ.

Te nastroje nie są bynajmniej fantazją naszego korespondenta. Są one realnym czynikiem politycznym. Piszę o tym prasa i francuska i brytyjska, donoszą o tym korespondenci amerykańscy. Nikt nie chce zamienić odprężenia, które się zarysowało w Genewie w lipcu br., na remilitaryzację Niemiec. I ten problem nie jest zamknięty, choć na obecnej konferencji mocarstwa zachodnie jeszcze raz odrzuciły propozycję radziecką.

Ala w genewskim bilansie możemy odnotować jeszcze jedną pozycję dodatnią: sprawa bezpieczeństwa europejskiego nie zesła i nie zejdzie z porządku dziennego światowej polityki.

Brak miejsca nie pozwala na omówienie innych konferencyjnych spraw, takich jak rozbrojenie czy kontakty Wschód — Zachód. Można je krótko streścić tak: mocarstwa zachodnie, które na tej konferencji postawiły wszystko na jedną kartę remilitaryzacji Niemiec, zgodnie ze swą taktyką szantażu woliły nie doprowadzić do porozumienia i w tych sprawach. Ale zwłaszcza w sprawie rozbrojenia pozostawiały otwarte drzwi do dalszych rokowań. Nie mogły tego nie zrobić, bo zastraszanie furtki na przyszłość oznaczałoby faktyczne zerwanie konferencji. Na to mocarstwa zachodnie nie mogą sobie pozwolić. Te ofiarę choćby nawet obłudy, złożoną na ołtarzu „ducha Genewy” odnotujemy jako jeszcze jeden plus — świadczy on bowiem o tym, że ołtarz jest poważnie szanowany.

Za trzy dni kończy się konferencja. W tej chwili nie wiadomo, czy i kiedy będzie nowa. Podobno Macmillan i Pinay są przeciw — twierdzą, że jeśli konferencja będzie wiosną, to Dulles będzie musiał iść na ustępstwa, bo będzie się musiał liczyć z wyborami... Oto, jaka siła jest „duch Genewy” nawet w Stanach Zjednoczonych!

Polscy korespondenci, tak jak wszyscy inni, przygotowują się do odjazdu. Myślami jesteśmy już w Warszawie. Dom Prasy się opróżni.

Ala to, co się zaczęło w Genewie w lipcu 1955 r., choć w listopadzie 1955 r. nie doprowadziło do konkretnych układów, będzie zbliżało sobie drogi nie tylko do serc i umysłów ludzkich, lecz również do gabinetów polityków, o których się myśli, że kierując losami tego świata. Bo jeśli już nie innego, to przynajmniej końcowy komunikat dowiedzie, że od Genewy nie ma odrotu.

PARYŻ N O C A

Z podróży na Zachód

JAN KOTT

1.

Paryż oddaje się cały pierwszego poranka i pierwszego wieczoru. Jak uliczna dziewczyna, albo jak wielka miłość. Ale od tego jak zależy wszystko.

2.

Wystarczy tylko skrócić z Pigalle w którąkolwiek z ulic ku górze. Pała się jak dawniej latarnie gazowe. Szumią drzewa. Domy są małe, krzywe, przechylone. Okienne zasłaniają wszystkie okna. Nie ma żywego ducha. Tylko szare albo rude koty przebiegają drogę. Coraz bliżej jest biała kopuła Sacré-Coeur. Jest tak pusto i cicho, że ścisła się serce. To jest właśnie Montmartre.

Nie wiem czy Utrillo stworzył Montmartre czy też Montmartre stworzyło Utrilla. Ale już innymi oczami nikt tej dzielnicy nie zobaczy. Niebo jest różowe. Wydaje się, że za chwilę musi coś się stać. To Utrillo był tak zafascynowany zamkniętymi okienkami tych wąskich ulic. Niepokojąca jest piękność Montmartre.

Powoli otworzyła się brama. Przez pustą uliczkę przebiegała mała dziewczynka ze skalanką. Zniknęła. Już jej nie ma. Pamiętam taki obraz Chirico. Szara uliczka zamknięta trójkątem dachów. Zamknięte okienne i mała dziewczynka pędząca przed sobą drewniane wielkie koło. Obraz ten nazywa się bodaj: *Wielkie tajemnicze miasta*.

Można chodzić po Paryżu Balzaka. Robiłem to kiedyś. Można chodzić po Paryżu Utrilla. On jest tutaj. Siadamy na wielkich kamiennych schodach i moja młoda towarzysza szepcze półgłosem poemat Rimbauda:

„Wiatr południowy nie w porę przypominał nam nasze absurdalne ubóstwo, naszą młodą nędzę.

Henryka miała bawelnianą spódnicę w białe i brązowe kwiaty, noszona ją pewno w zeszłym wieku, czepek ze wstążkami i jedwabny szalik. Było to smutniejsze od żałoby. Jeździłymi za miasto. Dzień był pochmurny, wiatr południowy przynosił wstrętą woń spustoszonych ogrodów i wysychających tak...

Miasto ze swym dymem i odgłosami zajęć szło za nami długo po drogach. O! inny świat, ludność błogosławiona przez niebo i cienie drzew. Wiatr południowy przypominał mi żałosne wydarzenia dzieciństwa, rozpacz latem, potworną ilość siły i wiedzy, którą los oddał zawsze ode mnie. Nie! nie spędziły lata w tym niegościnnym kraju, gdzie będziemy zawsze tylko zareczonymi sierotami...”

Kiedy to wszystko było? Obok mnie jest tylko rudy kot. W lipcu 1939 roku wyjechalśmy z żoną do Polski. Żadnego Paryża Utrilla już dawno nie ma.

3.

Pigalle wzbiera ludźmi już od wczesnych godzin wieczornych. Pigalle przyciąga jak wielki czerwony magnes. Nieprzerwana rzeka ludzka wolno opada na plac Blanche i zakręca rozlewając się szeroko na Clichy. Przed sześcioma laty stały tu jeszcze wszędzie drewniane baraki. Za parę franków można było rzucić wielkimi kulami do góry fajansowych talerzy albo ze starych flowerów celować do śmiesznego niedźwiadka, który stawał na dwóch łapach i ryczał, kiedy trafiało się w środek tarczy. Wszędzie wirowały karuzele, kręciły się elektryczne samochodziki, amerykańskie kolejki przejeżdżały przez sztuczne wodospady, w maleńkich samolotkach wylatywały się w górę na diabelskim młyńcu. Z wesołego przedmieścia i jarmarcznych radości nie zostało nic.

Nawet nieba nie widać, tak rozjaśnione są neony. Rewie i kabarety reklamują najzuchowalse nagosci paryskie. W każdej przeczyni jak zbite stadko nastroszonych i egzotycznych ptaków wyczekują dziewczęta. Są białe, żółte i czarne. Uśmiechają się sennie i sztucznie zza matowych szyb restauracji, wołają od stołków na trotuarze. Spytają się tu żołnierze wszystkich pułków; brzęczą medalami podoficerowie legii, czarni Senegalczycy w białych pelerynach i czerwonych fezach orładają naiwne pornograficzne filmy w dwudziestofrankowych automatach.

A w środku tego wszystkiego jak zabYTEk dawniej epoki wielki czerwony wiatrak Moulin-Rouge. Ale ironicznie i bolesny uśmiech Yvette Guilbert pozostał tylko na obrazach Toulouse Lautreca. Jane Avril nie pokaże już nigdy czerwonej północzochy wytwornym panom w cylindrach i czarnych jedwabnych pelerynach. Żadna z dziewcząt Renoira nie uniesie długiej aksamiitnej spódnicy ukazującej wysoki czarny bucik. Pozostał tylko Moulin-Rouge i kankan. Ale nawet kankan jest tutaj fałszywy, zimny i sztuczny, ukradkowy innej epoki, pokazywany na wabia. Wszystko to jest czymś pośrednim między muzeum roku 1900 a gigantycznym burdelem.

Nie ma nic antycznego. Nic z czułego liryzmu zacząłujących się na śmierć chłopców i dziewcząt nad Sekwaną, jak gdyby powoli roztaipających się w perlistym świetle. Wszystko jest na sprzedaż i na pokaz. Na dziesięć minut. Natychmiast,

Montmartre staje się powoli wielkim smietniskiem Paryża. Odbywa się tutaj wyprzedaż imperium. Bardzo tania. Czarni żołnierze kolonialnych pułków z czerwonymi naszywkami na mundurach biorą okrutny rewanż na Paryż.

4.

A w dole kipi Pigalle. Jest druga w nocy. Przed Moulin-Rouge zaczętdają luksusowe autobusy. Jeden. Dwa. Trzy. Wychodzą turyści amerykańscy, większość nosi kolorowe koszule. W rękach trzymają lei. Rozglądają się za dziewczkami i apaszami. Dziwki są prawdziwe, apasze są na pokaz. Na autokarach wielkie napisy: *Paris by night* 3750 franków. Te same autokary widziałem w tyłu miastach. *Rome by night*, *Berlin by night*, *Wien by night*. Biedni ludzie!

5.

Jeszcze raz tej nocy Rimbaud: „Na sprzedaż, czego nie sprzedali Żydzi, czego nie wypróbowała szlachetność, ani zbrodnia, czego nie poznała występna miłość i piekielna uczciwość mas — czego ani czas, ani nędza nie odkryje...”

Na sprzedaż ciała bez ceny, poza wszelką rasą, całym światem, poza jakąkolwiek picią i pochodzeniem! Bogactwa tryskające z każdej transakcji! Wyprzedaż diamentów bez kontroli!

Na sprzedaż anarchia dla mas; bezkarnie zaspokojenie wyszukanych amatorów, okrutna śmierć wiernych i kochanków.

Na sprzedaż załodnienia i migracje, sporty, czarnoksięstwo i doskonały komfort, hałas, ruch i przyszłość — jokie uczynią.

Na sprzedaż zastosoowania rachunku i skoiki niestychnych melodii. Odkrycia i pojęcia niepediezerwane — nagłość posiadania...

Na sprzedaż ciała, głosy, bogactwo ogromne i niezaprzeczone, to, czego nie sprzedaje się nigdy. Kupcy nie zakończili jeszcze wyprzedaży. Komitwojażerowie nie zdają rachunków tak wcześnie”.

6.

„Najgroźniejsi są — pisał mi niedawno mój przyjaciel z Harvard — ci z Amerykanów, którzy wakacje spędzali w Europie”. Wielkie biura podróży reklamują 2 tygodnie samochodem po Europie, tydzień, osiem dni, albo nawet pięć. Londyn, Paryż, Wenecja, Rzym, Wiedeń, Berlin. *Paris by night*, *Rome by night*, *Berlin by night*, *All Europe by night*.

Ogromne autokary odjeżdżają już spod Moulin-Rouge. Minęła godzina. Trzeba się spieszyć. Czekają jeszcze dwie rewie nagosci i strip-tease na Polach Elizejskich.

7.

Strip-tease przyszedł przed paroma laty z Ameryki i ogarnął wszystkie kabarety i nocne lokale paryskie przeznaczone dla cudzoziemskich turystów. Wyparł stare pocziwie rewie nagosci, na które w niedzielne popołudnia przychodziły w komplecie mieszczańskie rodziny z podrastającymi córkami. Strip-tease jest sztuką rozbiierania się. Każda sztuka ma swoich amatorów i zawodowców. Są w tej chwili w Paryżu wielkie gwiazdy-rozbiieraczki.

Każda sztuka ma swoje reguły. Są trzy podstawowe reguły strip-teasu. Reguła pierwsza: należy rozbiierać się możliwie najdłużej. Reguła druga: należy rozbiierać się aż do końca. Reguła trzecia: nie wolno rozbiierać się demonstracyjnie i sentymentalnie, należy robić się nie przerywając tańca albo piosenki. Należy rozbiierać się naturalnie, jak gdyby nigdy nic. Jak gdyby rzeczą najnaturalniejszą w świecie było zrzucić wszystko, co się ma na sobie, na środku parkietu.

Te trzy zasady rozbiierania się bardzo mi przypominają trzy reguły wómitowania, które zalecał niedawno Ludwik Flaszyn. Wszystko, co się zjadło, aż do końca i było nie w sposób monumentalny. Pierwsza rozbiieraczka schodzi z parkietu jak spocyna ruda mysz. Strip-tease wmyśliłi purytanie w wielkim kocu.

Alle najzabawniejsze, że trip-tease jest potwornie nudny. Najwytworniejsze *boites de nuit* są wokół Etoile. Są to rzeczywiście „nocne pudełka”. Parkiet i kilkanaście stołków. Szampa obowiązkowy. Ani jednego Francuza. Rozbiieraczek jest więcej niż gości. Wstąpiła już pierwsza rozbiieraczka. Teraz druga rozbiieraczka. Trzecia rozbiieraczka. Kelnerzy i jazz są we frakach, kobiety w balowych sukniach. Panowie na czarno. Wszystko odbywa się w śmiertelnej powadze. Jak jedzenie raków na przyjęciu dyplomatycznym. Czwarta rozbiieraczka. Piąta rozbiieraczka. Przy szóstej mam ochotę czytać gazetę. Nie jest tu trudno. Cała sala jest wytatetowana wycinkami z ilustrowanego magazynu. Marian Eile pociąga mnie za rękę. Nad nami obok fotografii największego melonu z Floirydy, trzech pin-up girls z Lido i projektu wyrzutu na księżyc — wielkie zdjęcie Molotowa z UNO. Nawet tutaj. Rzeczywistość bywa jednak nadrealistyczna.

8.

Picasso jadąc na kongres wrocławski po raz pierwszy w życiu leciał samolotem. Wsiadając powiedział: „Zarzućcie mi, że moje obrazy były kubistyczne, a przecież cała ziemia z wysokości tyśiąca metrów jest kubistyczna”.

9.

Na Montparnassie wielki bal kostiumowy malarzy i modelek *chez les fauves*. „U dzikich zwierząt”. Sala jest starą drewnianą szopą, może dawną remizą strażacką. Kłęb się tutaj tysięcy par. Na rusztowanie z desek wchodzi nagi modelki ze wszystkich krajów. Odbywa się jeden ze stu konkursów piękności. Jest oczywiście i Polka niebieska i jasna, ale nie dostaje nagrody.

Od atrakcji ciekawsza jest sala. Mężczyźni przebrani są tutaj za kobiety, kobiety za mężczyzn albo za zwierzęta. Jest paru Tarzanów i kilkunastu gladiatorów. Wszyscy noszą jakieś brudne, dziwaczne łachy, umazani są sadzą, pomalowani ochrą albo karminem. Dziewczeta, które poszły sobie przepaski z zajęczych skórek, oblewają się potem. Obowiązuje ekspresyjna brzydota i seksualne emblematy.

Organizatorzy marzyl o publicznym skandalu. Ale gdzie są ci pocziwi filistrzy, których jeszcze cokolwiek może oburzyć lub zgorszyć? Na sali! Tańczą na skórze zajęcej, imitującej lamparta albo w długich koronkowych majtkach z czasów królowej Wiktorii.

Skandal obyczajowy, prowokacja moralna albo estetyczna były kiedyś metodą działania nadrealistów. Ale nadrealiści nie byli bezinteresowni! Najlepszy dowód, że oburzali naprawdę. Ten bal malarzy na Montparnassie robi wrażenie żałosnej ekshumacji umarłych stylów, od peleryny Maneta po „konwulsyjną piękność” surrealistów. Młoda malaria próbuje powtarzać gesty wielkich ojców. Ale to jest tylko bal kostiumowy.

Maneta wyrzucono z salonu. Van Gogh kończył życie w przytułku, Modigliani umierał z głodu. Młodzi malarze chcą być zbuntowani. Ale nie wiedzą przeciwko komu. Nie tylko we Francji.

10.

„Ponieważ widzę, że pan wybiera się do Closerie des Lilas — pisał do mnie jeden ze starych paryżan — dodam, że nie widziałem już jej stawnych lat (1905 — 1914), kiedy zasiadali tam le *prince des poetes* Paul Fort, Jean Moréas etc. Było to przed okresem La Rotonde. Obok znajduje się *la mairie*, gdzie

Kisling brał cywilny ślub z córką francuskiego pułkownika i na złość temu ostatniemu ubrany był w kitel i chodaki. W Closerie zebrali się około dwustu członków cyganerii, którzy towarzyszyli potem młodej parze do la Rotonde, tworząc pochód, o którym długo mówiono. Mało kto już pewno te rzeczy pamięta. Appolinaire’a przy tym też pewno nie zabrakło”.

11.

Wybrałem się do Closerie des Lilas. To tutaj Appolinaire zapraszał po trzech przyjaciół na obiad i z każdym zaczynał go od początku. Przed sześcioma laty było to smutne opuszczone bistro. Teraz jest to luksusowa restauracja w secesyjnym stylu z kryształowymi żyrandolami i wielkimi palmami w donicach. Nie wszedłem do środka.

Tylko w Rotondo nic się nie zmieniło. Młodzież malarska dawno już wyemigrowała w okolice Saint-Germain. Ci, którzy zostali siedzą tutaj na tarasie w pogodnym wieczorze, tak samo jak przed sześcioma laty. Tyle tylko, że się zeszerali.

12.

Z *Małego Słownika Nadrealizmu*: „Nie ma już prawdziwych krokodyli. Gdzieś są dobrzy awanturnicy, którzy przyczepiali wam do nozdrzy malusieńkie rowery i śliczne wisiorki z lodu”.

13.

Przy drzwiach zamkniętych było pierwszą sztuką Sartre’a wystawioną po wojnie. Teatr du Vieux-Colombier grał ją już w roku 1944. Rzecz dzieje się w piekle, które przypomina starożytności, choć dość elegancki hotel Z to tylko różnica, że skasowano personel i klienci obsługują się sami. Tak jak w niektórych barach. W jednym hotelowym pokoju mieszkają trzy osoby: dezerter, dzieciobójczyni i lesbijka. Zamknięci są na wieczność i przez wieczność skazani na samych siebie. Żadnych innych tortur nie trzeba. „Piekło — to są inni” — woła pod koniec sztuki jedna z ofiar.

Filozoficzna metafora jest tutaj rzeczywistą piekłem. Ale teraz nie chodzi mi o filozofię. W czasie okupacji godzina policyjna była o dziesięć. Gości zapraszało się często na całą noc. Tak spędzało się święta, obchodzili imieniny. I zawsze przychodziła taka godzina, czasem to była pierwsza, czasem druga albo trzecia w nocy, kiedy nie można już było wytrzymać. Obecność innych była torturą. I świadomość, że nie można wyjść.

Myszę, że pomysł sartrowskiego piekła zaczął się z okupacyjnych przeżyć. Egzystencjalizm był nie tylko filozofią. Był także stylem obyczajowym. Był pasowaniem się z koszmarem wojny przez ludzi,



TOULOUSE-LAUTREC

Jane Arril wychodząca z Moulin-Rouge

14.

Obok Saint-Germain jest *piwnica egzystencjalistów*. Są to właściwie trzy połączone piwnice, w których się tańczy. Nawet ściany nie są pobielone. Orkiestra gra bez przerwy, saksofon wkręca się w ucho jak korkociąg. Wszyscy sobie siedzą na głowach. Od dymu jest szaro. Na mikroskopięj przestrzeni jak wielkie r-yby trą się sennie pary. Nagle orkiestra przyspiesza, zaczyna się synkopy. Chłopak wyrzuca dziewczynę na długość wyciągniętego ramienia, gwałtownie przyciąga do siebie, podrzuca i przewraca w powietrzu. Rytm jest coraz bardziej obłąkany. Erotyka staje się akrobatyka.

Okresem świetności Saint-Germain było pierwsze pięciolecie po woj-

nie. Dziś modniejsze są piwnice wokół Palais Royal, tak jeszcze do niedawna cichego po północy albo malenkie bary tuż nad Sekwaną, na wprost Notre Dame. Ale styl zabawy przynajmniej na lewym brzegu niewiele zmienili się od wojny. Jest to styl eschatologiczny: tuż przed końcem świata.

Ten sam styl zabawy widziałem w londyńskim Soho, w Wiedniu i Berlinie. Tuż po wojnie próbował się nawet przedostać do nas. Pierwsi powojenni studenci uniwersytetu warszawskiego pamiętają dobrze Hades. Była to winiarnia na Krakowskim Przedmieściu, do której schodziło się po schodkach z kawiarni. W Hadesie nie tańczono, ale styl rozmów był tak samo eschatologiczny. Tyle tylko, że z eschatologią szła często w parze kontrrewolucja.

Otóż zadziwiająca jest rzeczka, że większość tego typu dancngów mieści się na zachodzie w dawnych schronach. Jak gdyby już gdzie indziej nie można się było bawić. Jak gdyby tylko w ten sposób można było wyzwolić z koszmara nalołotów i bombardowań. Ale to właśnie był styl obyczajowy egzystencjalizmu: eschatologiczny dancng w schronie ostatniej nocy przed końcem świata.

(ciąg dalszy nastąpi)

DWA ŁYKI AMERYKI

(Dokończenie ze str. I)

to znaczy — nie więcej niż pięciopiętrowy.

W nocy wydaje się dosyć elegancki: neonów pełno i tutaj, samochody zaś wypełniają wszystkie zaułki i ulice.

Alle samochody są zużyte, kupowane za paręset dolarów, sprzedawane później za kilkadziesiąt. Byszczące reklamy neonowe wieńczą ubogie sklepiłki. Na poprzecznych ulicach stoją jednorodzinne dwupiętrowe domki, do znużenia przypominające także same budynki w Londynie. Tylko, że w domkach takich mieszka tutaj po parę rodzin, po kilkanaście osób.

Jest tu brudno i ubogo. Ale Murzyni amerykańscy nie są najbiedniejszą kategorią nowojorczan. Jeszcze biedniej jest wśród portorykańczyków.

To są niewysocy, ruchliwi i krzykliwi ludzie o kolorze skóry wahającej się od pięknego brązu nasyżych elegantek sopocko-zakopiańskich aż po czarno-popielatą odcień asfaltu. W ich dzielnicach szłyby w języku hiszpańskim. Bardzo wiele sprzedaje się dewocjonalii. I zwłaszcza pełno jest dzieci.

Nie rozpisujemy się o tej czwartej kategorii. Na pewno nie ona jest najbardziej pospolita w Nowym Yorku. Pamiętamy tylko, że jest i taka. Po okresie, gdy się pisało u nas tylko o niej — dziś niejeden uważa za właściwe o niej zapomnieć w ogóle.

Pamiętajmy przede wszystkim o tamtej, najpospolitszej. Tamtej bez parków i zieleni, bez dziecińców i boisk.

Bez boisk: do tego stopnia, że w kilku punktach Nowego Jorku obserwowalem chłopców grających — raz w rugby, raz w base-ball — po prostu na ulicy.

Ze na poprzecznej ulicy, gdzie ruch samochodowy jest niewielki — to jeszcze pół biedy. Ale przecież na jednej z ruchliwych alei zachodniej części Manhattanu — na Amsterdam Avenue też podziwiałem tych baseballistów. Gdy na pół minuty zastyga podwójny wąż samochodów — ustawieni na pięćdziesiąt metrów jeden od drugiego chłopcy ciskają w powietrze nie większą od tenisowej piłkę i usiłują ją schwytać. Nawet gdy sa-

mochody już zrywają się do biegu — co zapaleńsi gracze jeszcze skaczą, jeszcze chwytają, wykracając się zrzęcznie przed najbliższym błotnikiem.

Osobliwość tego proceduru uświadomicie sobie dopiero, gdy oczami wyobraźni ujrzycie mecz piłki nożnej np. na Alejach niedaleko Żelaznej.

Przepychanki

Oczywiście, podział na te cztery kategorie jest dosyć pośpieszny i przypadkowy. Inny widz znalazłby więcej takich klas miejskich i może inaczej by je rozlokował.

Ważne jest też zapamiętanie, że granice między tymi klasami są zmienne. Ze na naszych oczach odbywają się procesy przepychania się rezydencji poszczególnych klas społecznych.

Właśnie w okolicy naszej Delegacji odbywa się teraz poważny ruch budowlany. Całe bloki pięciopiętrowych okropnych kamienic czynszowych burzą specjalne maszyny. Na ich miejscu wznoszą się ultranowoczesne dwudziestopiętrowe kolonie, pełne słońca, ze wszystkimi możliwymi wygodami.

Jedna taka kolonia już stoi w sąsiedztwie. To cudo techniki wzbudza we mnie nie mniej zapału niż w Majakowskim most brokliński. Kolonia liczy paręset mieszkań. Niemal w co drugim oknie sterczy klatka „aiv-condition”. Na dachu maszty telewizyjnych anten. Na parterze blokowy „drug”, jaśniejący czystością. Blok wypełnia ją nieduże, dwupokojowe przeważnie mieszkania, obliczone głównie na młode i bezdzietne małżeństwa. Komorne, rzekomo, jest dość umiarkowane. Oczywiście, amatorów na takie mieszkania masa.

Wystarczy spojrzeć na długi szereg kamienic, burzonych właśnie naprzeciw tego bloku, aby stwierdzić, że i w Nowym Jorku coś idzie ku lepszemu. W starożytności, drobno mieszczańska, na pół ruderową dzielnicę wdziera się nowoczesne budownictwo mieszkaniowe. Bankrutujących sklepikarzy i rzemieślników wypychają urzędnicy państwowi i prywatni, starsi sprzedawcy wielkich magazynów, w ogóle lepiej sytuowani klerkowie.

W sercu jednej z dzielnic mu-

rzyńsko - portorykańskiej nędzy, gdzieś koło 115 ulicy i 2-avenue z niezmiernego morza zestarzanych ceglanych ruder strzela ku niebu kilka piętnastopiętrowych bloków. Jest to tutejszy Muranów — władze miejskie, aby się popisać, że coś robią dla zaradzenia kryzysowi mieszkaniowemu — zbudowały tę kolonię ultratanich „apartamentów”, zamieszkałych wyłącznie przez Murzynów.

Stało się to zapewne kilka lat temu, ale kolonia już jest mocno wytarta na lokciach. Widać, że jej mieszkańcy są zbyt ubodzy. Komorne zaś jest wprawdzie niskie, ale też nie starcza jego na niezbędne bieżące remonty. I ta strzelista wyspa zwolna się zanurza w trzęsawisko okolicznej nędzy.

Gdzieś indziej, od zachodniej strony Manhattanu, od nadhudsonskich doków w kierunku Parku Centralnego także postępuje pauperyzacja. Wielkie bloki jednorodzinnych bliźniaczych domów niszczeją, starzeją się, wygody stają się niewygodne i oto do tych niedawnych dzielnic rezydencjalnych średniej burżuazji zaczyna się przeszczać czwarta kategoria nowojorczan — Murzyni. Wiadomo zaś, że gdy tylko jeden Murzyn zamieszka w jakimś bloku — co „lepsi” biali natychmiast stamtąd się wynoszą.

Trzeba przyznać, że biali kamienicznicy nie mają pod jednym względem żadnych przesądów rasowych: puszczają Murzynów bardzo chętnie do swoich zestarzanych kamienic. Po prostu dlatego, że od czarnego dając mu gorsze mieszkanie można żądać większego komornego.

Dwa zaskoczenia

Czy Nowy Jork mnie zaskoczył? Oczywiście. Czytało się o nim tyle, oglądało się go tyle razy na fotografiach i w kinie. Dla mego pokolenia, które pamięta jeszcze legendę Ameryki sprzed Wielkiego Kryzysu — Nowy Jork był zawsze symbolem ruchu, rozmachu, nowoczesności.

Dlatego też największe moje zaskoczenie w Nowym Jorku — to nie drapacze nieba, które się znało na pamięć, nie szaleństwo samochodów i światła, nie ruch, nie przepych.

Zaskoczyły mnie najbardziej rozmiany tego, co w Nowym Jorku jest już nie nowoczesne, a jeszcze nie starożytności. Nie uświadamiałem sobie że to, co trzydzieści lat temu było szczytem postępu — dziś właśnie staje się przestarzałe. Gwałtowne tempo wzrostu Nowego Jorku zahamował Wielki Kryzys. Dzisiejsza jego przebudowa nie ogarnia wielkich przestrzeni. Chociaż burzy się sporo „slums’ów” — to przecież po dziś dzień przytłaczający procent powierzchni miasta zajmują budynki z ponurej epoki kapitalistycznego — budownictwa czynszowego, z ostatnich lat ubiegłego i pierwszych — obecnego stulecia.

Myszę, że dzisiaj w świecie kapitalistycznym pierwsze miejsce w kategorii miejskiej nowoczesności mogłyby zdobyć niektóre miasta zachodnio - niemieckie, zburzone podczas wojny i mające tym większą możliwość jako tako planowej zabudowy.

Gdybyśmy mieli wyższą mechanizację budownictwa, wyższą technikę, gdybyśmy nie wpadli w architektoniczne dogmatyzmy, w elewactwo, w manię antyfunkcjonalną — moglibyśmy w tej konkurencji bić Nowe Jorki i Hamburgi równie przekonująco, jak czynimy to w boksie.

A drugie zaskoczenie to atmosfera tego miasta. Mimo ciężkiego klimatu, mimo na przemian — wilgotnego upału, deszczów — albo czystych i przenikliwie chłodnych dni przedjesiennych, mimo hałasu, ruchu, pośpiechu, mimo obcości manier, języka, kuchni — czułem się w Nowym Jorku jak u siebie w domu. Miasto to, wyrosłe na drapieżnej chęci zysku, potrafiło jednak w praktyce zapewnić człowiekowi minimum swojskości.

Nie spodziewałem się też, że ludzie tam okażą się na codzień uśmiechnięci raczej niż zaferowani, naiwni — niż zbławzowani, zycyliwi dla obcego, mniej zdziwscy, bezwzględni, brutalni, niż by można sobie wyobrazić, znając mechanikę ich ustroju społeczno - gospodarczego.

Oczywiście, to decyduje, gdy próbuje w myśli sumować wrażenia z największego skupiska ludzkiego na kuli ziemskiej.

JERZY PUTRAMENT

„P a n S t e f a n“

Wiadomość o śmierci Stefana Żeromskiego przyszła do Paryża wczesnym popołudniem. Otrzymała ją — przed ambasadą! — świeżo założona księgarnia Gebethnera i Wolffa na bulwarze St. Germain.

Duże wystawowe okno (zna je do dziś każdy przybywający do Paryża Polak) udekorowano fotografią pisarza i jego książkami. Nieliczni Francuzi przystawali, patrzyli — na krótką chwilę zatrzymywali ich i ta twarz niezwykła, sama już jak gdyby powleczone kim wielkiego smutku, i jedyny tytuł francuski: „Les Cendres“ — opatrzyli, poszli dalej.

Zaczęły się nasuwać beztudne myśli, którym trudno było nakazać by uwieryły, że już nie ma Żeromskiego. Był tu w Paryżu i On, i Judyń, i Sułkowski i Piotr Rozłucki. Tu szukał prawdy dla każdego z nich, dla siebie, dla swego narodu... Przecież i Prus aż tu posyłał Wokulskiego, by u czarodzieja Geista znaleźć filozoficzny kamień dla swego wytrąconego z równowagi życia...

Już ktoś pobiegł do pobliskiej „Coupole“, czy do pawilonu nad Sekwaną. Nadbiegli Strychscy, Kuna, Szukalski, bodajże Jastrzębowski, Warchałowski i Szczepkowski, którzy wtedy znaleźli się w Paryżu i w centrum życia artystycznego — można by powiedzieć — „całego świata“, jako że odbywała się właśnie wszechświatowa wystawa sztuki dekoracyjnej, na której polscy artyści zdobyli bodajże największą ilość nagród.

Siedzieliśmy wstrząśnięci, złamani. Zaledwie zdążyli przebrzmieć odgłosy roznamietnionych sporów, jeszcze się nie uleżało uczucie głębokiego, wewnętrznego żałowania: **Ż e r o m s k i n i e d o s t a ł n a g r o d y N o b l a !**

Na gruncie paryskim, przez który dzięki jakiemuś niepisane mu prawu k o t e r i i (tym razem słusznie początek biorącej od wszechświatowego profesora Stanisława Kota, który magna pars fuit w tej sprawie), wciąż jeszcze walkowano wszystkie okoliczności poprzedzające decyzje sztokholmskie.

Owczesny poseł Polski w Sztokholmie, Alfred Wysocki, bodajże dopiero parę lat temu nieco odsłonił rąbką tych machinacji, a przecież takie to wszystko było proste i zamykało się w lapidarnym powiedzonku pewnego — nie tyle stróża, co odzwiernego — kultury polskiej, który wręcz rzekł czasu onego: „Może za „Przedwiośnie“ należał się Żeromskiemu Nobel? Przecież „to“ straszy nie tylko Belweder w Warszawie, ale również inne, po rozmaitych stolicach świata stojące rezydencje rządowe!...“

Kiedy więc owego 20 listopada 1925 roku zdjęci głębokim smutkiem i niewesołymi wspomnieniami o nagonce tak jeszcze niedawnej i towarzyszącej ostatnim latom życia Żeromskiego, wyszliśmy gromadką z księgarni — niemal bezwiednie udaliśmy się na rue Ernest Cresson, gdzie pod 23, za ostatniego swojego pobytu w Paryżu, jeszcze przed wojną, w 1912 r. mieszkał „Pan Stefan“. Chodziliśmy po tych samych kamieniach, zaglądali w okna, przemierzaliśmy drogę wiodącą na „Grande Chaumière“ bo tę właśnie drogę tyle razy odbywał Żeromski idąc pod „szkołę-atelier“, skąd wybiegała mu na przeciw autorka rysunku do pierwszego krakowskiego wydania „Wiernej Rzeki“. Anna Zawadzka.

(Pcha się po prostu pod pióro uparta myśl: czy wznowiając tak niedawno „Wierną rzekę“ i przydając jej ilustracje Moniki Żeromskiej, córki pisarza, nie przyszło na myśl wydawcom, że należałoby dać również i ten piękny rysunek sprzed czterdziestu z górą laty, wykonany przez matkę Moniki? Powstałby jedyny chyba na świecie, niezwykły, „arcybibliofilski“ rarytas: Pisarz, Jego Żona, Jego Córka... Ale cóż tu mówić o takich cudenkach, skoro papier ostatniego wydania „Wiernej Rzeki“, skłiszowanie ilustracji itd. — wszystko to żalodne, że aż...)

Wiele mieliśmy sobie wtedy do powiedzenia, do wspomniania o „Panu Stefanie“. Karol Stryjeński bez końca snuł czułe, tkliwe wspominki: Zakopane, jeszcze hen przed pierwszą wojną, później wojna, i ten pierwszy patronat Żeromskiego nad ludowym przemysłem drzewnym, i ta walka z tandetą na Krupówkach. Nagle otrząsnął się i z rzadkim u tego spokojnego człowieka wzburzeniem, zawołał: „Nie będzie tego balu u Chłapowskiego! Nie będzie!“

Nie zrozumieliśmy na razie, co ma na myśli. Otóż chodziło o to, że ówczesny ambasador, hrabia Chia-powski, z racji takiego niezwykłego wyróżnienia polskich artystów biorących udział w Wystawie, postanowił wydać gala przyjęcie w ambasadzie. Jak głosiły już porożyżane zaproszenia, miało się ono odbyć 25 listopada, a więc, jak się to okazało, w dniu pogrzebu Stefana Żeromskiego. Do tego nie można było dopuścić! Na prędce postanowiono wysłać do ambasadę rodzaj delegacji z usilną prośbą, by „gala“ przenożyła na inny dzień. Ambasada odmówiła. Pani ambasadorowa — autentyczna! — nie mogła dopuścić do tego, by się poosły frykasy, przygotowane dla gości, a dla och-

ronek polskich, domów starców (emigrantów jeszcze z 63 roku), czy dla „jakichś tam“ organizacji polskich w obrębie Paryża i jego przedmieść, to wszystko było „za dobre“, żeby im poodsyłać. (Tak bowiem sugerowaliśmy).

Przyjęcie w ambasadzie zostało zbytkotowane przez przebywających w Paryżu artystów polskich i wielu członków stałej Polonii paryskiej. Żałoba po Żeromskim znalazła swój wyraz zewnętrzny jedynie w tym oknie księgarni. Na gmachu ambasad nie opuszczono flagi w dniu głębokiej, narodowej żałoby.

Natomiast 25 listopada, wieczorem w teatrze Mogador odbył się wieczór poświęcony 95 rocznicy Powstania Listopadowego i pamięci Stefana Żeromskiego. Co zbliżało te dwie daty? „Sułkowski“, „Popioły“, „Rozdział o nas kruki, wrony“, „Wierna Rzeką“ — to była Polska i to był Żeromski.

Dużą salę wypełniły tłumy. Młodzieńki Szpinałski grał wtedy Chopina. Na takie same „listopadowe“, czy „styczniowe“ obchody paryskiej Polonii, urządzone u „Sawantów“ lub na górcie w „Panteonie“, gdzie ponoć Robespierre grywał w szachy, lub na mickiewiczowskie rocznice śmierci (też listopad!) i takżeż rocznice Wyspiańskiego (też listopad!) — przychodził Żeromski.

Zdarzyło się nawet, że siedział kiedyś obok Jauresa i znanego francuskiego socjalisty... Żeromskiego. (Całe szczęście — mówił Żeromski — że różni nas ta jedna literka, bo by mi „nasi“ przypisali, że i Francję pcham w przepaść). Byli zresztą spokrewnieni.

Z „obrażonej“ — (na kogo? Na Wysockiego, na Nabelaka, na Żeromskiego?) ambasadę nikt na ten wieczór nie przyszedł. Tam odbywało się wtedy gala przyjęcie...

.....

Z ostatnich wspomnień o Stefanie Żeromskim — a ciągną się one dziś już przez pół wieku — powraca uparcie w pamięci, jedno, pozornie całkiem zwykłe, zgola nieosobliwe, a przecież blisko z Żeromskim związane: ogródek przy Ziemiańskiej.

Żeromski ogromnie lubił przychodzić do Ziemiańskiej. Nie było wtedy jeszcze tego słynnego pięćterka w nowourządzanej przez grubasą — Albrechta obrydliwie wystawnej cukierni, ale za to wielkim powodzeniem cieszył się założony na podwórzu czynszowej kamienicy na Mazowieckiej pod 12 — ogródek. Było tam parę suchotniczych drzewek, nieznośny żwir, którym wysypano kociole lby podwórza, krzesła, stoliki, tłumy „ziemian“ z najmniej ziemianiskiej dzielnicy Warszawy — no i: Tuwim, Słonimski, Iwaszkiewicz, Lechón, Wierzyński, Przysiecki, Bruno Winauer, pyszna warszawska postać, redaktor „Pani“ — Gucio Zmizryder i dwa Kramsztyki: jeden świetny chemik i bardzo subtelny, nikomu prawie nieznaną poetą — Józef, drugi: malarz — Roman. Ku-pa malarzy, bo mikroskopijny salon Czesława Garlińskiego był tuż obok. Bywali również w ogródku i wysoko w hierarchii notowani wojskowi, ale ci z „partibus infidelium“, bo notoryczni „pulkownicy“ zasiadali w Europejskiej. Dużo tego różnego ludu bywało w Ziemiańskiej: jedni zostali w „Kwiatach polskich“ inni we wspomnieniach Zaruby, jeszcze inni, a może i ci sami, czekają aż zabierze się do nich Słonimski. Wielu już nie ma, istnieją w legendzie, jak Franc Fiszer, jak Ziemiańska i ogródek, do którego „jeżdżał na sezon“.

Do tego więc ogródka bardzo lubił przychodzić Żeromski. Tu przy stoliku powstała zabawa, jakiej już chyba dziś nikt nie uprawia, a która pasjonowała nas wtedy niezmiennie. Chodziło o najlepszą znajomość każdego najdrobniejszego szczegółu, czy to pejzażu, czy ubrania, czy jakiegoś powiedzenia z „Pana Tadeusza“, z „Beniowskiego“, z „Lalki“, czy z „Popiołów“. Trzeba było dokładnie umiejscowić zawarte w pytaniu odgadnięcie takiego właśnie szczegółu, trzeba było dobrze pamiętać — tak się też ta zabawa nazywała: „w pamiętaniu“. Stolik obsiadało sześciu, ośmiu, niekiedy dziesięciu uczestników. (Kibiców nie było). Spisywano na kartce pytania dotyczące utworu obranego na dzisiejszą „sesję“. (Trzeba dodać, że wybór nie był przewidziany z góry, a do sąsiedniej księgarni Mortkowicza w żadnym razie po ściągaczki biegać nie wolno było).

Zabawie naszej często patronował Żeromski. Zadawało się pytania, a odpowiedzi składała się dla każdego z uczestników z sumy zadanych pytań. Czasami było ich ze dwadzieścia. Dostawało się stopnie i dużą czarną. Ten epizod, który mam tak żywo w pamięci, dotyczył właśnie „Popiołów“. Tym razem choziło między innymi o następujące pytanie: „Kto, kiedy, gdzie i

W 30 rocznicę śmierci Stefana Żeromskiego

JÓZEF BRODZKI

w jakich okolicznościach powiedział w „Popiołach“: „Nie, ja sam“.

Na to pytanie nie umiał odpowiedzieć sam autor! — a przecież powiedział to Rafał Olbromski po wyjściu z więzienia, gdzie siedział w jednej celi ze zbrojnikiem, po spotkaniu z Cedrą powracającym z Wiednia, kiedy się przebrał w karczmie w jego ubranie. Własne łachmany chciał sam wyrzucić, nie pozwalając, by to uczynił służący Cedry. Wtedy właśnie powiedział te słowa: Nie, ja sam.

Nie mógł sobie również przypomnieć Żeromski, że to przed kwitną-

cym krzakiem *rododendronu* przystanął w Szwajcarii i Gintult i mąż Heleny, de Witt. A co wtedy powiedział Gintult? Kogo wspomnieli?

Żeromski bawił się przy tym znakomicie i czasami prawie się wstydział, gdy mu podpowiadano... Z tego, co sam napisał.

Słonimski miał piątkę z „Lalki“: znał nawet wszystkie szarady Szlangbauma, Wierzyński był nieprześcigniony w „Ogniem i mieczem“ (gimnazjum w Samborze), Lechoń był nie do pokonania, gdy chodziło o „Beniowskiego“, a Jarecz, namiętnie biorący udział w

tych zabawach, odstawał kogoś, kto kończył rozdział w „Popiołach“ jednym słowem: „Soit“.

Pytania w rodzaju: „Jakie cztery wyrazy rozpoczynają „Popioły“? — dyskwalifikowały tego, co je zadawał: „Idź się pan bawić do wstępnej klasy“.

Czy przyjdzie dziś komu do głowy w kawiarni Klubu na Krakowskim podobna zabawa? A przecież i myśmy przed trzydziestu z górą laty nie byli młodzieńcami.

Kiedy indziej w tymże ogródku pamiętałem bardzo ciekawą, zainicjowaną bodajże przez Tuwima, rozmowę z Żeromskim na temat rosyjskiego wyrazu użytego w „Dziejach Grzechu“. Jak się to stało, że Żeromskiemu zabrakło polskiego wyrazu dla określenia muzyki Czajkowskiego? To Żeromski świetnie pamiętał. Chodziło o wyraz „swirjepaja“.

„Nie znałem innego słowa. Taką właśnie jest muzyka Czajkowskiego w pierwszym koncercie fortepianowym granym przez Szerbica. Nie ma takiego wyrazu w naszym języku, który by oddał całą rozległą skalę tego słowa. Swirjepaja bywa zima, bywają obcy, bywa zwierze, ale to jest więcej aniżeli okrutny, rozdzierający.“

Żeromski gorąco broił prawa użycia w tym wypadku wyrazu rosyjskiego dla określenia rosyjskiej muzyki. Antoni Lange rozsadał sprawę: wprowadzić to słowo do polskiego słownictwa skoro Żeromski się nim posługiwał.

Słowa! — to była pasja Żeromskiego. Jakże je lubił we wszystkich odmianach, niuansach, niespodzianych odkryciach i „kawałach“. Kto jak kto, ale Żeromski słownictwu polskiemu poświęcił niemało trudu, niemało odkrywczego mozołu. Zawodził się

wdal się kiedyś w spór filologiczny, z którego referował wcale nie po kawiaryjsku, a Tuwim zawsze przynosił jakieś rodzynki, jak np. to, że s o ł o w i e j (słowik) w języku rosyjskim powstał z błędu drukarskiego, bo powinno było być: „solopiej“. (Solo śpiewa).

Od słów do przysłów — to dopiero była uciechą Żeromskiego od pasji doprowadzało istnienie w polskim języku tak haniebnego przysłowia, czy nawet przeświadczenia, jak to: „Badajżeś cudze dzieci uczył“.

— To okropne, coś podobnego! Żaden cywilizowany naród nie ma takiego przysłowia, a my je mamy. Powstało chyba gdzieś na Srodkowym Wschodzie, gdzie nauka arabskiego alfabetu trwała lata, do nas przywędrowało i zadomowiło się. Albo to inne, takie polskie słowo, że aż diabli biorą: „piastować“. Nie chodzi jednak o piastowanie dzieci, tylko o urząd. Żaden wolny zawód nie odpowiadał szlachcicowi, bo: lekarz to cyrulik, adwokat — kauzypierda, geometra — skoczybrizda, a on chce, jak to u Fredry: „Będziesz, synu, piastował!“ Chce urządować!

Pasja, z jaką Żeromski pomstował na to, co sprawiło, że się te słowa — synonimy pogardy dla wolnych zawodów — znalazły w mowie ojczystej, była wręcz taka. Jak gdyby to chodziło o najbardziej żywotną w tej chwili sprawę. Albo jak się pieklił na przysłowie o ślusarzu i kowalu. Dlaczego powieśli tego co nie zawinił? Przecież takie przysłówie jest świadectwem bezprawia i samowoli, które weszły w obyczaj!

Zaczynały się popisy znajomością naidziwaczniejszych przysłów w nairróżniejszych językach. Żeromski bardzo lubił stare rosyjskie przys-

łowie, które mówiło: „Kochasz mnfie kiedym białutki — to pokochaj kiedym czarnutki“. Bardzo go ten tolerancyjny ton mądrości ludowej ujmował. Dla angielskiego przyszłowie o „koniu, którego można wprawdzie przyprowadzić do wody, ale nie podobna go zmusić by ją pił“ — miał duże uznanie. To bardzo polityczne sformułowanie!

Siedzący przy stoliku świetny rysownik, Kamil Mackiewicz, wielkie chłopisko, genialnie opowiadający dykteryjki o dawnej carskiej armii (sam był jakimś kawaleryjskim junkrem) wtrącił się do rozmowy o przysłowia i — ścichając — zacytował (ale jakim basem!) niezbrane nikomu z nas przysłowie o kogucie, co trafił do garnka z kapuśniakiem. Niby sens był podobny do „Zablockiego, co źle wyszedł na mydle“, ale polskie brzmienie tego przysłowia było takie, że po chwilowej ciszy ogródek dosłownie oszalał. Spazmatyczny śmiech Lechonia ploszył konie na Mazowieckiej. Wszystko dookoła ryczało: kelnerzy, goście, którzy nie wiedzieli o co chodzi, ale: „tamci się śmieją“, a kiedw oderwany od jakiejś transcendentalnej rozmowy „Franc“ — czyli Fiszer — udowodnił jak ogromna jest pojemność jego klatki piersiowej („Zapewniłam was: na miarę Fidisza“), wtedy Żeromski namiętnie się do syta i ocierając oczy zażawione ze śmiechu, naraz rzekł cichutko: „To już leniej, moi drodzy, dajcie, proszę, spokój“.

Momentalnie wszystko ucichło. Z trwogą patrzyliśmy na Pana Stefana, ale choć przybladł, oczy śmiały Mu się do rozpunku.

Wiedzieliśmy już, że ma chore serce. Jeździł niedawno do Mediolanu do słynnego kardiologa — ord dłuższego czasu miał się jednak znacznie lepiej.

Te gawędy przekształcały się niekiedy w długi monolog „Pana Stefana“. Siedzieliśmy zasłuchani. Ogródek dawno opustoszał.

Kiedys na pytanie Winawera, skąd Żeromski zaczerpnął pomysły tego aparatu wysyłającego na odległość fale, którymi w ostatnim obrazie „Róż“ Czarowie wysadzają w powietrze oddziały wroga, opowiedział nam „Pan Stefan“ niezwykłą historię związaną z wynalazkiem, jaki rzekomo przed wielu laty w samym zaraniu istnienia fal radiowych miał być dokonany przez pewnego polskiego inżyniera o świetnym nazwisku, a jeszcze świetniejszym wyglądem. Ale to historia i długa i skomplikowana — dość, że Żeromski wcale nie wyszedł z pałacu tego pomysłu o falach działających destrukcyjnie na odległość. Realia Żeromskiego były zawsze bardzo uczciwe. Na przykład ten kostium Rewolucji w scenie balu w „Róż“ — taki właśnie był kostium, jaki na balu „Młodej Sztuki“ w Warszawie w 1908 roku nosiła Wanda Małinowska, późniejsza żona Osterwy: czarny ptak z jednym zwisłymi skrzydłami, przepasanym szkarłatną wstęgą niby broczącą krwią.

O tej niezwykłej niarskiej „uczciwości“ mówił zresztą każda kartka Pamiętników — tego ostatniego udostępnionego nam dzieła Stefana Żeromskiego, które tak samo przetrwa całe pokolenia, jak polgicia: „Siłaczka“ albo „Szkłane domy“. Przecież tego nie da się nigdy odłączyć od imienia Żeromskiego, od ogromnej roli, którą odegrał i wtedy, kiedyśmy jeszcze w szkołach rosyjskich, na samym początku tego stulecia, czytali ukradkiem recznie przeniesane egzemplarze „Szyfrowych prac“, i którą dziś odgrywa i którą długo jeszcze będzie odgrywał.

.....

Nigdy już później, po tym „ogródku“, na jesieni 1924 roku, nie usłyszałem głosu Stefana Żeromskiego, nie widziałem tej niezwykłej — może i granitowej — a przecież tak niewypowiedzianej dobrej i łagodnej twarzy.

A N T Y D O

Dokończenie ze str. 2
Izofili polskiej XVIII i XIX wieku, więcej aniżeli dobre pół wieku Polski szlachecko-turkazyjnej. W ciągu paru lat wydano więcej tekstów „najwyższej kultury“ z historii filozofii aniżeli zrobiła to Polska przedwojenna. Za parę tygodni będziemy mieli całego Dembowskiego, za parę miesięcy wyjdą pierwsze tomy poświęcone filozofii polskiej. W tej chwili już polscy filozofowie ze „szkoły nieśmiały“ pracują nad wielką antologią historii filozofii i myśli społecznej oraz nad tomem poświęconym filozofii współczesnej. Wymieniam tylko cząstke prac dokonywanych przez zespoły badawcze. To prawda prace te posuwają się chyba w niezgodzie z postulatami „poszanowania każdej indywidualności“, pewnie dlatego, że taki „szacunek“ utrudniłby uniemożliwiłby nawet, jak myślę, podjęcie pracy.

Na ogół ludzie mają tendencję do niedoceniania swoich wysiłków. Na ogół gdy się uczciwemu człowiekowi powie, że jest zbrodniarzem, zaczyna w to stopniowo wierzyć, a gdy się uwieź niewinnego, można być pewnym, że ofiara niesprawiedliwości, zwłaszcza jeśli jest intelektualista, „przezwycięży się“ i dojdzie do wniosku, że cierpi słusznie.

Ale pesymizm i przerosz skromności są chyba równie niebezpieczne, jak niewczesna chępliwość. Zacierają, fałszują obraz prawdy. Nie pomagają w praktyce do odkrycia prawdziwych błędów. Gdy się komuś, kto ukradnie bochenek chleba, wytoczy proces o morderstwo, bądźmy pewni, że nie dowiemy się już nigdy o okolicznościach kradzieży. Fakt, że poziom kulturalny naszych studentów i całej w ogóle inteligencji ludowej jest wyższy od poziomu ludowej inteligencji burżuazyjnej z okresu przedwojennego, fakt, że poziom i rozpiętość zainteresowań takiego „Przeglądu Filozoficznego“ nawet równać nie można z „Mvśią Filozoficzną“, że po paru latach pracy mamy wydania klasyków filozofii, które ustępują najwyżej najlepszym edytorskim pracom francuskim „Belles Lettres“ zawdzięczamy m. in. temu, że polityka kulturalna nie rozwijała się u nas „samorzutnie“ i że nie była „liberalna“, że nie szanowała „każdej indywidualności“, przeciwnie, że wykorzystując niechęć rozmaitych „indywidualności“ kazała im pracować nad problemami, które pozornie odbiegały od ich „zainteresowań“ indywidualnych. Myślę, że szanować indywidualność, szanować w ogóle „człowieka“ to

Ogólnopolska Wystawa Sztuki Ludowej

JAN A. ZAREMBA

Każdy, kto wchodzi na Ogólnopolską Wystawę Sztuki Ludowej 10-lecia, na samym wstępie odnosi miłe wrażenie, że spotkał się z czymś zupełnie nowym, świeżym i radosnym. Wystawa daje nowe spojrzenie na całe bogactwo dorobku sztuki ludowej, na wartości, które ona może wnieść w kształtowanie się narodowej kultury. Układ wystawy przypomina nieco Muzeum Etnograficzne w Krakowie. Nic zresztą dziwnego, bo autorem scenariusza wystawy jest dyrektor tegoż muzeum, prof. dr Tadeusz Seweryn.

Sztukę ludową można w różny sposób pokazywać. Do niedawna nie zastanawiano się nad tym, że większość zwiedzających, to przeważnie laicy, których trzeba zjednać, przekonać i trochę czegoś nauczyć. Urządzano wystawy dla uczonych. W każdej wystawie starano się utrzymać jak najwyższy poziom naukowy i dać jak najwięcej materiału poznawczego. Tego typu ekspozycje umieszczane w bardzo skromnej lub zgola tandetnej oprawie plastycznej dawały niewiele. Nie służyły nauce, bo prawdziwym badacz folkloru nie uczy się na wystawach, lecz podpatruje wszelkie zjawiska w naturalnych warunkach i w autent. znym środowisku. Laik zaś wychodził z nich przytłoczony, bo widział wiele, a nie rozumiał nic.

W państwie, które musi zrekompenzować znacznej części społeczeństwa odsunięcie od sprawiedliwego podziału dóbr kulturalnych, trzeba wypracować inny styl wystaw, nie schodząc jednak do poziomu uproszczonego popularyzatorstwa. Wszystkie wystawy muszą mieć jasny program dydaktyczny i muszą być komunikatywne, jak układ profesora uniwersytetu dla robotników. Rezygnujemy z wyczerpujących przeglądów, które są nużące i każdej wystawie dajemy do naświetlenia jakieś jedno zadanie. Są to tak zwane wystawy problemowe. Nazwa jest może czasem szumna, bo problemy mogą być bardzo szerokie albo zupełnie wąskie, ale fakt faktem, że nawet zupełny laik z wystawy problemowej coś wyniesie, czegoś się nauczy i da się do czegoś przekonać. Np. zeszłoroczna wystawa szkła i ceramiki we Wrocławiu doskonale naświetliła problemy ceramiki ludowej i sam byłem świadkiem, ile z niej skorzystali zwiedzający ją twórcy ludowi z całej Polski. Natomiast zupełnie nieudana była tegoroczna wystawa regionalnej sztuki kaszubskiej w Gdańsku, mimo że też nosiła nazwę problemowej.

Jakim problemom poświęcona jest obecna wystawa sztuki ludowej w Warszawie? Z nazwy można by spodziewać się, że zilustruje ona dziesięcioletni trud i nakład pracy Ministerstwa Kultury i Sztuki wraz z PIS-em i CPLiA nad wyszukianiem ośrodków twórczych, ich ożywieniem i rozwojem. A tego właśnie na wystawie nie ma. Ministerstwo skromnie poprzestało na opracowaniu czterech nie narzucających się map, obrazujących to zagadnienie.

Całą wystawę, zresztą wciśniętą w zupełnie nie ekspozycyjne wnętrza, wypełnia problem człowieka w aspekcie historycznym, człowieka w trudzie i znoju nawarstwiającego z pokolenia na pokolenie coraz bogatsze pokłady twórczych osiągnięć. Każdą dyscyplinę sztuki ludowej potraktowano oddzielnie.

Na wstępie spotykamy cztery

stoiska regionalne: podhalańskie, krakowskie, kurpiowskie i łowickie. Czy to już cała Polska?... Oczywiście, że nie. Pokazano tylko to, co jest dokładnie znane i zbadane. Otwarcie więc przyznajemy się do tego, że w naszej etnografii jest jeszcze dużo kart nie zapisanych, które trzeba wypełnić, abyśmy na przyszłych wystawach mogli zobać brakujące regiony, jak rzeszowski (lesiacki), lubelski, podlaski, mazurski, rawsko-opoczyński, świętokrzyski, opolski itd. itd. O nie reprezentowanych na wystawie regionach można się coś niecoś dowiedzieć w następnych działach architektury, narzędziarstwa i sprzętarstwa, ale tego jest niewiele i za mało, byśmy mogli powiedzieć, że o polskiej sztuce ludowej wiemy już wszystko. O tym, że jeszcze nie znamy całej Polski, mówią także pewne niedokładności w dziale tkanin i strojów, gdzie np. „żałobna” tkanina iłzecko-szydlowiecka podana jest jako kielecka i strój iłzecki z „żałobną” zapaską nazwano też kieleckim, lub gdzie w dziale ceramiki wszystkie naczynia Józefa Głuszka przypisano Janowi Armańskiemu, a jeden jego wielki dzban prawdopodobnie został pominięty w katalogu wystawy.

Nie jest moim zamiarem wyszukiwanie dziury w całym i robienie komukolwiek przykrości moimi uwagami. Znając ogrom pracy, włożonej w wystawę, muszę zaznaczyć, że spodziewałem się znacznie więcej nieścisłości i pomyłek w tej imponującej imprezie. Ministerstwo Kultury i Sztuki przed wystawą poczyniło wielkie zakupy u twórców ludowych i równocześnie przejęło znaczną część remanentów pokonkursowych V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Z tego to przebogatego materiału wy-

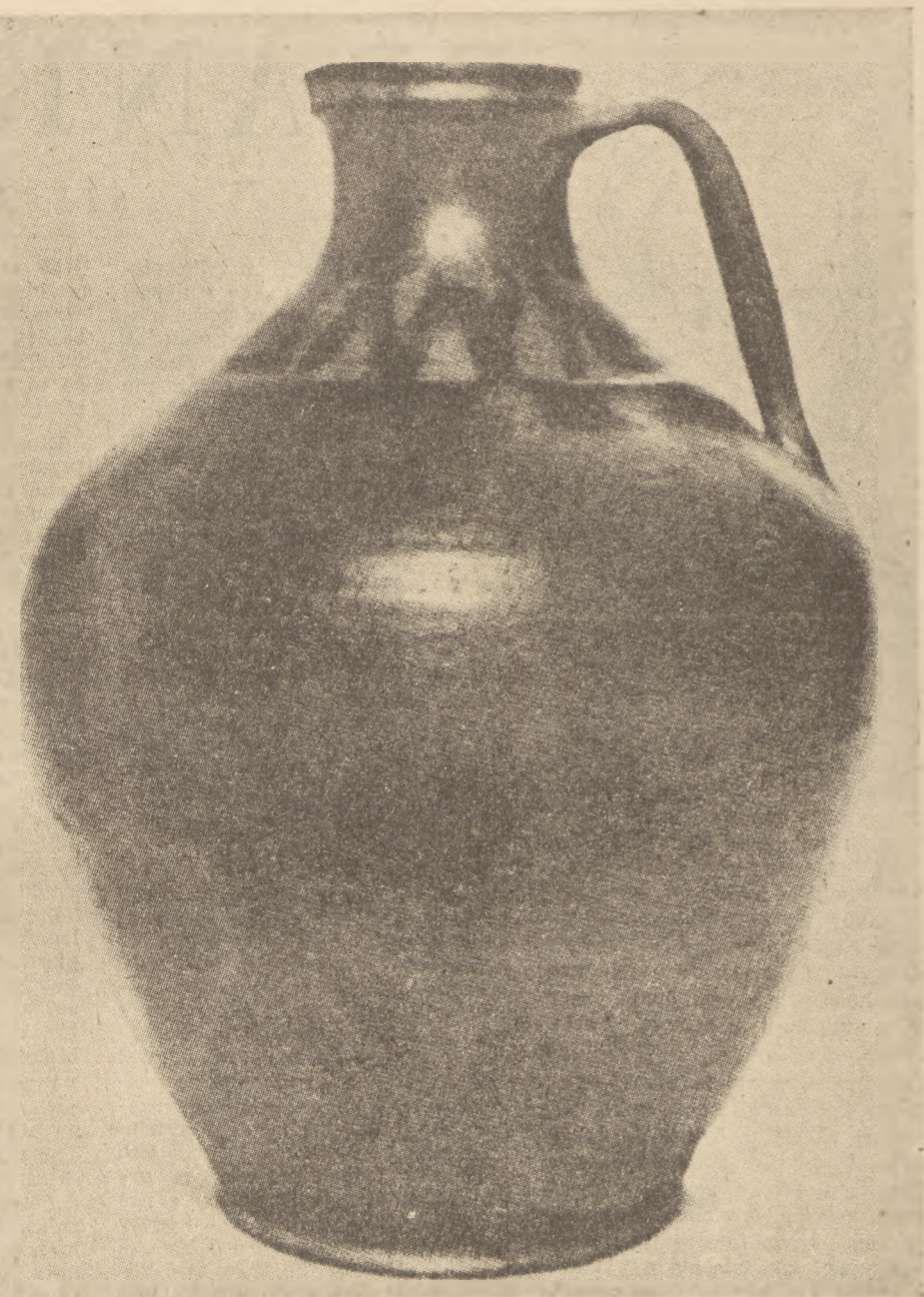
brano najcenniejsze okazy, najlepiej odpowiadające programowi wystawy. Szkoda, że do montażu wystawy nie zatrudniono instruktorów terenowych, którzy w poszczególnych regionach zbierali eksponaty na konkurs festiwalowy i na wystawę. Za pracę terenową otrzymali honoraria, za które mogli byli popracować jeszcze po dwa-trzy dni na wystawie. Większość z nich byłaby nawet bardzo zadowolona i uważałaby to sobie za zaszczyt, że może służyć sprawie aż do momentu przecięcia wstęgi przy otwarciu.

W swoim wstępie do katalogu, mówiąc o założeniach wystawy, mgr Kazimierz Pietkiewicz wspomina o naturalnym wrastaniu sztuki ludowej w kulturę narodową. Mimo że sztuka ludowa już dawno wyszła ze stanu wyizolowanej, klasowej kultury chłopskiej, to jeszcze przejawy jej naturalnego wrastania w kulturę ogólnonarodową są słabe.

Sprawę wrastania sztuki ludowej w kulturę ogólnonarodową obrazuje osobny, dodatkowy dział wystawy pod nazwą: „Oddziaływanie sztuki ludowej na wzornictwo przemysłowe, szkolnictwo artystyczne i twórczość indywidualną artystów plastyków”.

Już samo sformułowanie nazwy tego działu nasuwa przypuszczenie, że problem traktowany jest u nas z całą powagą i poczuciem odpowiedzialności. Proces owego wrastania powinien być naturalny. Nam jednak się spieszy. I może słusznie. Więć polska zmienia się z każdym dniem. To, co dzisiaj jest na wsi rzeczą codzienną, jutro może być już zabytkiem. To, co dzisiaj utrzymało się jako szanowany wciąż tradycyjny relikw, jutro może być zawadą postępu lub może za taką uchodzić.

JAN CENTKOWSKI Nieszawa Pastuszek. rzeźba w drzewie



WŁADYSŁAW GŁACKI, Hajnówka

Buñka, terakota dymiona

Musimy się pospieszyć i dlatego w procesie przenikania sztuki ludowej do sztuki ogólnonarodowej stosujemy zabiegi przyspieszające, powiedzmy „inspektowe” lub nawet „doniczkowe”. Jak każda sztuczka hodowlana może być powodem utraty pewnych genów w wypielegnowanych okazach, tak tutaj odwrotnie, metody pielęgnacyjne mogą odbić się niekorzystnie na organizmie macierzystym, tj. na sztuce ludowej, mogą ją zakazić założeniami formalnymi i intelektualnymi twórców szkolonych, mogą odrzeć ją z realizmu, kształtowanego przez twardą prawdę życia chłopskiego i zamienić na płytkie zdobnictwo dla zdobnictwa. Wartość artystyczna pokazanych w tej części wystawy wyrobów nie jest przekonywająca, bo w tej pracy nie są tak ważne wyniki końcowe, na które czekamy, lecz to, jak je osiągnięto. Czy dla zdobycia nowej wartości nie zniszczono wielu innych?

Trzeba zdawać sobie sprawę, że nasza sztuka ludowa to naprawdę wielka sztuka w skali światowej, że dwuosnowowy dywan białostocki pod względem wartości artystycznej może stać obok dywanu małazajtyckiego z Bergama, terrakotowy dzban Tadeusza Bąbła lub siwak A. Kraszewskiego obok dyplonowej wazy greckiej, a obraz na szkło H. Roj-Kozłowskiej, kto wie, czy nie obok miniatur z „Book of Kells”.

Ingerowanie plastyków szkolonych w sprawy sztuki ludowej jest zawsze bardzo niebezpieczne i czasem daje zaskakująco nieludowe rezultaty, jak to widzieliśmy w ostatnich wycinankach łowickich przetwarzających się na trochę daistyczne, trochę secesyjne obrazeczki anegdotyczne z kolorowych papierków. Przy okazji każdego konkursu widzę, jak wielu zdawałoby się poważnych twórców ludowych o ustalonej samowiedzy artystycznej dla przypodobania się sądowni konkursowemu lub instruktorowi przykleja do swoich tradycy-

nich form jakieś podpatrzone burżuazyjne smaczki. A równocześnie powierzchowne przyswajanie sobie form ludowych przez plastyków szkolonych staje się często tylko, jak mówi Janina Oryźnyna, „prze-drzeżnianiem” sztuki ludowej, które odstrasza wielu ludzi od poznania prawdziwej sztuki ludowej.

Nie mam zamiaru robić jakichkolwiek przytyków placówkom, do których można mieć zaufanie ze względu na osoby kierujące pracą, posiadające głęboką znajomość folkloru i wiele doświadczenia, ale uważam sobie za obowiązek przestrzec przed niekontrolowanym składaniem części zadania w niepowołane ręce. Na wystawie znalazłem jeden eksponat, który uważam za sygnał ostrzegawczy. Wszystko, co się w dziedzinie oddziaływania sztuki ludowej na sztukę narodową dzieje, czy w drodze naturalnej, czy w „przypiesznikach” musi mieć i wartość artystyczną, przydatność i jakiś sens społeczny. Gdzie kuje się konia nie można również podkuć żaby, mimo że także nogę podnosi.

Ekspонатem, który wzbudził moje zastrzeżenia, jest poz. kat. nr 675 „pasiek czerwony, wetniany” nadesłany przez państwowe liceum techniczne plastyczne w Kielcach Konia z rzedem dam temu, kto mi wyjaśni, jak sztuka ludowa regionu świętokrzyskiego oddziaływała na powstanie tego „działa”. Umieszczenie tej bzdury kładzie wielki znak zapytania nad wieloma eksponatami średnich szkół artystycznych, które może dostały się na wystawę na podstawie jakiegoś biurokratycznego nakazu, bo trzeba „włączyć się” w ważną akcję, bo trzeba, aby całe średnie szkolnictwo artystyczne złożyło swoją wizytówkę na wystawie.

Wystawa dostarcza głębokich przeżyć, które potęgają jeszcze niecodziennosc samego sposobu ekspozycji. Obudowa plastyczna jest oryginalna i co ważne, nie ciąży nad eksponatami, z których wiele umie-

szczone tak, jakby je ktoś niby przypadkiem postawił. Nadaje to wystawie wdzięk bezpośredniości.

Wystawa ohcena nie może być faktem wyjątkowym, tuż za nią we właściwych odstępach czasu powinny być zorganizowane wystawy poszczególnych dyscyplin sztuki ludowej, wystawy przedmiotowe. W biejącym roku twórcy ludowi mogą poszczycić się wielkimi sukcesami, to stanęli do konkursu festiwalowego a zaraz potem wykonali wiele prac na obecnej wystawie, gdzie tylko znikoma część materiału mogła być pomieszczona. Wielu twórców ludowych, zwiedzających warszawską wystawę, dość dobitnie daje wyraz swemu niezadowoleniu, że ich prace zostały pominięte. Niektórzy z nich wyjeżdżają z Warszawy twierdząc, że nie warto było wysilać się na konkurs i na wystawę, jeśli ich prac nikt nigdy nie zobaczy, bo zostały w magazynach Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Choć nie tylko o twórców, lecz i o liczne rzesze społeczeństwa, które na bieżącej wystawie zobaczyły ogólne bogactwa polskiej sztuki ludowej, a które w dalszym ciągu powinny kolejno poznać niesłychanie różnorodny dorobek poszczególnych jej działów. Już dwie wystawy ceramiki odbyły się we Wrocławiu (1952 i 1954 r.), a w Warszawie, która ściga znacznie więcej ludzi z całej Polski, nie było w tym czasie żadnej imprezy kulturalnej, mogącej propagować sztukę ludową.

Afisz wystawy mogłoby być lepszy i poważniejszy, ma to być przecież zawiadomienie społeczeństwa o wystawie a nie o kiermaszu. Wszelkie ptaszki, kogutki i inne tradycyjne odpustowe zabaweczki zostawmy dla CPLiA, bo to jest instytucja przemysłowo-handlowa zarządzająca targi, kiermasze i pokazy o zupełnie innym wydźwięku. W wypadku omawianej wystawy plakat powinien podkreślać godność, wartość i sens społeczny sztuki ludowej.

G M A T Y Z M I M E T A F I Z Y K A

nie znaczy bynajmniej otaczać kulem i opieką najrozmaitszych zachcianek i gustów zrodzonych z pozostałości światopoglądów reakcyjnych, ale stwarzać mu warunki umożliwiający obcowanie z „wysoką kulturą”. Nie znajdzie upodobania w Darwinie czy w Heglu ten, którego umysł jest opanowany przez przesady wojującego fideizmu lub pozytywistycznej metafizyki. Przeciwnie, można być pewnym, że umysł zdewastowany przez relikty wstecznictwa zrobią wszystko co mogą, wykorzystają przede wszystkim każdy objaw życzliwości dla siebie, by nie dopuścić do rozpowszechniania najwyższej kultury. Jest tylko pozornie zdumiewającym zjawiskiem, że sprawy wydawania klasycznych myślicieli europejskich jak Platon, Arystoteles, Bacon, Spinoza, Kant, Hegel i inni bronia u nas właśnie ci ludzie, których nasi liberalowie kulturolodzy chętnie pomówiliby o dogmatyzm i niszczącą kulturę bezkompromisowości. I robią to właśnie wbrew niektórym apologetom „indywidualności”. Edward Dembowski w swej genialnie pomyślanej rozprawie „Twórczość w żywocie społeczności” rozróżnił trzy rodzaje przemocy używane wobec mas ludowych przez klasy uprzywilejowane: przemoc fizycz-

na, przemoc własności i przemoc umysłową. Lata pierwsze rodzaje przemocy nie wymagają szczególnych wyjaśnień — w grę wchodzi tu po prostu fizyczna i majątkowa przewaga osób „usytuowanych” wobec słabych i bezbronnych. Przez „przemoc umysłową” rozumiał Dembowski wpływ umysłowy „kasty” posiadających na lud, używanie oświaty w złych celach, celowe szerzenie przesądów, zabobonów itd. Czy szacunek dla „każdej indywidualności”, czy absolutny liberalizm wobec rozmaitych nienaukowych doktryn nie byłby kapitulacją wobec „umysłowej przemocy”? Tym haniebniejszą kapitulacją, że dokonana pod pozorami obrony kultury i wolności? Polska Ludowa nie trwa stu lat, ale lat dziesięć; ludzi, którzy chętnie wykorzystaliby swą „przewagę” dla walki z marksizmem, dla narzucenia społeczeństwu koncepcji wstecznych jest jeszcze na pewno немало. Nie istnieje jakaś ogólna problematyka kultury i jej rozpowszechniania w abstrakcji od wymogów natury politycznej. Dyktatura proletariatu jest po to, by złamać klasy posiadające. Złamać je nie tylko materialnie, ale i moralnie, tj. złamać ich siłą światopoglądową. Czy dyktatura proletariatu jest celem samym w sobie?

Na pewno nie, na pewno jest tylko środkiem dla stworzenia najlepszych warunków m. in. dla rozwoju kultury. Ale nie wynika z tego bynajmniej, by można było odwrócić od niej problematykę kultury, jako „wieczną”, „apolityczną” i traktować ją niezależnie od przeobrażeń społecznych. Byłoby to metafizyka, dogmatyzm najcięższego typu. Ze ów dogmatyzm metafizyczny prowadziły do zachowania „przemocy umysłowej” i do ruiny wielkich poczyną państwa ludowego w krzewieniu najwyższej kultury, o którą tak walczy prof. Chałasiński, starałem się pokazać. Nie wiem i stwierdzam to lojalnie, czy prof. Chałasiński wierzy w istnienie problematyki kultury w oderwaniu od przeobrażeń natury gospodarczej i społecznej, ale jako uważny czytelnik jego artykułów zaniepokoiłem się jego koncepcją możliwej współpracy kulturolodzy z marksistowsko-burżuazyjnej i nabrałem, może mylnego przekonania, że tak jest.

WNIOSKI

Nie wynika z tego bynajmniej, by cała praktyka naukowa i dydaktyczna „szkoły niesmiałych” była zdrowa i piękna. Schematyzm i niedowład myśli spowodowane m. in.

tym, że marksizm jest naprawdę nauką trudną i że twórcze stosowanie go wymaga długich lat dużego wysiłku. Wiele problemów z dziedziny humanistyki nie zostało nawet postawionych. Wiele marksistowskich tez nie zrozumiano, nie przetrawiono, nie wypełniono ożywcą treścią.

Sądzę, że w pierwszym rzędzie należy do nich koncepcja dwu nurtów oraz ujęcia historii kultury jako walki materializmu z idealizmem, koncepcja następująca za zwyczaj poważne trudności dla historyka, zwłaszcza, gdy ma do czynienia ze zjawiskami walki dwu kierunków idealistycznych między sobą. Dyrektywa metodologiczna w rozwiązywaniu tej kwestii winien chyba być postulat badania zjawisk zachodzących w łonie samego idealizmu, badania walki szkół idealistycznych między sobą jako zdeteminowanych przez antagonizm zasadniczy — materializmu z idealizmem. Oczywiście, w praktyce poniesionego procesu sublimacji zapasów zapominają często o swym głównym nieprzyjacielu i zacietrzewieni w swej walce wszystkie swe siły skupiają pozornie tylko na przeciwniku bezpośrednim. Do historyka należy obowiązek zbadania owych „sublimacji” i dotarcia do

przyczyny idealistycznych antagonizmów. Wykładnia zasadniczego antagonizmu — materialistyczno-idealistycznego i socjalistyczno-kapitalistycznego jako *determinanty* powstawania innych „nurtów”, nie należących formalnie do nurtów zasadniczo antagonicznych, umożliwiają zrozumienie takich zjawisk jak nurt Frontu Narodowego lub katolicko-postępowego, o których pisze prof. Chałasiński. Czyż nurtu te, jako repliki postępowych kół społeczeństwa, nie zawdzięczają swego istnienia Polsce Ludowej? W związku ze sprawą antagonizmów zasadniczych i pochodnych pozostaje sprawa krytyki i oceny rozmaitych kierunków burżuazyjnych. Potępienie wszelkich zjawisk życia filozoficznego „w czambuł”, podciąganie wszystkich kierunków do wspólnego mianownika i zacieranie różnic między nimi jest w dużej mierze zawinione przez wulgarny, metafizyczny stosunek do nauki o dwóch nurtach. Sprawa metod w krytyce kierunków burżuazyjnych porusza parę miesięcy temu przez Leszka Kołakowskiego w „Nowej Kulturze” jest jednym z najpoważniejszych problemów metodologii historii kultury. Dotychczasowa metoda — „białe i czarne” — wyrzadza krzywdę marksizmowi —

znieszczała obraz rzeczywistości, utrudniała, czy prawie uniemożliwiała jej rozumienie, stała się przeszkodą w trafnym przewidywaniu przyszłości.

Wszystkie te inne nie wymienione tu braki i błędy naszej filozofii i socjologii są od dłuższego już czasu przedmiotem pracownych dyskusji naukowych. Rzecz w tym jednak, że owe braki i błędy widzieć we właściwym horyzoncie, nie włączać ich do tych ram, do których nie należą, nie zalebiać ich o problemy natury podstawowej, światopoglądowej. Braki w dotychczasowym procesie studiowania, badania i nauczania historii kultury nie mogą stać się „psychologiczną” odskocznią dla krytyki podstaw marksizmu, do tego, by stronie atakowanej odmawiać prawa do powołania się na klątwy w imię jakiejś „rzeczywistości” jakoby obiektywnej, w gruncie rzeczy dogmatycznie skonstruowanej. Do tego, by antydogmatyzm prawdziwy przechodził w antydogmatyzm pusty, fałszywy i wreszcie w otwartą metafizykę.

TADEUSZ KROŃSKI

Przegląd kulturalny

5



Rys. E. Bocke („Polyphonie” 1948)

Artysta może się cieszyć, wiedząc że jego dzieło odpowiada temu, co zamierzył, tak jakby podziwiał piękne wykonanie. Nigdy natomiast — wydaje mi się — nie może się unosić nad samą koncepcją, wynikiem pracy swego umysłu i naprawdę swoim dziełem.

Nie będąc w stanie urzeczywistnić swej koncepcji samą tylko wolą musi chcieć to tylko, do czego czuje się zdolny. Pełnia czasem błąd, gdyż trzeba zawsze widzieć górną granicę swoich możliwości, a przecież bywa tak, że się mierzy za wysoko. Ale właśnie musi tak — umieć się wyrzec i po prostu zaniechać sprawy, jeśli spostrzeże że realizacja nie dorówna jego zamysłowi. Musi np. zrezygnować chwilowo z tego, żeby być tak prostym jakby tego pragnął, albo tak okazałym jak to sobie wymarzył. Musi bez ustanku dostosowywać swą myśl do tego drugiego „ja”, którym jest technik, wymagać od niego wszystkiego, co on może, ale nie ponad to. Musi też a la longue urabiać tego technika, pomagając się odeń bez ustanku więcej i lepiej. Jakże to często bywa, że forma realizacji muzycznej spóźnia się o wiele lat w stosunku do wymogów wewnętrznych: materia jest oporna, a ręka powolniejsza niż umysł. Nigdy umysł nie może zniewalać ręki, nigdy zamierzenie nie może wymuszać pomysłu. Zatem, wydaje mi się, że o ile artysta jest odpowiedzialny za to, czego

s z u k a, to w małym tylko stopniu odpowiada za to, co znajdzie, i to go czyni w pewnym sensie niewinnym zarówno w powodzeniu jak i w klęsce. Ta właśnie niewinność pozostawia mu swobodę i daje mu prawo nie tylko do rozmyślania nad swoim dziełem, ale i nawet — z całą pokorą — do zapoznania innych z owocem tej medytacji“.

Ile razy odczytuję ten fragment wypowiedzi na temat odpowiedzialności kompozytora, napisanej przed 7 laty przez Franka Martina na prośbę czasopisma „Polyphonie“ (*), fragment ukazujący poziom jego myślenia i postawy moralnej, rysuje się przede mną szczupła, szlachetna sylwetka starszego pana o długiej głowie, porosłej siwymi włosami, czarnej cerze, i wyrazie twarzy poważnym a zarazem jakby nieśmiałym — od pierwszego uśmiechu zjednującym sympatię.

Poznałem go w r. 1947 na Festiwalu SIMC w Kopenhadze, po pierwszym zetknięciu się, tam właśnie, z jego mistrzowską Petite Symphonie Concertante, wykonaną ostatnio w Warszawie przez Filharmonię Narodową, i pamiętam z jak ujmującą skromnością, pozbawioną jakiegokolwiek pozwy, zdawał się on przywiązywać większą wagę do objawów uznania pochodzących od nieznanych mu entuzjastów, niż od osobistości noszących głośnie w świecie muzycznym nazwiska. Zdaje się, że każdy z nas — przybyszów z Polski — który miał wtedy okazję poznać Franka Martina, pozostał nie tylko pod silnym wrażeniem jego muzyki, lecz musiał także ulec jego osobistemu urokowi. Nie temu, który pochodzi z blichtru gładkich manier, lecz temu, który promieniuje z głębokiej kultury wewnętrznej.

Odpowiedzialność artysty — jakież to zawile i trudne zadanie. Mało jest kompozytorów, którzyby potrafili powiedzieć na ten temat tak głęboko i szczerze jak Frank Martin, bowiem mało jest twórców o równym mu poczuciu odpowiedzialności i tak świadomych granic swej sztuki.

Małej Symfonii Koncertującej słucha się z rzadkim przejęciem, ponieważ jej emocjonalizm porusza nasze uczucia, a równocześnie jej doskonałość formalna wprawia w podziw nasz intelekt. Odbierając tę muzykę, zapamina się o jej parantelach z dodekafonizmem — z tak zdumiewającą łatwością jej strumień pokonuje wszelkie zapory inspiracji. Gdyby się nie widziało jej autora i nie zajrzało do

jego curriculum vitae, z którego niezbicie wynika, że w dniu 15 września br. ukończył on dokładnie 65 lat, a wspomniany utwór powstał 10 lat temu, można by sądzić, że tę muzykę pisała ręka co najmniej o 20 lat młodsza.

Długą i niełatwą drogę miał do przebycia ten, wielkiego dziś formatu, kompozytor szwajcarski**) od czasu swego pierwszego utworu wykonanego publicznie w r. 1911 w Vevey - Trois poemes païens (do słów Lecomte de Lisle'a) na baryton i wielką orkiestrę — zanim wspiął się na wyżyny takich dzieł, jak Vin herbé czy Der Cornet.

Wychowany w kulcie Bacha (urodził się w Genewie, jego ojciec był pastorem), a jednocześnie od wczesnej młodości szczególnie uczulony na muzykę Chopina i Schumanna, po wielu latach bezustannego i aż przesadnego dążenia do doskonałości — gdzieś dopiero około 30 roku życia — dostrzegł istnienie sztuki Debussy'ego i nowego wokół siebie świata dźwięków. W najlepszym utworze zamykającym ten pierwszy okres jego twórczości — Quatre sonnets à Cassandre (Ronsarda) na mezzo-sopran, flet, altówkę i wiolonczelę (1921) — porbrzmiewają już echa Ravela.

Potem, w ciągu 10 lat, zainteresowania jego skupiają się głównie na folklorze, bardziej nawet na obcym niż rodzimym, i to w dość wąskim, choć ważnym, zakresie zagadnień metrum i rytmu, co go zbliża do Jacques Dalcroze'a, w którego słynnym Instytucie znajduje możliwość usystematyzowania swoich doświadczeń, jako profesor improwizacji i teorii rytmu. Z tego to okresu pochodzi 3-częściowy utwór symfoniczny pt. Rytm (1926), wykonany podczas Festiwalu SIMC w Genewie, pod dyr. E. Ansermeta. W tym też czasie nawiązuje Fr. Martin bliższy kontakt z Ansermetem, którego rad i uwag zawsze chętnie słucha. Ich stosunki przedzierzają się wkrótce w przyjaźń.

W r. 1932 zapoznaje się bliżej z techniką dodekafoniczną, i już w następnych 5 latach próbuje ją stosować w szeregu utworów stanowiącym niezmiernie ciekawe studium stosunków tonalnych i funkcji harmonicznnych. Na pierwszy plan wybija się tu: Koncert fortepianowy (1934), który przyniósł kompozytorowi znaczny sukces na Festiwalu w Barcelonie (do czego

*) 1948, nr 2, s. 88

**) W r. 1944 osiadł na stałe w Amsterdanie.

w niemalym z pewnością stopniu przyczynił się także twórca — Walter Gieseking), oraz Symfonia (1937) — ściślej jeszcze niż Koncert trzymająca się reguł dodekafonicznych, przesadnie skomplikowana w swej atonalnej polifonie, a mimo to tętniąca intensywnym dramatyzmem, który już rychło znajdzie swobodniejsze ujście w wokalnych zwłaszcza dziełach Fr. Martina.

Okres pełnej dojrzałości twórczej otwiera Ballada na saksofon-alt, orkiestrę smyczkową, fortepian i perkusję (1938), po której pojawiają się dalsze 3 Ballady — 1) na flet i ork. smyczk. (1939), 2) na fortepian i orkiestrę (1939), wreszcie 3) na puzon i orkiestrę (1940). W utworach tych, a przede wszystkim w Balladzie na fortepian i ork. (wykonanej w swoim czasie przez niezapomnianego Dinu Lipatti) krystalizuje się już liryczny styl tego indywidualnego języka muzycznego, do jakiego dopracował się Frank Martin po kilkunastu latach upartych poszukiwań i doświadczeń, konfrontujących wszelkie zdobycze współczesnej muzyki z potrzebami własnej wyobraźni twórczej i własnej poetyki.

I oto teraz, kiedy jego ręka „przestała już być powolniejsza niż umysł”, kiedy swój język muzyczny uczynił posłusznym narzędziem swych najśmielszych myśli, pisze Frank Martin dzieła, które ostatecznie ustala jego wysoką pozycję w hierarchii żyjących kompozytorów współczesnych: Vin herbé (Napój miłosny) — 3-częściowe oratorium świeckie, do tekstu zaczerpniętego z „Tristana i Izoldy” J. Bédiera, na 12 głosów solo, 7 instrumentów smyczkowych i fortepian (1938 — 1941); Der Cornet — wg poematu R. M. Rilkego „Die Weise und Tod des Cornets Christoph Rilke“ — na alt solo i małą orkiestrę (1943); Petite Symphonie Concertante na klawesyn, harfę, fortepian i 2 orkiestry smyczkowe (II wersja: na wielką orkiestrę) (1945); Golgotha — oratorium na 5 głosów solo, chór, mieszany, orkiestrę i organy (1948); Koncert na 7 instrumentów dętych, kotły i orkiestrę smyczk. (1949), Koncert skrzypcowy (1951); I wykonanie — J. Szigei, E. Ansermet), wreszcie Koncert na klawesyn i małą orkiestrę (1952, Wenecja — Festiwal Dzieła Franka Martina, jednego z najwybitniejszych kompozytorów współczesnych, są w Polsce — poza Małą Symfonią Koncertującą — prawie zupełnie nieznane. Czas chyba najwyższy zapoznać z nimi polskich muzyków i polską publiczność.

„CHOPIN” Iwaszkiewicza

Notatnik
MUZYCZNY
• ZYGMUNT
MYCIELSKI

„Tak więc marzyło się nam, żeśmy znali Fryderyka Chopina”.

Jeden z najwybitniejszych naszych literatów powiedział mi: „Wiesz, gdy kończyłem tę książkę, to płakałem”.

Jak to dobrze, że istnieją ludzie, i to w dodatku literaci, którzy są w stanie płakać nad książką, w teatrze, czy na filmie. Ale jak to i dobrze, że są takie książki.

Trzeba było długiego splotu okoliczności, żeby ta książka powstała. Trzeba było wyprodukować Iwaszkiewicza, (a to nie jest tak łatwo!) autora „Lata w Nohant”, poetę, prozaika, człowieka znającego dobrze wiek XIX i Europę. A w dodatku pisarza, który zaczynał od muzyki, który sam bierze nuty na pulpit, gra i rozumie twórczy proces kompozytora, tego zwierzęcia, które się wypowiada muzyką, jak inny wypowiada się żonglerką czy tańcem. Ale równocześnie, ten pisarz jest już od dawna warszawiakiem, mieszkańcem ziemi, która wydała Chopina i z której Chopin wyjechał, uplątany w ten atrakcyjny dylemat parysko-polski, który już tyle korzyści i tyle szkody nam wyrządził.

Powstała książeczka, która mogłaby być wzorem tego gatunku.

Zacznijmy od końca: Iwaszkiewicz nie podaje bibliografii, ale pisze: „Lektury”. Na ich wstępie 10 pozycji: Chopin listy i dzieła, Krański, dzieła i listy do Delfiny Potockiej, Mickiewicz, Norwid,łowacki, dzieła i listy do Matki, Balzac, dzieła i „Lettres à une étrangère”. Potem następuje dość długa lista książek poświęconych Chopinowi, wśród których znajdujemy dzienniki i listy Eugeniusza Delacroixa, pisma George Sand, Heinego, Schumann'a itd. Co znaczą jednak te 10 pierwszych pozycji, które Iwaszkiewicz na wstępie spisu lektur zacytował? Wskazał drogę, piszącym podobne książki, że należy przede wszystkim czytać na nowo. Czytać na nowo wszystko, co jest źródłem do poznania i epoki i człowieka, który ma się stać tematem naszej pracy.

Czytając iwaszkiewiczowskiego Chopina mamy wrażenie, że cała ta książka jest przede wszystkim oparta na lekturze tego, co Chopin sam napisał. Okazuje się przy tym, że wystarczy dać człowiekowi twórcemu autentyczne teksty do ręki, by stworzył on z tego powszechnie znanego materiału rzecz żywą i nową.

Już się zdawało, że Chopin uwił w formułę i sztamie, w której Gładkowska i Wodzińska, George Sand i Delfina Potocka ustąpić dziś mogą miejsca jedynie płomiennemu rewolucjonście, który z raną, w sercu byłby już sroczyl na barykadzie, gdyby nie żółliwy traf, że w tym czasie jeździł, schorowany, od zamku do zamku w Szkocji. Iwaszkiewicz bierze całą tę sprawę w delikatne palce i patrzy jak było. A my mu wierzymy, że było tak, jak to w swojej książce napisał.

Może było trochę inaczej. Tego nie wiemy. Ale, póki ktoś nie napisze równie przekonującej książki, to będzie chyba tak, jak to nasz poeta przedstawił.

Klasyczny rodowód Fryderyka poparty jest rodowodem Mikołaja, uczestnika powstania kościuszkowskiego, ale równocześnie chłodnego Francuza, który w powstanie 1830 roku od początku nie wierzy. Tytus Woyciechowski, najbliższy przyjaciel, dopędza Chopina w Kaliszu i jedzie z nim do Wiednia. Tytus wraca, Chopin zostaje, żeby w Stuttgarcie napisać swój rozzdzierający notatnik, stronę godną namiętnego testamentu z Heiligenstadt Beethovena i improwizacji Mickiewicza. Chociaż nie. Stroną godną tej improwizacji, ale o ilej bardziej zdyscyplinowaną, będzie etiuda c-moll. A notatnik Stuttgarcki po-

zostanie dokumentem słownym, de maskującym temperaturę wewnętrznego życia twórcy poloneza As-dur.

Iwaszkiewicz prowadzi młodego Chopina w świat straszny i zimny. W wielki świat. Obraca nim, od salonu bankierów po salony arystokratyczne, pozostawiając w tle Warszawę, rodzinę, Tytusa, Polskę, o której Chopin ma takt niemówienia w tym nowym świecie, ale poza którą pograża się w coraz to boleśniejszą samotność. Chopin bierze olbrzymie sumy za lekcje, tonie w świecie, w którym jest „jednym z najlepiej wychowanych ludzi”. To już nie gwiazdor, jak Paganini, Liszt czy Wieniawski. To ktoś, kogo ten świat niemal że przyjął za swego, a nad kim się rozczuła i wzrusza. Ten świat posyła mu podstarzałą pannę Jane Stirling, której opieka przyprawia go o mdłości. Ale wszystko dzieje się nieubłaganie, jakby w światowej jakiejś biblii, w której prorocy muszą mieć rację, choćby to i najmniejszego sensu nie miało. A racją tą jest dzieło Chopina.

Tu wspomnieć muszę o muzycznej stronie tej książki. Iwaszkiewicz pisze biografię, zastrzega się, że nie jest ona dziełem naukowym. I, rzecz jasna, dotrzymuje tego, lecz mimo to ileż w tej książeczce jest twórczego spojrzenia na muzykę Chopina.

Sam zestaw przykładów muzycznych, pokazanie znakomicie wybranych wyjątków z dzieł Szymanowskiego, Schumann'a, Fielda, Hummela, Moschelesa, wreszcie ta zapomniana strona, na której zestawione są według Lajosa Heraldi etudy z pasażami z koncertów Chopina, wszystkie uwagi o genezie etud, jakie są cennym i zapładniającym materiałem dla każdego muzyka i muzykologa. Wspomnieć i zasignalizować też muszę wszystko, co Iwaszkiewicz pisze o pierwszym sonacie i o sonacie na wiolonczelę z fortepianem i co, w zestawieniu z drugim preludium, sugeruje jako jakiś drugi nurt, nurt zaniechanej przez Chopina twórczości. Takie uwagi mogłyby napisać tylko kompozytor, tak bardzo nas one frapują.

Najpobieżniej może jest potraktowany ostatni, szkocki okres życia Chopina. Może dlatego, że autor tej biografii nie był w Szkocji? Ale za to tu najgłębiej sięga do wewnętrznego nurtu, do wewnętrznego życia Chopina. Cała ta część wywodzi się ze słów listu do Grzymala: „Tymczasem moja sztuka gdzie się podziała? A moje serce gdzież zmarnował?” Iwaszkiewicz zaś dodaje: „Nigdy od czasu Stuttgartu nie powierzył Chopin tyłu wyznań i uczuć słowu i papierowi”. A w 1848 roku te słowa wypowiedziane do Stanisława Koźmiana: „Mój zawód publiczny jest skończony”.

A więc: zawód publiczny. Myślał tu Chopin z pewnością, i o swoich wstępkach i o kompozycji. Ale w czasie gdy się już wraz z siłami wyczerpała jego moc twórcza, zdaje on sobie dojrze sprawę z tego, że to był „zawód publiczny”, który reprezentuje i dźwiga na swych wątłych barkach.

Nie sili się Iwaszkiewicz na literackie opisywanie muzyki Chopina. Wie dobrze jak niewspółmierne jest słowo i wyraz muzyczny. W zakończeniu tylko używa terminu „błękitny ton, którego poszukiwał Chopin przez całe życie”. Daje tym do zrozumienia, że każdy prawdziwy artysta usiłuje dojść w życiu do tej jednej, idealnie wyrażającej jego uczucie formy. I chyba każdy dochodzi, zanim by mógł o samym sobie powiedzieć, że tego dopiął. W tym sensie rozumiem to zakończenie, w którym pewne zdania są zdaniem poety, który — przy całej powściągliwości cechującej tę książkę — nie waha się użyć na ostatniej stronie słów: „Ta muzyka żyje z nami i walczy z nami. I jest tęgowym mostem między Polską a światem”.

Trzy starty BOLESŁAW MICHAŁEK

Nowy polski film „Trzy starty” jest bezpretensjonalny. Nie ma ambicji nowatorskich, nie chce odkrywać nowych praw w sztuce; nie ma także ambicji, by dotykać palących problemów współczesnych. Autorzy filmu chcą natomiast w sposób przystępny opowiedzieć trzy zdarzenia z życia młodych sportowców. W tym minimalizmie tkwi siła filmu — twierdzą jedni, zniechęceni do „wielkich zamierzeń artystycznych”. W tym minimalizmie — stwierdzą inni — tkwi jego siła.

W rzeczywistości film ten ogląda się z zainteresowaniem. Od czasu do czasu zjawia się, nie wiadomo skąd, uczucie jakby zażenowania, jakiś niepokojący znak zapytania — i znowu śledzimy film. Trzy anegdoty sportowe — pływacka (L. Tyrmand), bokserska (M. Promiński) i kolarska (St. Dygat) — przełożone są na język sytuacji w sposób sprawny, przejrzysty i konsekwentny. Każdy epizod ma swój zgrabny morał, podany niezbyt natarczywie. W filmie widać dobry poziom pracy trzech reżyserów: Ewy Petelskiej, Czesława Petelskiego i Stanisława Lenartowicza. A nawet więcej. Widać w tym filmie miejscami dowody dużej kultury reżyserkiej. Oto na przykład dokonano — zdaniem moim — świętego wyboru młodych aktorów. W swym typie fizycznym, w swych ruchach, gestach, w mimice — są oni niezmiernie charakterystyczni dla polskiej młodzieży. Są trochę pochmurni, jakby nadąsani, trochę niezgrabni — zupełnie nie egzaltowani, nie nadmiernie ruchliwi — słowem tacy, jacy często bywają młodzi ludzie w Polsce poniżej lat 20. Zresztą sprawa nie ogranicza się tylko do fizjonomii. W pierwszej noweli, reżyserowanej przez Petelską, gra młodzieńka E. Polkowska; gra w sposób bardzo oszczędny, nieśmiały jakby — co w zgodzie ze scenariuszem daje obraz dziewczyny zamkniętej w sobie, bardzo ambiłnej, trochę wstydliwej. Takie poprowadzenie młodzieńkiej aktorki jest na pewno sukcesem Ewy Petelskiej. Podobnie zresztą konstruowana jest gra J. Antczaka w roli Józka-boksera, w epizodzie reżyserowanym przez Petelskiego. W ogóle aktorzy, zwłaszcza młodzi, dzięki kulturalnej reżyserii, zdali dobrze egzamin. Tutaj chciałbym postawić jeden z owych znaków zapytania, które przesładowały mnie w czasie wy-

świetlania filmu: dlaczego gra rodziców Hanki z noweli pływackiej jest żenująco zła? Rola łatwa i na pewno nie zawiedli ani aktorzy, ani reżyser.

Innym dowodem zdecydowanej dojrzałości reżyserkiej jest ogólna budowa epizodu kolarskiego, praca Stanisława Lenartowicza. Epizod ten przeprowadzony jest pewną ręką. Jest w nim i umiejętnie dozwane napięcie, i specyficzna atmosfera wysiłku. Jest tam i trochę poczucia humoru (czego za to brak dwóm pozostałym nowelom) i wreszcie jakieś szerokie spojrzenie operatora na pejzaż i na miasto. Widać w pracy Lenartowicza dużą swobodę w operowaniu środkami i znaczną kulturę reżyserką. Epizod ten jest najbogatszy — i najlepszy.

I otóż właśnie. Kiedy porówna go z dwoma pozostałymi, dochodzi się do wniosku, że różnica jest duża, zbyt duża jak na nieznaczne różnice w warsztacie reżyserkim. To także znak zapytania do dalszego wyjaśnienia.

*

Z pozoru treść trzech nowel jest podobna. Bohater-sportowiec czyni coś, czego nie powinien robić — i w wyniku czego go przegrana. Jednak w swej argumentacji, a przede wszystkim w gatunku problemów, trzy nowele bardzo różnią się od siebie.

Oto „problem” trzeciego opowiadania. Dwaj kolarze — jeden dobry, faworyt publiczności, drugi słaby — jadą razem w czołówce wyścigu kolarskiego. Jadą bardzo solidarnie, pomagając sobie nawzajem. W decydującym momencie faworyt ma wypadek. Dla słabszego jest to jedyna szansa, żeby choć raz wygrać wyścig. Załamuje się. Opuszcza kolegę pędzi napróżd i przychodzi do mety... pierwszy? Nie, czwarty. Pierwszy przybywa faworyt, dzięki dbałości autorów o wyrazistość morału. Pozostawmy jednak tę ostatnią naiwność. Wartość tego opowiadania tkwi w tym, że problem, który dochodzi do głosu jest szerszy, niż sprawa wyścigu kolarskiego na Śląsku: sprawa solidarności, przyjaźni, oddania. W noweli sportowej załamuje się blysk czegoś ważniejszego, co obchodzi nie tylko sportowców i kibiców.

gorzej z nowelą bokserską. Młody Józek uczy się boks, głównie po to, żeby umieć obronić się przed napastującymi go chuliganami. W przeddzień meczu (który zapewne

wygrałby) zostaje zaatakowany na zabawie przez chuliganów. Bije ich i następnego dnia zostaje zdyskwalifikowany przed meczem, ponieważ (morał): „nie po to uczysz się boks, żeby się bić poza ringiem”. Pomijam tę tezę, która mnie osobliście wydaje się dosyć osobliwa*). Rzecz w tym, że podobny problem ma charakter — że tak powiem — specjalistyczny, czysto sportowy i poza ringiem nie ma sensu. Żeby znaleźć jego rozwiązanie (co przecież czynimy sami, zanim dokona się to na ekranie) trzeba posługiwać się nie tyle swoim poczuciem moralnym, ile obowiązującym regułamiem odpowiedniego klubu sportowego. Problem tej noweli, a zwłaszcza jego rozwinięcie, odbierają historii bokserskiej wszelkie cechy uogólniania.

Wreszcie pierwsze opowiadanie — pływackie. Tu „problem” przedstawia się najbardziej niepokojąco. Hanka jest mistrzynią pływania. Poznaje młodego człowieka, który jej się podoba i z którym idzie na dancing do Kameralnej. Zaczyna ukradkiem palić papierosy. Zaufana w sobie zaniedbuje trening i mimo ostrzeżeń trenera przegrywa mecz w Bielsku. Czyni jednak przedtem postanowienie poprawy. Tutaj znowu pomijam meritum: czy dziewczyna trenująca pływanie może czy nie może chodzić na dancing do Kameralnej. Chodzi znowu o gatunek konfliktu. Czy to także konflikt specjalistyczny? Zapewne, ale to jeszcze nie wszystko. Konflikt a zwłaszcza sposób, w jaki został on przedstawiony powodują, że nowela ma pewne zabarwienie infantylne, jest jakimś echem owego upupienia, o którym mówiło się u nas już nieraz. Nie chciałbym być źle zrozumiany. Temat dorastającej dziewczyny, jej ambicji i jej kłopotów sercowych nie przesądza o niepowodzeniu opowiadania. Tylko, że nie można robić z tego rzeczy mocno dydaktycznej i tonem staromodnej nauczycielki przemawiać o szkolności flirtów oraz zadufania w sobie. Przy tej sposobności wyjaśnią się też ów fałsz aktorski rodziców Hanki. Scenariusz jest sformułowany w kategoriach 14-latk. Odpowiednie kwestie dialogowe w ustach starszych aktorów muszą brzmieć żenująco.

Należą się jeszcze dwa wyjaśnienia. Po pierwsze, film jest dla młodzieży. Może to usprawiedliwia ów dziwny ton jednej z nowel? Chyba nie. Film dla młodzieży polega na tym, że porusza sprawy obchodzące młodzież w sposób dla niej

zrozumiały, ale przecież w kategoriach dojrzałego, normalnego myślenia. Świadectwem zresztą jest nowela kolarska.

Po wtóre, film jest dziełem „młodych” (w programie czytamy nawet, że „nie po raz pierwszy młodzi wyprzedzili (w zakresie tematyki) starych filmowców”). Ho! ho! To brzmi dumnie (w zakresie tematyki). Może dlatego film ma prawo być na młodzieżowym paszporcie? Jestem w kłopotcie. Autorzy filmu są podobno ludźmi 30-letnimi... Czy uważają się za „młodych twórców”, jak o tym młodzieżowym, dziarskim tonem zapewnia anonimowy autor programu?

Liczę na to, że nie. Młodzieżowych „okoliczności łagodzących” reżyserzy tego filmu nie potrzebują. A scenariusz — pomijając sprawy metrykalne — w dwóch trzech po prostu się nie udał.

*) Jestem ciekawy, czy zasada ta obowiązuje również w innych dyscyplinach sportu: czy np. zawodnik-pływak ma prawo ratować się wpływ z tonącego okrętu, czy też zostaby za to dyskwalifikowany, podobnie jak Józek-bokser?



WIELKA NIEZNAJOMA

Dokończenie ze str. 1

Dlaczego jednak publiczność robotnicza nie korzysta lub mało korzysta z pozaklasydowych ośrodków? Co przeszkadza f r e k w e n c j i robotniczej w s a l a c h t e a t r a l n y c h, k o n c e r t o w y c h, w y s t a w o w y c h? Słyszałem pewnego popularnego artystę sceny, który na zebraniu Stołecznego Komitetu Frontu Narodowego mówił o niskiej frekwencji wida proletariackiego w teatrach. Upatrywał w tym porażkę polskiego życia teatralnego. (Myślę, że miał rację i postaram się wyłożyć elementy takiej oceny).

Artysta ten wskazywał jako na poważną przyczynę — lokalizację teatrów. Właśnie dla bardzo wielu robotników być w śródmieściu (80 proc. teatru tu się znajduje) w godzinach między 7 a 10 wieczorem oznacza (poza jednym dniem w tygodniu) rezygnację być może nawet z dwu naraz ważnych spraw: obiadu i w całości przespanej nocy. Wiąże się to z koniecznością przebrania się, z odległościami między miejscem pracy a domem, i z kolei między Targówkiem czy Wolą a Śródmieściem. Wydaje mi się jednak, że okoliczność ta, choć ważna, nie wyjaśnia sytuacji. Nie tak wiele zmienia ulokowanie Teatru Ludowego na Szwedzkiej, czy Powszechnego na ulicy Zamajskiej. Nadto, zupełnie odmienna sytuacja w kinach każe szukać innych jeszcze przyczyn.

Teatry nasze mają pewien styl repertuarowy, inscenizacyjny i wreszcie, że tak powiem — „fajerowy”, który, jak sądzę, walczy się przyczynia do izolacji od wida robotniczego.

Teatry nasze lubią (czy może — lubily) dramę mieszczańską (tę krytyczną). Kobylły historyczne, grę wyrównanie poprawną i odbarwioną z osobistego ciepła, dekoracje „bogate”, szczegółowe i iluzjonistyczne. Dażyły one nie do urzekania, ale do informowania. Nie lubily: pokazywania urdy i osobistego wdzięku, dynamicznej widowiskowości, przepięknej scenografii, muzyki, dźwięku.

Krótko mówiąc uprawiały z zapalem „dretwą mowę”. Schlebially widzowi, który wie z książek, co to teatr, czyta rozprawę mówiącą o walce politycznej toczącej się przez Musseta, załatwia w teatrze interesy solidne i szeroko uargumentowane.

Przez styl „fajerowy” rozumiem towarzyską stronę tych imprez. To, krótko mówiąc, że człowiek w wiatrołowie czy swetrze czuje się osamotniony, że dziś już widownia ma swoją wyrażną „barwę” środowiskową, swój b o t o n.

W jedenastym roku Polski Ludowej zapadła pono decyzja powołania do życia „theatre forain” — „budy” wędrowną na wieśset widzów, ogrzaną i wentylowaną. Ma ona służyć zespołowi młodemu, zdolnemu wszystku w to zainwestować. Ma ten teatr „iść między ludzi”, na perwierz, na prowincję. Ma — i to jest równie ważne — „uteatralniać”, to znaczy urzekać teatrem, widowiskiem, poetyką, głosem, urodą, de Vega, „Kra-kowiakami i Góralami”, Szekspirem, Brechtem, skoncentrowaniem wyrazu. Uteatralniać tych, co nie znają racji ogólnych, dla których „chodzi się do teatru”. Ma nie być z temperamentu mieszczański, lecz ludowy. Może się to uda?

Z koncertami i wystawami plastycznymi sprawa jest krótsza i prostsza. Dzieje się to wszystkim głównie w 1—2 lokalach w centrum. Sale koncertowe zdobywane są szturmem przez nadmiernie liczną publiczność, oczywiście też zagorzałą, na pół fachową, poinformowaną. Stalych, stale funkcjonujących publicznych miejsc odbioru muzyki właściwie poza tym nie ma. Plastyka jako szerokie zjawisko społeczne istnieje tylko pod postacią grafiki i dość samotniczej pracy amatorów. Wale wystawy ruchome nie ogarniają siecią swych objazdów 9/10 ludności wielkich miast.

Tak, jak nie „uteatralniamy” ludzi, którzy nie wiedzą skądinąd, że „chodzi się do teatru”, tak nie „umuzyczniamy” nikogo, ani nie „uplastyczniamy”.

3

S p r ó b u j m y p o d s u m o w a ć. Obserwuje się dość powszechne skłonności do paradności odczucia w miejscach publicznych, do dostarczania satysfakcji typu snobistycznego, do akcentowania pozamerytorycznych walorów samych ośrodków kulturalnych (tych „otwartych”). Dotyczy to klubów, kin, filharmonii itp.

Nie trzeba wyjaśniać, dlaczego bogato przezdobione, pompierskie wnętrza nie da satysfakcji człowiekowi, którego sytuacja pozostała skromna, lub więcej niż skromna, w tym zaś czyja sytuacja jest społecznie świetniejsza obudzi satysfakcję najbar-

ziej niespołeczne, snobistyczne. Jest to sposób premiowania wyższości nie za jej wartość rzeczywistą, ale jako przyjemność prywatną tego, który społecznie stoi wyżej od innych.

W dziedzinie widowiskowej (tak ważnej) trwa już dość długo styl małego bezpośredniego, rezonerskiego, czerpiącego siłę z uczynnego, często sofistycznego komentarza, wzmożony atmosferą pewnej ekskluzywności na widowini.

Ogólnie więc zakłada się nie zdobywanie wida (słuchacza, czytelnika) drogą koniecznego podboju wstępnego — tzn. drogą oczarowania, rozczekawienia, skuszenia urokiem, bezwzględnej prawdą — lecz obsługiwania wida (słuchacza, czytelnika), który wie skądinąd, że się chodzi na imprezę, któremu właściwy jest już środowisko w y n a w y k „chodzenia”.

Poza koncertami i (w mniejszym stopniu) wystawami plastycznymi — stanowiliśmy jeszcze coś innego, mianowicie imprezy na pół fachowe — nasze publiczne przedsięwzięcia kulturalne i rozrywkowe odznaczają się w dużej mierze „temperamentem mieszczańskim”, tzn. nawet gdy nie chcą tego, premiuja wida za wyjście z proletariatu lub ogólniej — za oderwanie od proletariatu. Nie polega to na tym, że ta czy inna sztuka, koncert, czy wystawa mogą być dla robotnika zrazu trudne do zrozumienia. Polega zaś na tym, że najszerzej rozumiany styl tych imprez odgradza je od niego dodatkowymi barierami psychologicznymi, które dopiero zamieniają początkową trudność rozumienia w faktyczną izolację. Zamiast łączyć to, co było do połączenia, rozdzielił on jeszcze głębiej.

Najzabawniejsze (choć tak smutne) jest to, że właśnie takie łatwe „wyjście” z problemów masowej kultury łączy się z ceną, którą płacimy dziś i za inne jeszcze błędy. Cenę tę stanowi utrata prostoty, i siły moralnej, snobizm, renesans mieszczański, nieautentyzm, brzydota i nuda. Naprawdę, moje sugestie ani trochę nie znaczą, żeby się „znizić”. Przeciwnie, żeby się nie znizić do pochlebstwa w miejscu sztuki.

Pozostawiłem na koniec sprawę f r e k w e n c j i w o s k o d a c h c y t e l n i c z y c h. O popularności literatury najmniej stanowią wtórne znajomości aparatu rozprowadzającego. Ominę tu zagadnienie, czy aparat istniejący czyni zadość wymogom zasadniczym. Chcę zwrócić uwagę na okoliczność specyficznie ostro działającą na leranie literatury, a przeszkadzającą, jak sądzę, w rozmakowaniu w niej nowego czytelnika. Jest to okoliczność natury ściśle treściowej.

Do poważnego wejścia w literaturę potrzebne jest nie czyste fabularne ekscytowanie wyobraźni „przygodami” czy „romansem”, lecz znalezienie pomostu moralnego między sobą (czytelnikiem) a światem dzieła literackiego. Pomost ten musi się zaczynać gdzieś w kręgu doświadczeń własnych czytelnika. Dlatego wołanie o robotnika - bohatera utworu miało oczywisty sens ze względu na potrzeby ogromnego kręgu czytelniczego jak i ze względu na rangę i przyszłość literatury.

Pisarze usiłowali zwrócić się do robotnika poprzez obraz robotnika w swych utworach. Co na ogół powstało w wyniku tych wysiłków? Obraz potwierdzający nadzieję wyznawców utwórnego administrowania, obraz robotnika zarazem wyidealizowanego i „upupionego”, zinfantylizowanego, „wyprzecznionego”. Nieostrzegającego nic z tych rzeczy, których nie chciał dostrzegać entuzjasta uproszczonego administrowania. Tylko ten typ czytelnika, którego nazwalimy sobie „biurokrata”, miał interes dawać temu wierę. Sm. robotnik miał w tym najmniej interesu, najwięcej zaś argumentów przeciwko takiemu obrazowi.

Tzw. „prosty” odbiorca (podobnie jak młodzież) przeżywa w ogólności znacznie cięższy każdy fałsz. Mniej przysposobiony i niezainteresowany w wyjaśnieniach sofistycznych traci on zaufanie do systemu (np. literatury, teatru) w ramach którego podaje mu się półprawdę czy kłamstwo.

Wśród wszystkich, którzy się po prostu z robotnikami nie stykają, obraz ich, tak usilnie kleiony przez literaturę lat ubiegłych, działał na rzecz pogłębiania nieznajomości, oderwania.

Oczywiście opisuję tu nie intencję, lecz skutki faktyczne, na które złożyło się wiele czynników. Sądzę, że literatura też obracała się w sferze „dretwej mowy”, nie ułatwiając rekrutacji nowego poważnego czytelnika, zdanego tym samym na inicjacje pośrednią poprzez przesłanie, do zbratanie z rzemieślnikami Prusa, z chłopami Reymonta, z

biedotą małowiaścicką. Orzeszkowej, z plebejskim „wzięciem” klasyków, lub na „ekscytację fabularną” na Mniszkównę. Literatura promieniowała „aurę mieszczańską”. I ona ma swój udział w premiowaniu oderwania od proletariatu.

Tym chciałem zamknąć: na produkcji kulturalnej (i sposobach jej kolportażu) ciąży ta wina (obiektywna) że nie rozwijała ona, nie pogłębiała, nie oświećlała moralnie s y t u a c j i p r o l e t a r i u s z a w kraju socjalizmu. To znaczy nie umiała odnieść się do „prostego człowieka”, którego sytuacja nie tłumaczy się sofistycznie, który jest ostatecznym sprawdzianem społecznych wartości. Bał Nie umiała nawet zdać sprawy z jego sytuacji w sposób czysto opisowy. Faworyzowała natomiast stan oderwania od robotnika, premiowała m.in. awans z klasy robotniczej do inteligencji. Premiowała tanimi nagrodami, z fałszywego złota. Sądzę, że ta masowa kategoria — „ludzi awansowanych” — niejednej nabrała cechy nieautentycznej, niejednemu uszczerbek w zasobach moralnych poniosła przy czynnym współudziale zanalizowanego tu „stylu” kultury. Czym innym bowiem jest awans widać z klasy robotniczej przy równoczesnym awansie kulturalnym klasy robotniczej, czym innym zaś ten sam „awans z klasy” niepodparty procesem umasowienia kultury. W tym drugim wypadku prawidłowość socjalistycznych przekształceń zostaje zasadniczo zakłócona, pojawia się bowiem przedział społeczny o cechach trwałości, pozabawiony przy tym uśladnien. Niestety czynników działających jest jak się zdaje więcej. Postaram się w dalszym ciągu wskazać kilka z nich.

MARCIN CZERWIŃSKI

Wydawnictwo małych monografii muzycznych podjęte przez PWM przeznaczyło ten cykl dla „wszystkich, którzy kochają muzykę i interesują się nią choćby z czysto zawodowych”, mając na celu udostępnienie szerokim rzeszom czytelników zagadnień twórczości muzycznej, drogą popularyzacji sylwetek najwybitniejszych kompozytorów i ich dzieł.

W tej chwili, gdy do rąk czytelnika doszło już pięć książek ze wspomnianego cyklu, można spróbować ocenić przydatność tego typu popularnej literatury muzycznej, zorientować się, jaki jest zasięg jej oddziaływania, sprawdzić czy spełnia swoją rolę. Sumaryczne omówienie pięciu powyższych pozycji jest trudne, gdyż są to dzieła niezmienne różnie w sposobie ujęcia i opracowania materiału, różne jeśli chodzi o wartość literacką, która w tym wypadku odgrywa moim zdaniem rolę dominującą i wreszcie są różnie przez czytelników komentowane. Niemniej omawiając poszczególne pozycje cyklu będę miała na uwadze przede wszystkim ich wartość użytkową, jak to spełniają rolę książek popularyzujących muzykę w sposób trwały, żywy, zajmujący dla odbiorcy.

Pierwszą pozycją z cyklu małych monografii muzycznych jest „Beethoven” Stefani Łobaczewskiej. Należy ona, niestety, do częstszego w nowej powojennej literaturze muzycznej typu „książek bez odbiorcy”. Założenia popularnej monografii (rozmiar, literatura podbudowa, uproszczenia w ujmowaniu zagadnień muzycznych i szereg innych względów) nie pozwalają na skłasyfikowanie dzieła jako monografii naukowej, jako dzieło popularne jest ona zdecydowanie chybiona. Czytelnik, który z zainteresowaniem przeczyta o dziełach Beethovena i jego środowisku rodzinnym, rzuci książkę przy czytaniu następnych rozdziałów, choćby usiłował zdobyć się na maksimum dobrej woli. Analiza zagadnień twórczości obejmująca zarówno

ROBERT KÖBLER przy organach Filharmonii Narodowej

Napisanie krytycznego sprawozdania z omawianego recitalu narażać więcej trudności niż zwykajnie. Obok słów szczerzego uznania i zachwytu cisną się pod pióro uwagi mające mało wspólnego z pozytywną oceną. Pomijając chwilowo kwestię improwizatorski omówmy sylwetkę artystyczną Köblera jako odtwórcy dzieł organowych Jana Sebastiana Bacha oraz wielkich mistrzów epoki baroku, na podstawie utworów wykonanych w programie recitalu. Charakterystyka tej sylwetki jest niemożliwa bez pobieżnego chociażby zapoznania czytelnika z właściwym niemieckim organistom stylem wykonawczym.

Katastrofalny upadek sztuki budowy organów w Niemczech w wieku XIX pociągnął za sobą obniżenie poziomu twórczości i wirtuozerii organowej. Kształtując styl wykonawczy pod kątem przystosowania dawnych utworów do wymagań nowobudowanych instrumentów będących z reguły żalosną karykaturą prawdziwych organów, Niemcy ztraćili dawne bachowskie tradycje, które w swoim czasie przejęli od nich organisiści francuscy troskliwie pielęgnowujący je do dzisiejszego dnia. Ostateczne kryteria nowego wykonawstwa wypracował znakomity niewątpliwie wirtuoz niemiecki Karl Straube, który zresztą po pewnym czasie wycofał się w dużej mierze ze swych pozycji. Styl ten cechuje przede wszystkim bogata artykulacja, częste zmiany tempa, rejestrów, manualów w trakcie wykonywania jednej części utworu, ekscentryczna niejednokrotnie rejestracja organ używanych obcego zasadniczo organom crescendo i diminuenda osiąganego za pomocą ko-

lejnego włączania głosów. Wszystko to łączy się niejednokrotnie nawet ze zmianą oryginalnego tekstu nutowego, jak np. tworzenia z prostych linii melodycznych pochodów oktaowych itp. Wymienione cechy były łatwo dostrzegalne w grze Roberta Köblera. Recital organowy w jego wykonaniu jest dowodem, że organisiści niemieccy dotychczas nie wycofali się z pozycji dawno skrytykowanych nie tylko przez artystów i muzykologów zagranicznych, lecz nawet przez tak znakomitego organistę i znanego problematki bachowskiej jak Albert Schweitzer.

Mimo tych uwag odnośnie interpretacji i czystości stylu (najbardziej komitą przykładem mógłby być tu chyba francuski wirtuoz Marcel Dupré) przynajmniej trzeba jednak, że Robert Köbler jest organistą wysokiej klasy. Decydują o tym głównie dwa czynniki: wybitna muzikalność sprawiająca, że utwory w jego wykonaniu odbiegają od właściwych im norm stylistycznych stają się jednak interesujące oraz wielki dar fascynowania swą grą publiczności. Ostatni czynnik powoduje narzucanie głębokiego emocjonalnego przeżycia artysty wykonującego dzieło słuchaczowi, przeżycia, którego nie potrafiły obniżyć w wypadku Köblera niedociągnięcia rytmiczne czy też nie zawsze bezwzględnie czysta gra. Narzucanie swego wewnętrznego przeżycia słuchaczom jest cechą artystów wybitnych. Potwierdza to zresztą druga część recitalu: improwizacje na temat zadany. Sztuka improwizowania typowa zwłaszcza dla wieków dawnych, zwłaszcza baroku, nie jest wcale jakimś curiosum we współczesnej organowej praktyce

wykonawczej. We Francji czy też Niemczech organizuje się nawet specjalne konkursy improwizatorskie. Robert Köbler zaprezentował nam kunszt wysokiej klasy wzbudzając szczerzy podziw obecnych. (Dokonała wydała mi się zwłaszcza improwizacja druga).

Na zakończenie jeszcze jedna sprawa. O ile strona techniczna organów filharmonicznych (elektryczna traktura, nowoczesny ruchomy stół gry) może być i jest przyczyną szczerzego podziwu o tyle brzmienie wzbudza poważne zastrzeżenia. Najwięcej wątpliwości budzi grupa głosów języzkowych (przypomina chorał „Wachet auf” na recitalu Köblera) oraz alikwoty i mikstur. Przykry ich dźwięk może mieć swą przyczynę w wąskich mensurach piszczałek — niestety, omawiane organy nie są instrumentem nowozbudowanym, lecz sprowadzonym z Wybrzeża, wydaje się jednak, że wadliwa intonacja jest powodem bardziej to istotnym. Gdyby tak było, wada ta jest możliwa do usunięcia. Artystyczna intonacja jest największą umiejętnością organistrzowską, posiadaniem której nie zawsze poszczycić się mogą najznakomitsi nawet budowniczości. Należałoby poszukać takiego właśnie intonatora. Będąc w Poznaniu miałem możliwość podziwiania pięknego brzmienia organów znajdujących się w auli Uniwersyteckiej oraz kościele Zbawiciela. Brzmienie to zadowiedziało wymienione instrumenty mistrzowi poznańskiemu Robertowi Polczynowi. Organy Filharmonii Narodowej winny być godne reprezentacyjnej polskiej sali koncertowej. Tego życzymy sobie chyba wszyscy.

MIROSLAW PERZ

Pierwsze polskie monografie popularne

problemy psychologiczne jak i problemy techniki kompozytorskiej jest dla odbiorcy nie posiadającego żadnego wykształcenia muzycznego, zupełnie niezrozumiała, dla tych, którzy je posiadają w wąskim zakresie — n u c a i z a w i a.

Materiał biograficzny dotyczący Beethovena jest przecież bardzo obszerny i ciekawy, autorka nie wykorzystala go w pełni, a wykorzystany podala w formie suchej, uproszczonej. Należy cenić rzetelną postawę naukowca, która nie pozwoliła Łobaczewskiej na podsyćcenie „beethovenowskiej legendy”, na skoncentrowanie się wokół romantycznych epizodów, czy to miłości do hrabianki Guiccardi, czy usiłowania odgadnięcia „niesmiertelnej ukochanej”, które to momenty stały się dla szeregu autorów rodzajem chwytów reklamarskich, wskutek czego ich dzieła o Beethovenie zyskały pewien posmak sensacyjności. Wystarczy wspomnieć popularną niedgdy książkę Hulewicz z jego zupełnie dowolnymi interpretacjami dzieł i wydażeń w życiu Beethovena, do których dostarczyły materiału wątpliwej autentyczności listy do Bettiny von Arnim. Niemniej ta rozwierzchna, często niedorzeczna powieść, dobrze jednak oddająca całość pewien osobisty stosunek do Beethovena, jest do dziś w pewnych kołach poszukiwana i czytana. Monografia pióra Łobaczewskiej nuży i nudzi, tak że nie można liczyć na jej szerokie rozpowszechnienie. W kołach muzyków jej popularność jest również niewielka, gdyż do bogatej literatury beethovenowskiej (szczególna popularność zdobyły tu dzieła Róland i Ludwiga) nie wnosí zasadniczo nic nowego. Jako próba odmiennego przedstawienia postaci kompozytora i jego twórczości jest nieprzekonywająca, gdyż powieściowe ujęcie wspomnianych autorów znacznie silniej przemawiają do wyobraźni czytelnika.

Drugą z kolei książką „Schubert” Tadeusza Marka. Tu sposób ujęcia jest już

całkowicie odmienny. Marek koncentruje się przede wszystkim na materiale biograficznym i anegdotycznym dotyczącym Schuberta. Analizy dzieł zajmują niewiele miejsca i są pisane językiem stosunkowo łatwym, mimo to i one spotkały się również w prasie z zarzutami nieprzystępności. Dla ludzi wykształconych muzycznie, ustawicznie obuczających z tymi zagadnieniami, punkt, w których ich dzieła przestają być zrozumiałe, najczęściej nie jest uchwytany, w tej sprawie może się wypowiedzieć tylko sam czytelnik. Nasuwa się tu pytanie czy w dalszych tomach monografii pozostawie analizy na tym poziomie, na jakim one są u Marka, Jarocińskiego, Rudzińskiego, Strumiły, trudno sobie bowiem wyobrazić jakieś jeszcze dalej idące uproszczenia, co doprowadziłoby tylko do wulgaryzacji i prymitywizmu, czy też usunąć analizy w ogóle, pozostawiając sam materiał biograficzny i ogólne tylko omówienie twórczości. Pozostaje więc albo nastawić się na węższy krąg odbiorców, lub też usunąć analizy i jeszcze bardziej uprząstknąć formę monografii w interesie jak najszerzych warstw czytelników. Wracając do „Schuberta” Marka należy stwierdzić, że należy on do książek chętnie czytanych, m. in. dlatego, że jej prawie powieściowa forma i niewątpliwie walory literackie znajdują uznanie. Marek również nie poszedł po linii wychwycenia w życiorysie Schuberta momentów sensacyjnych, ale równocześnie nakreślił sylwetkę kompozytora w sposób psychologicznie przekonujący, żywy i ciekawy.

Wielkim uznam cieszę się również „Mozart” Jarocińskiego. Moim zdaniem książka ta może uchodzić za wzór monografii popularnej. Jest napisana lekko i niezwykle interesująco, bogaty materiał biograficzny i muzyczny został tu podany w formie przystępnej, sylwetka kompozytora oddana wiernie, materiał muzyczny i przytaczane przykłady omówione prosto, bez uciekania się do szczegółowej terminologii fachowej, tak że czytelnik nie spotyka się tu z większymi trudnościami. Szczególny urok tej książki polega również i na tym, że Mozart, jego życie i twórczość nie zostały tu podane w formie chłodnej i zobjektywizowanej, lecz zabarwione osobistym stosunkiem autora.

Emocjonalizm, z jakim Jarociński podchodzi do tematu, ciepło i szczerzy sentyment promieniujący z kart tej książki, są jej dodatkowym walorem. Przez to autor przybliżył czytelnikom postać wielkiego kompozytora, budzi zainteresowanie dla jego twórczości. Ten sposób podjęcia do tematu jest najbardziej komunikatywny, interesujący czytelnika i to niewątpliwie przyczyni się do spopularyzowania cennej książki Jarocińskiego.

Pozytywnym osiągnięciem jest także monografia Moniuszki pióra Rudzińskiego. Wyodróżnia się ona bardzo szerokim ujęciem tematu, jest próbą ustalenia kompozytora w całokształcie ówczesnych zagadnień. Wprawdzie wszystkie z omawianych monografii stawiają sobie za cel włączenie przedstawianych problemów w nurt ogólnych zagadnień historycznych i kulturalnych tego okresu, oraz przedstawienie epoki i środowiska, które wydały twórcę i jego dzieła, jednak przeważnie monografie te są opowieścią o kompozytorze przede wszystkim. Osobowość twórcza czy to Mozarta, Schuberta czy Beethovena wybija się zdecydowanie na plan pierwszy. W wypadku „Moniuszki” Rudzińskiego autor daje tak obszerną analizę środowiska i warunków, że sama postać kompozytora w niektórych partiach książki usuwa się niejako w cień. Może budzić zastrzeżenie nadmierne rozbudowanie pewnych fragmentów (np. perypetie z wystawieniem „Italki” zajmujące poważną część książki), te dłuższy chwilałmi nużą czytelnika. Natomiast za plus należy uznać szerokie omówienie strony treściowej

oper, czego nie robią inni autorzy. Te zagadnienia są z pewnością dla czytelnika ważne, gdyż trudno przyjąć założenie, że treści oper jest ogólnie znane, zwłaszcza jeśli chodzi o opery Mozarta, o których treści Jarociński daje tylko krótkie, ogólne wzmianki.

Ostatnia pozycja „Szkice z polskiego życia muzycznego XIX w.” Strumiły jest książką zupełnie innego rodzaju, na co wskazuje już sam tytuł. Autor sięgnął w tej pracy do okresu w historii muzyki polskiej, który dotąd nie jest szczegółowo zbadany i opanowany, stąd spotkała się ona z żywym zainteresowaniem, zwłaszcza w kołach muzycznych. Książka Strumiły przynosi wiele nieznanego b. ciekawego materiału historycznego. Mimo że autor nie usiłuje dać tu pełnej syntezy okresu, niemniej w wyobraźni czytelnika tworzy się obraz kultury muzycznej omawianej epoki, choć wiele problemów przedstawianych jest w sposób fragmentaryczny, właśnie „szkicowy”. Mimo obfitości zebranego materiału, nazwisk, dat, wydatnie praca ta nie jest tylko faktograficzna, autor stara się bowiem odtworzyć tło rozwojowe życia muzycznego całego społeczeństwa. Dlatego praca ta, interesująca, przede wszystkim dla muzyka, jest chętnie czytana przez szerszy ogół. Ciekawy sposób ustawiania zagadnień, piękny, żywy styl sprawia, że książkę też czyta się z niesłabnącym zainteresowaniem od pierwszej do ostatniej kartki. Barwny, plastyczny język „Szkiców” to niewątpliwa ta zaleta, która zapewni książce popularność, podczas gdy jej odkrywcza rola, jeśli chodzi o ukazanie nowych, nieznanych dotąd faktów i problemów, zapewni jej trwałą wartość.

Jak wynika z powyższych opinii „małe monografie muzyczne” należy uznać za wydawnictwo niezmienne cenne, choć kwestia stopnia ich popularności pozostaje nadal otwartą i wymaga szerszej dyskusji, w której powinni brać udział czytelnicy, nie tylko ze środowiska muzycznego, ci bowiem najtrafniej osądzą, jak dalece analizy dzieł są dla nich przystępne lub niezrozumiałe, w jakim stopniu sprawa im trudność fachowa terminologia muzyczna.

Fakt, że każdy z autorów postawił sobie szersze zadanie niż tylko napisanie popularnej książki o danym kompozytorze, wyszedł z pewnością na korzyść wszystkim pozycjom cyklu. Nie ma tu łatwizny, półojcia po najniższej linii oporu, przesadzonego uproszczenia zagadnień. Każdy z autorów usiłował rzetelnie i z nowych pozycji rozwiązać węzłowe zagadnienia omawianych tematów. Poza tym, przeważająca większość, to pozycje również literacko udane, co jest bardzo ważne, gdyż przede wszystkim ten walor zapewni im poczytność. Szerokie ujęcie tematu, ukazanie kompozytora i jego dzieła w tle epoki, ujęcie zjawisk muzycznych w połączeniu z konkretnymi warunkami społeczno-historycznymi, indywidualne próby (u każdego z autorów inacej) przybliżenia postaci kompozytora i przekonania czytelnika o pięknie jego dzieła, a poza tym bogaty, ciekawie podany materiał biograficzny i anegdotyczny — oto podstawowe zalety cyklu, przejawiające się w różnym stopniu w poszczególnych pozycjach.

„Małe monografie” obok wydawnictw „Biblioteki słuchacza Koncertowego” i „Małej bibliografii operowej” to pierwsze pozycje popularnej literatury muzycznej. I dlatego tym większa jest ich rola jako tych pozycji, które utworzą drogę do szerokiego rzesz czytelników następnym książkom i przyczynią się do „muzycznego wychowania” społeczeństwa.

ALICJA HELMAN

KONWÓJ dr M.

„Konwój dr. M.”, pierwszy na naszych ekranach film jugosłowiański, opowiada o walkach partyzanckich z końca minionej wojny. Tematyka ta wspólna jest zresztą większości wyprodukowanych w Jugosławii filmów. Nie wiemy jak dalece w owych filmach boje partyzanckie uległy głębszej analizie, na ile zdolano wydobyć ich sens społeczny. „Konwój dr. M.” — wydaje się — nie zakłada sobie z góry tak ambitnego ideowego programu, nie rości pretensji do historycznego ważnych uogólnień. Nie uciekając się do dziejowych i humanistycznych refleksji, pozostaje udaną, choć może nie nabytą pełną ilustracją owego bohaterstwa okresu wyzwolenczej walki.

Założenia twórcze upoważniły autorów filmu do zbudowania scenariusza pod kątem sensacyjności fabuły, zaś wysilek realizatorów skupiono na doborze nieco kowbojskiej konwencji aktorskiej, awanturności plenerów, dłałości o dźwiękowe i optyczne realia zbrojnych potyczek.

Postacie antagonistycznych obozów są przy tym w pełni schematyczne, ale schematyzm ich nie jest

A. P.

PRZEGLĄD KULTURALNY. Tygodnik Kulturalno-Społeczny
Organ Rady Kultury i Sztuki

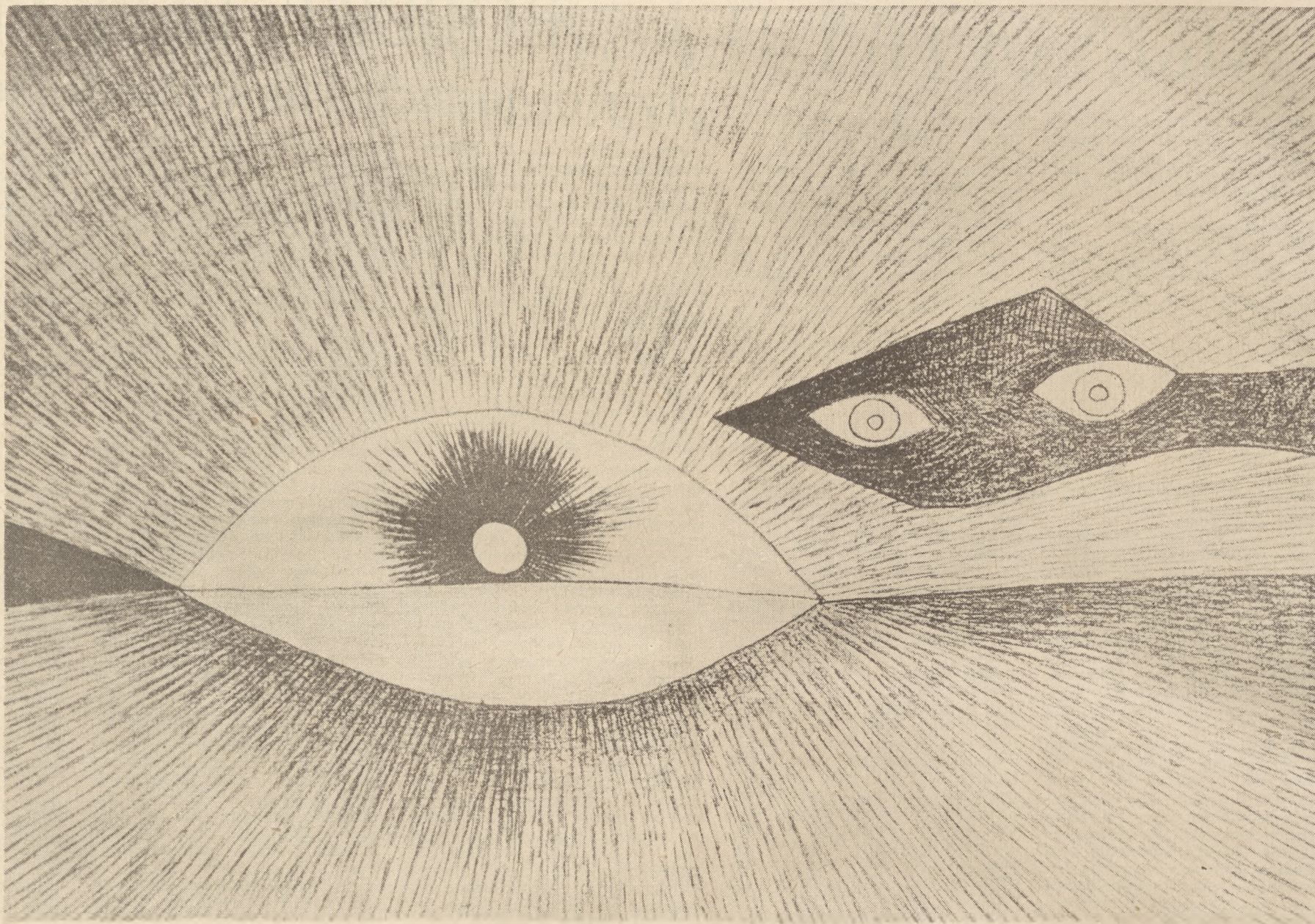
Redaguje Zespół. Adres Redakcji: Warszawa, ul. Krakowska Przedmieście 21, róg Trebuckiej. Redaktor naczelny tel. 6.91.26. Zastępca naczelnego redaktora 6.05.68. Sekretarz Redakcji 6.91.23. Sekretariat 6.62.51 wewętrzny 231. Działy: tel. 6.72.51, 6.62.51. Adres administracji: ul. Wiejska 12, tel. 8-24-11. Wydaje Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa” Kolportaż PPK „Ruch”. Oddział w Warszawie: ul. Sebrna 12, tel. 6-64-01. Warynków, prenumeratę miesięczniczną 4.80 kwartalnie 13.80 półrocznie 27.60 rocznie 55.20. Reklamy nie zamówionych Redakcja nie zwraca. Zakłady Druk. i Wkleśodrukowe RSW „Prasa”, Warszawa, Marszałkowska 3/5.

Informacji w sprawie prenumeraty wpłacanej w kraju ze zleceniem wysyłki za granicę udziela oraz zamówienia przyjmują Oddział Wydawnictw Zagranicznych PPK „Ruch” Sekcja Ekspertu — Warszawa, Alje Jerozolimskie 119, tel. 805.05.

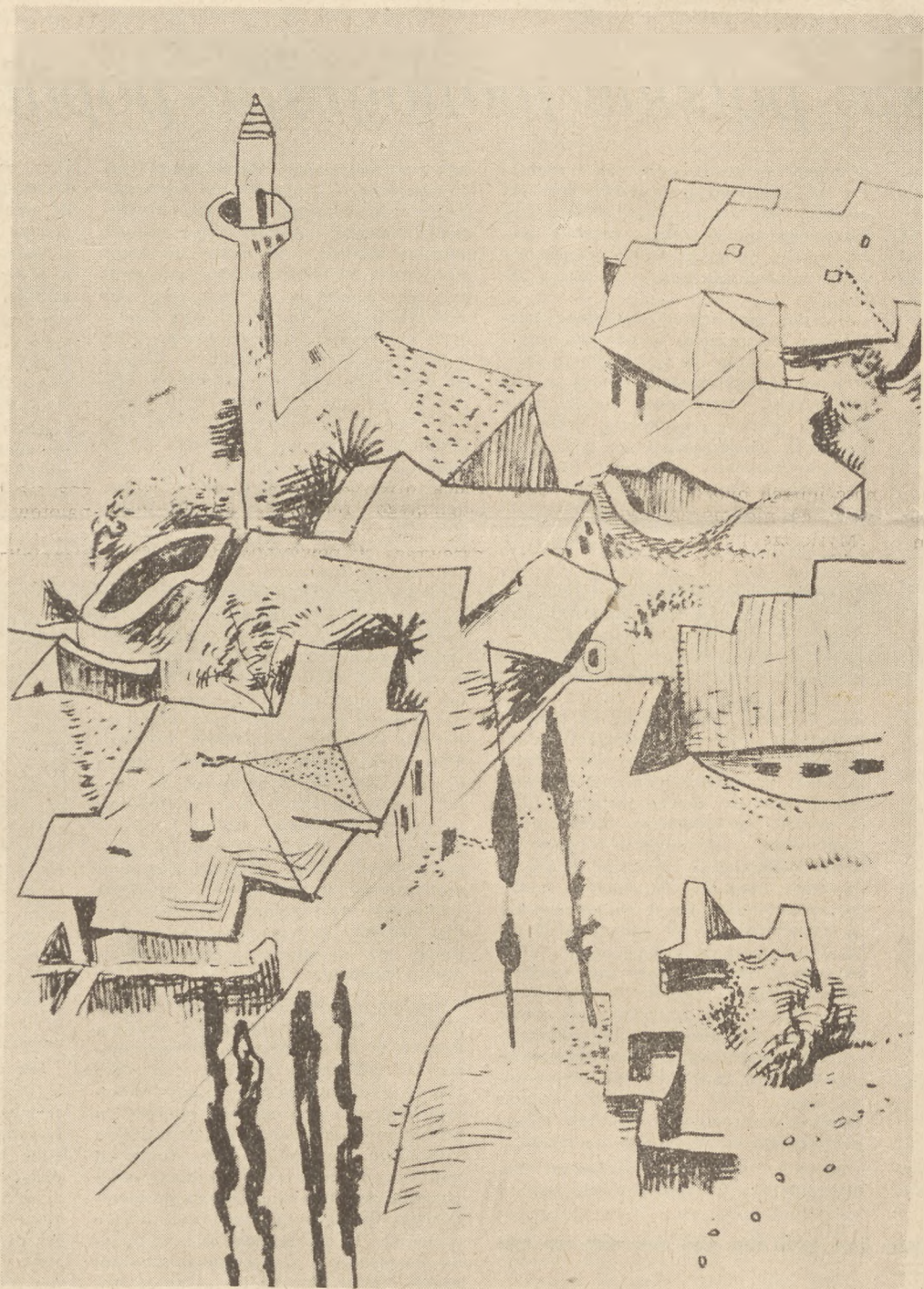
Zam. 2393. B-6-12390

Przegląd kulturalny 7

1



2

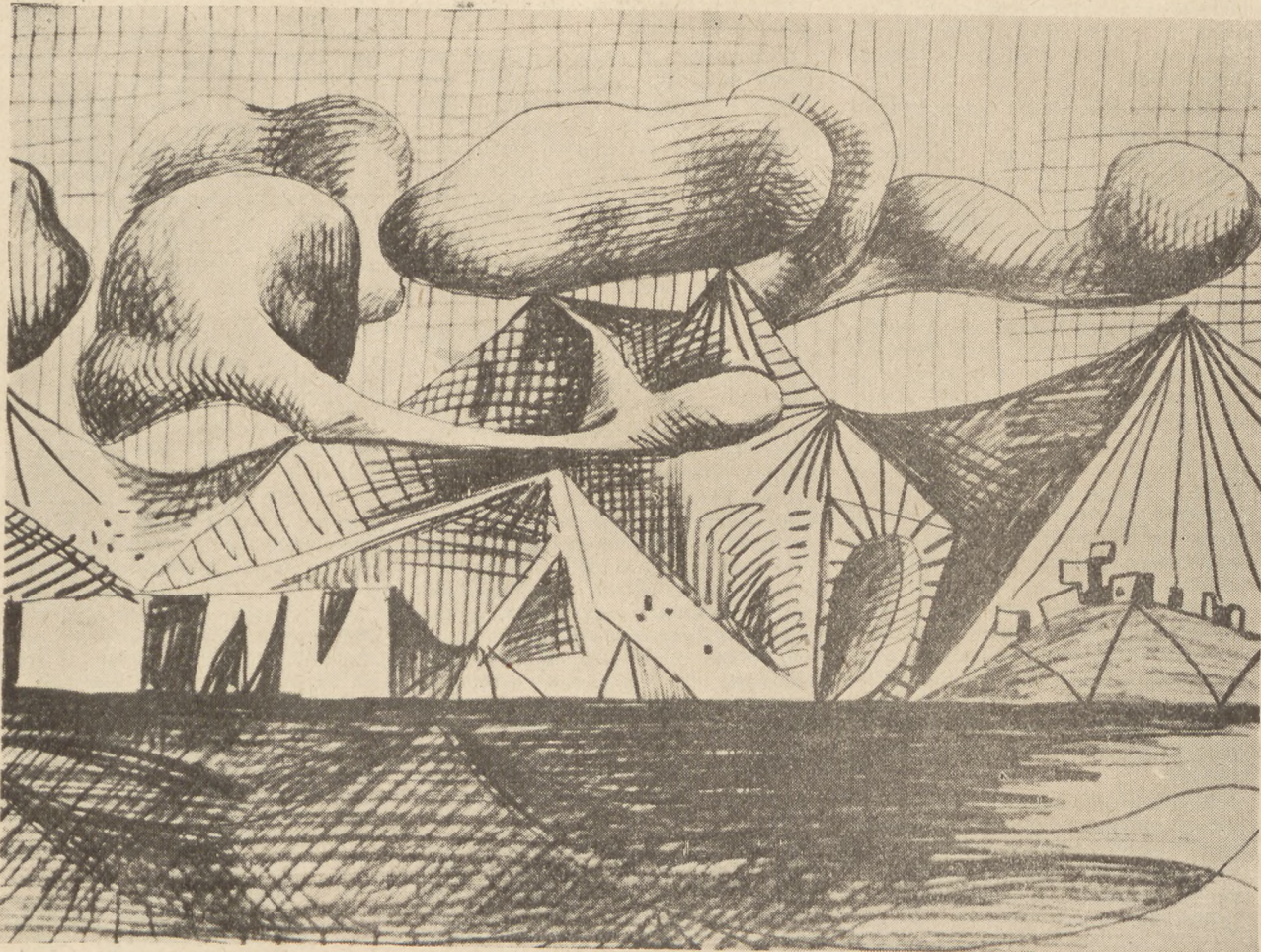
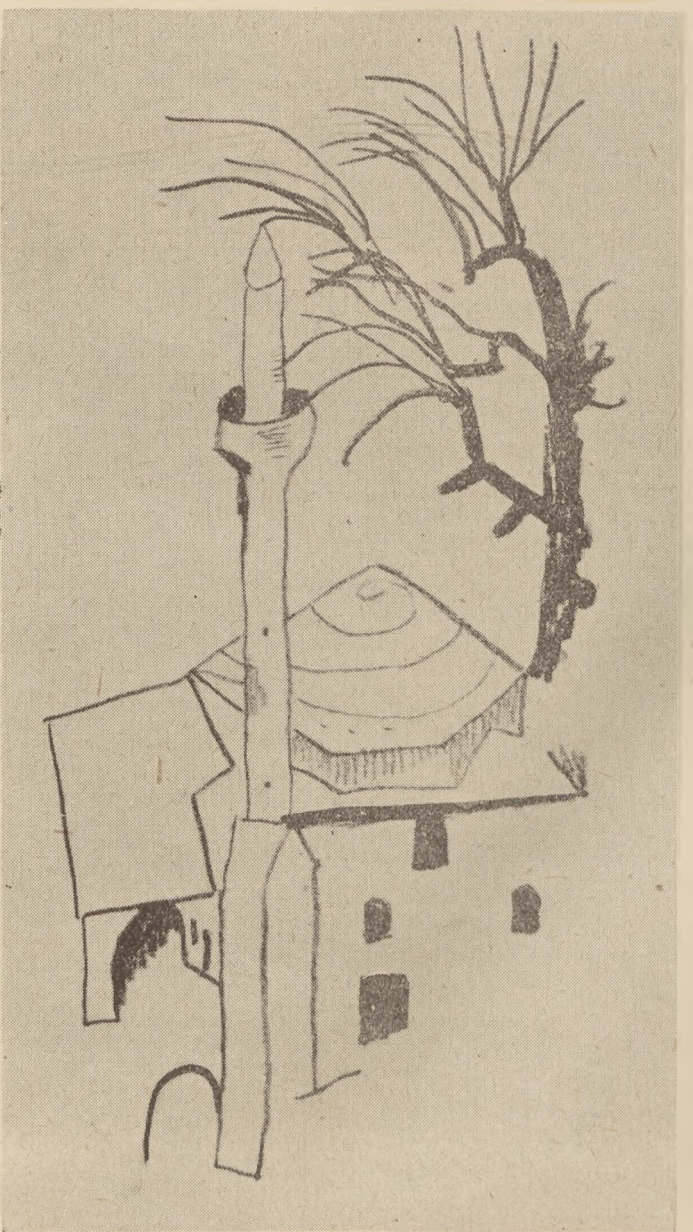


3



1. ŁUNA NAD ATENAMI
2. GJINOKASIER
3. KOBZA
4. WYSPA GRECKA
5. MECZEI

5



● W Brnie otwarta została ciekawa wystawa „Morawy i ich lud w sztuce” obejmująca ponad dwieście prac malarskich, graficznych i rzeźbiarskich wybitnych twórców czeskich m. in. Manesa, Alesa, Jiranka, Kaspára.

● W Brukseli odbył się V międzynarodowy tydzień filmów turystycznych i folklorowych. W dziedzinie filmów turystycznych o tendencji kulturalnej pierwszą nagrodę uzyskał film francuski „Hôtel des Invalides”. Za najlepszy film folklorowy uznano dzieło również francuskiego filmowca — Jean Francouza „Ziemia i ogień”, poświęcone marokońskiemu chałupniczemu przemysłowi ceramicznemu.

● Belgijski pisarz Lucien Marchal otrzymał jedną z głównych tegorocznych prywatnych literackich nagród Belgii tzw. „nagrodę Victora Rossela” za dzieło „Upadek wielkiego Chimu” — odtwarzające w pięknej literackiej formie historię podbicia przez Inków jednego z autochtonicznych plemion peruwiańskich. Marchal spędził kilka lat w Ameryce Łac. i jest poważnym badaczem kultury ery przedkolumbijskiej.

● Zach. berlińskie wydawnictwo „Arani” zapowiada wydanie w najbliższym czasie książki pt. Trzecia Rzesza i Żydzi, która ma być jakoby „dokumentalną pracą naświetlającą zagadnienie hitlerowskich obozów śmierci w czasie ostatniej wojny”.

● W związku z 75-leciem urodzin Szaloma Asza — znanego poety piszącego w yiddish — szereg jego utworów ukaże się w tłumaczeniu na niemiecki nakładem „Diana-verlag” w Sztuttgarcie.

● Londyńska „National Gallery” nabyła z rąk prywatnych przy pomocy subsydium rządowego za sumę ponad 42 tys. franków wielkie dzieło pędzla El Greco „Sen Filipa II”; obraz po przejściu prac konserwatorskich został udostępniony publiczności. Dzieło pochodzi z wczesnego okresu twórczości artysty.

● Retrospektywna wystawa prac rzeźbiarskich i malarskich Wilhelma Lehmbrucka została zorganizowana w Kestner-museum w Hanowerze; na wystawie ekspozowano około 100 prac wybitnego niemieckiego ekspresjonisty. W tymże muzeum otwarta została również wystawa 30-letniej twórczości innego znanego ekspresjonisty-grafika Emila Nolde.

● W związku ze stuleciem śmierci Soerena Kierkegaarda otwarta została w królewskiej bibliotece w Kopenhadze specjalna wystawa dzieł, listów, manuskryptów i pamiątek po znanym duńskim pisarzu i filozofie.

● Swoistą sensacją Anglii stała się świeżo wydana książka pt. Księżniczka Małgorzata; jak głosi reklama ma to być „opowieść o najbardziej romantycznej i najbardziej głośnej miłości współczesnych lat”.

● Teatr „TNP” Vilara otworzył nowy swój sezon paryską premierą sztuki „Maria Tudor” Wiktora Hugo z Marią Casarès w roli tytułowej.

● W ciągu bieżącego roku ukażą się na angielskim rynku księgarskim trzy pozycje uznane za najpoważniejsze wydawnictwa artystyczne roku.

Pierwsze z nich album „Londyńska National Gallery” zawierający ponad setkę kolorowych reprodukcji wielu znakomitych dzieł malarskich ze zbiorów galerii; interesującą napisany przegląd zagadnień sztuki europejskiej poczynszy od włoskich prymitywów do okresu impresjonistów pióra Philipa Hendy uzupełnia to reprezentacyjne wydawnictwo o bardzo wysokim poziomie techniki drukarskiej.

Drugie dzieło to monografia „Picasso” — zawierająca 606 reprodukcji prac wielkiego artysty przez niego osobiście wybranych i charakteryzujących poszczególne okresy twórczości.

Wreszcie trzecie wydawnictwo — to unikalne studium o życiu i twórczości Henri de Toulouse-Lautrec’a, również bogato ilustrowane.

● Nakładem jednego z angielskich wydawnictw ukazał się ostatnio na rynku interesujący zbiór 47 opowieści różnych autorów o autentycznych przygodach, naukowych odkryciach itp. pod ogólnym tytułem „Człowiek w walce z naturą”. A oto tytuły kilku opowiadań: „Kon-Tiki” Heyerdahla, „Na skraju pradolnego lasu” Schweitzera, „Milczący świat Costeau”, „Zdobycie Annapurny” Ullmana, „Nowy York - Paryż” Lindbergha, „Wybuch Wezuwiusza” Pliniusza Mł., „Łowcy głów na Nowej Gwinei” Broomfieldda, „Tysiąc mil na siodle” Tschiffely’ego.

Książka opatrzona wstępem znanego francuskiego podróżnika Herzoga jest swego rodzaju antologią, nie fantastycznej, lecz prawdziwej przygody z dziedziny pasjonującej walki człowieka o wydarzenie naturze jej tajemnic.

● Na liście kandydatów do tegorocznej nagrody Goncourtów znajduje się ponad 60 autorów wśród nich Roger Valland i Claude Roy.

● „Bach i jego rodzina” wielka praca ukazująca Bacha na tle współczesnej mu epoki — pióra Karla Geisingera została wydana nakładem wydawnictwa Correa.