

O KOMEDIE HISTORYCZNEJ

Artykuł dyskusyjny
JADWIGA ŻYLIŃSKA

W związku z wystawieniem sztuki Hanny Januszewskiej *Magazyn Małgorzaty Charette* (Teatr Nowej Warszawy) i wypowiedziami krytyki teatralnej na jej temat, nasunęły mi się pewne uwagi, dotyczące sztuki historycznych w ogóle, a młodzieżowych w szczególności.

Teoretycznie jest rzeczą powszechnie wiadomą, że każda sztuka teatralna, a zatem i historyczna, winna być zbudowana na zasadzie konfliktu. Materiał historyczny, choćby nie wiem jak obfitywał w dramatyczne momenty, sam w sobie nie stanowi jeszcze akcji w teatralnym tego słowa znaczeniu. Z chwilą gdy autor zastąpi samodzielnie skonstruowaną intygę biegiem historii, będziemy się odcinać w ciastym kółku poruszających się żywych obrazów historycznych, lepiej lub gorzej ilustrujących i komentujących... podręcznik historii! (Gdzie się zaczyna sztuka dramatyczna S. Treugutt, Przegląd Kulturalny Nr 3). Oż to. Zgodzę się z tym sformulowaniem zapewne krytycy teatralni i autorzy, reżyserzy i teoretycy estetyki. Ale sek w tym, że w praktyce stawia się autorowi sztuk historycznych (specjalnie młodzieżowych) postulat, których wręcz niepodobna pogodzić z założeniami wyżej sprecyzowanymi.

Dlaczego tak się dzieje?

Z reguły zakłada się, że widz albo nie zna historii w ogóle, albo, co jeszcze gorsze, zna ją opacznie, a zatem trzeba jego pojęcia prostować, czując nad jego wyobraźnią, by nie poniosła go w kierunku pewnych mitów, służących apoteozie warstw uprzywilejowanych. Przy tych postulatach niezmiennie trudno autorowi operować aluzją, poruszać się na marginesie zdarzeń historycznych, nie wprowadzając widza w samo centrum problematyki danego czasu.

Szczególnie, jeżeli chodzi o wiedza młodocianego, istnieje tendencja, ażeby w sztuce historycznej (czy słuchowskiej) wpakować wszystko, albo możliwie najwięcej, co o danej epoce jest wiadome. Dzieje się to oczywiście kosztem akcji, kosztem intygii. Ta konwencja, że w utworze historycznym dla młodzieży musi wejść jak najwięcej materiału ilustrującego sam bieg historii, zakładała niewątpliwie na fakturze sztuki Hanny Januszewskiej.

Każdy, kto zna twórczość Hanny Januszewskiej, mógł z góry przewidzieć, że będzie to widowisko kulturalne i pełne uroku. Nie jest jednak rzeczą przypadku ani dowodem nieporadności ze strony autorki, że cały wdział dialogu i znakomite wyczucie koloru epoki, finezja w rysowaniu postaci i poetyczność nastroju, zostały zużyte nie tyle na zbudowanie konfliktu,

ile właśnie na zilustrowanie tekstu historii.

W pierwotnym założeniu autorki — wiem to od niej z rozmów, kiedy *Magazyn Małgorzaty Charette* był dopiero pomysłem — miała to być sztuka, a ściślej mówiąc, komedia satyryczna, o konflikcie, nawzajemnym go, moralno - socjologicznym. Doświadczona życiowo Małgorzata, która zaznała nęmałości biedy i poniewierki, pragnie stworzyć Franusi warunki sprzyjające zrobieniu kariery życiowej i raz na zawsze wyrwać ją z jej środowiska i przenieść na wyższy szczebel hierarchii społecznej. Ale Małgorzata Charette to nie tylko podstarzała modystka paryska, robita w Warszawie fortunę na mągłaźnie mody, lecz namiętna jakobinka, która wie, że miejsce Franusi jest u boku ludu warszawskiego, po tej stronie barykad, gdzie nie istnieje możliwość łatwych sukcesów życiowych. Miała to być, jak wyżej nadmieniałam, par excellence komedia nie mająca nic wspólnego z żywymi obrazami i kuciem kos w stylu „Polonii“ Grotgera*).

Tak miało być. Patrząc zaś i przysłuchując się widowisku czuło się po prostu, jak lekcja historii wypiera konflikt, aż w końcu wypełnia ramy przedstawienia. Kto za to ponosi odpowiedzialność? Autor. Wydaje mi się, jednak, że częściowo przynajmniej, odpowiedzialność za to spada również na ową specyficzną aurę, jaką wytworzyła się dokoła utworów przeznaczonych dla młodzieży. Zgadzam się z tym wszyscy, że sztuka historyczna musi informować widza o przeszłości zgodnie z dyalektyką historyczną. Ale rzecz w tym, czy ma zastępować lekcję historii? czy ich zakresy poznawcze winny być identyczne?

Zastanówmy się przez moment, jak przedstawiałaby się sprawa, gdyby Januszeńska swój pierwotny zamiysł zrealizowała i, dajmy na to, komedia została wystawiona. Czy przypadkiem nie spotkałaby się z zarzutem, że sztuka jej nie przedstawia problemów najważniejszych dla epoki insurekcji 1794 r.? I w pewnym sensie zarzut ten byłby słuszny. Rzecz polega na tym, że problemy tzw. centralne znakomicie nadają się jako temat do esaju historycznego, ale nie zawsze do zbudowania konfliktu dramatycznego. Wiem o tym z własnego doświadczenia jako autorka słuchowisk historycznych dla młodzieży, że niekiedy trzymam się centralnych problemów (np. powstawanie manufaktur w Anglii w XVII wieku) kolidując po prostu ze skonstruowaniem konfliktu dramatycznego, przekonywającego artystycznie, a zatem skutecznego ideologicznie. Wydaje

mi się, że kwestia, czy sprawy centralne mają stanowić oś utworu (scenicznego lub radiowego) czy też mają, że się tak wyrażę, przeciekać do świadomości słuchacza za pomocą realiów w nim zawartych, (ale bynajmniej nie ustawionych na pierwszym planie) powinno być pozostawione decyzji autora. Daleka jestem od twierdzenia, że problemy centralne w historii nie mogą posłużyć autorowi do zbudowania konfliktu dramatycznego. Mogą, ale nie muszą. Równie wiele możemy się dowiedzieć z głównego nurtu, którym akcja płynie, jak z niezliczonych dopływów pobocznych, wzbogacających tekst sztuki.

Sztuka nie może jeszcze i z innych przyczyn pokazać wszystkich zagadnień, jakie kształtują daną epokę. Nie może po prostu ze względów technicznych. W ciągu paru godzin (a słuchowski trwa jeszcze krócej!) nie ma czasu na pełne rozbudowanie intygii i na jednocześnie wszechstronne rozbudowanie problematyki historycznej.

CZESŁAW
CZAPÓW

Film dokumentalny a film oświatowy

Na czym polega różnica między filmem dokumentalnym a oświatowym? Ciągłe jeszcze brak zadowalającej odpowiedzi, która pomogłaby jasniej sprecyzować zadania stojące przed naszą dokumentalną i oświatową kinematografią i utrwaliła, co za tym idzie, precyzyjniejszy i skuteczniejszy wybór środków ekspresji filmowej dla realizacji tych zadań. Nie jest także blache zagadnienie podziału kompetencji między Wytw. Filmów Dokumentalnych i Wytw. Filmów Oświatowych. Sądzę, że częste spory między filmowcami na temat podziału pracy i „odbierania” sobie tematów wynikają z niewystarczającej znajomości istoty różnic dzielących film dokumentalny od oświatowego. Utrudnia to, rzecz jasna, montowanie programów prac filmowych, przeszkadza w specjalizacji.

Jak powiada Bieliński, istotna różnica między nauką a sztuką tkwi nie w treści, ale w sposobie jej opracowania. Uczony dowodzi, a poeta przedstawia; obydwa przekonywają. Uczony naukowym wywodem, poeta zaś sztuką.

Zwróćmy uwagę na te filmy dokumentalne i oświatowe, których wyraźnie dokumentalny bądź oświatowy charakter jest dla nas bezsporny. Spróbujmy następnie — mając w pamięci spostrzeżenie Bielińskiego — odszukać w tych filmach ślady rąk uczonego i poety.

Tu — wydaje mi się — tkwi sedno zagadnienia; konieczność rewizji historii, chęć nauczania widza nowego spojrzenia na przeszłość, nie powinna posuwać się tak daleko, ażeby rozbijać konstrukcję samej sztuki.

W atmosferze podręcznika szkolnego nie może powstać komedia historyczna. Rola komedii historycznej jest olbrzymia, ale specyfika jej winna być zachowana. W podręczniku historii musi się zmieścić wszystko. Im bogatszy materiał historyczny, tym lepiej dla podręcznika. Prawda ta, niestety, absolutnie nie da się przenieść na dzieło sztuki. Przeniesiona do teatru, w konsekwencji załadnia scenę cieniami.

Krytycy zarzucają Hannie Januszeńskiej, że postacie w jej sztuce nie posiadają samodzielnego życia. Ze cieniem jest w pewnym sensie majstrówka Kilińska, kadet, kapral Kaderstka, Francuz Filsjean, kowal Dobiejewski... Zgoda. Za dużo w tej sztuce postaci - symboli i scen - ilustracji. Jest tam

i ksiądz - patriota i Żyd - patriota, Rosjanin - internacjonalista i Francuz - jakobin. Co więc należałoby zrobić? Kogo ze sztuki usunąć? Księdza czy Żyda? Rosjanina czy Francuza? Wydaje mi się, że pisząc komedię, autor nie powinien się poczuwać, że ktoś czy coś musi do niej wejść. Nie nie musi, co nie jest integralnie związane z intygą. W końcu okaże się, że jaćś ludzie są do niej potrzebni, bo bez ludzi nie byłoby konfliktu, a jeżeli ludzie ci będą przedstawieni zgodnie z dyalektyką historyczną ujawnią nam jakąś prawdę dziejową, albo raczej jakiś jej ułamek, jakiś aspekt tej wielkiej dyscypliny, jaką stanowi historia. Ale trzeba się zgodzić z tym, że będzie to tylko ułamek i choćby był nie wiem jak typowy, informacje w nim zawarte będą w porównaniu z podręcznikiem historii cząstkowe i niekompletne. Można to zresztą powiedzieć o wszystkich komediach klasycznych zarówno historycznych, jak obyczajowych. To nasza znajomość faktów i nasza znajomość

biegu historii kompletuje i dopowiada treść zawartą w tekście.

I jeśli komedii historycznej udzielamy prawa obywatelstwa na naszych scenach będziemy musieli nieraz zrezygnować z wielkiego tableau historycznego na rzecz obrazka środowiskowego. Szukając paraleli w malarstwie, odpowiednikiem komedii historycznej będą raczej sztychy Hogartha niż obrazy Matejki.

Jest to oczywiście nie kwestia jakiegos minimalizmu, lecz świadomego wyboru środków, najodpowiedniejszych dla danego gatunku literackiego.

Wydaje mi się, że obecnie, kiedy toczy się walka z tzw. „wszystkoizmem” w literaturze, zagadnienie to staje się szczególnie aktualne w dziedzinie komedii — i tonie tylko historycznej — która im będzie celniejsza, tym lepiej będzie mogła spełnić swoją funkcję kulturalno - wychowawczą.

*) Chodzi o patos, nie o krytykę znakomitego cyklu Grotgera.

cyjny

WŁADYSŁAW
LESZCZYŃSKI



powieść — i że bywa w nim inaczej. W dobrych filmach jest zresztą inaczej, właśnie tak jak w życiu. Przykładem — klasyczny film radziecki „Wielki obywatel”, który również pod względem trafności i umiejętności przedstawienia postaci negatywnych jest nieprześcignionym wzorem.

Wiele trzeba poświęcić uwagi rozwojowi charakteru ludzkiego w filmie sensacyjnym. „Wielu autorów książek sensacyjnych oskarżonych jest o to, że punkt ciężkości przenoszą z charakterów na wydarzenia — broni Korotiejewa prawa do wartości akcji. Co prawda, bez charakteru w ogóle nie może być literatury. Lecz krytyka nasza musi widzieć jak tworzy się charakter w różnych gatunkach sztuki... Czyż charakter bohatera nie będzie dostatecznie wyraźny i barwny, jeśli ukážemy go w dynamicznym, pełnym napięcia działaniu, w ostrych i nieoczekiwanych konfliktach, w sytuacji, która domaga się natężenia wszystkich sił fizycznych i moralnych bohatera? A przecież taki właśnie rozwój wypadków jest charakterystyczną cechą gatunku sensacyjnego... Jeśli w książce sensacyjnej zbyt wiele miejsca poświęcono rozważaniom, rozmowom i rozmyśleniom bohatera, to wówczas nieuchronnie zahamowany zostaje rozwój wydarzeń, akcji, a bez akcji nie ma sensacyjności”. Tym bardziej odnosi się to oczywiście do filmu.

Jeśli jednak wyczuwa się powszechnie niestarość w rysowaniu postaci np. bohaterów filmu sensacyjnego, to chyba dlatego, że ich szybkie działanie, ich śmiałe decyzje za mało mówią o wewnętrznym życiu człowieka.

Do dalszych zagadnień teoretycznych, które stoją przed krytykami literatury i filmu sensacyjnego, należy sprawa kompozycji utworu. W utworach sensacyjnych spotykamy się wg N. Tomana (Iskustwo Kino, nr 5, r. 1953) z kompozycją całościową i kompozycją epizodyczną. „W tym ostatnim wypadku oddzielne epizody związane są w jedną całość przy pomocy uczestniczących w tych epizodach bohaterów. W dramaturgii filmo-

wej właściwości tych dwu rodzajów budowy tematu wyrażają filmy: „As wywiadu” i „Śmiali ludzie”. Pierwszy zawiera wszystkie elementy jednolitej kompozycji. W drugim akcja rozpada się na długie etapy. „...Każdy z tych etapów posiada swój samodzielny temat”. Toman opowiada się za pierwszym rodzajem budowy tematu, gdyż nie gubi ona napięcia dramatycznego, nieoddzielnego od pojęcia sensacji. Zresztą i praktyka idzie w tym kierunku: nowy film sensacyjny „Strażnica w górach” według tej właśnie metody został zbudowany.

Ostatnia sprawa podkreślona w wypowiedziach radzieckich, to olbrzymia popularność gatunku sensacyjnego wśród młodzieży. Młodzież kładnie wzorów, łatwo i chętnie naśladowuje śmiałych bohaterów. Film sensacyjny umiejscawiając takich bohaterów w realnym środowisku i stawiając przed nimi niecodziennych zadań — ma możliwość uczynienia tych bohaterów atrakcyjniejszymi, bardziej godnymi naśladowania. Toteż trafnie podkreślił K. Simonow na XIII plenum Związku Pisarzy Radzieckich, że w centrum uwagi gatunku sensacyjnego „pojawia się człowiek, który znajduje się w niezwykłych i wyjątkowych warunkach, lecz przejawia w nich realne cechy aktywnego człowieka radzieckiego, jego cechy typowe”.

*

W naszym dotychczasowym dorobku posiadamy właściwie tylko jedną pozycję, którą z pewnym nawet zastrzeżeniem zaliczyć można do gatunku sensacyjnego. Jest nią „Czarci Złęb” T. Kańskiego i A. Vergano. Poza tym możemy jedynie mówić o poszczególnych elementach sensacyjności w filmach gatunkowo odmiennych. Na to, że rozporządzamy tylko jedną (i to niezbyt typową) pozycją w dziedzinie filmu sensacyjnego, złożyły się m. in. dwa czynniki. Ze względu na skąpa bazę techniczną produkowaliśmy w ogóle mało, spośród zaś filmów produkowanych większość wypełniła tematyka wojenno-okupacyjna. Było to zupełnie zrozumiałe. Zresztą nasze

filmy na tematy okupacyjne zawierały spory ładunek sensacyjności. Jeśli więc sytuację w dziedzinie filmu sensacyjnego w owym początkowym okresie należy uważać za wyjaśnioną, to obecnie, w okresie poważnego wzrostu możliwości produkcyjnych — utrzymywanie dotychczasowych proporcji pomiędzy gatunkami ograniczałoby poważnie poznawcze i wychowawcze funkcje naszej sztuki filmowej.

Realizowany obecnie plan tematyczny nie skłania, na szczęście, do bicia na alarm. Niedługo ukaże się na ekranach film sensacyjny wg scenariusza Rojewskiego pt. „Pościgi”, opowiadający o walce z sabotażem i dywersją na terenie naszych PGR-ów, ostatnio zaś został zatwierdzony do produkcji scenariusz Konwickiego i Sumerskiego „Żelazna kurtyna”. Scenariusz Konwickiego zawiera dobry materiał dla zrealizowania cennego, atrakcyjnego filmu sensacyjnego. Niewątpliwie wiele elementów sensacji będzie tkwiło w „Piątce z ulicy Barskiej” Konwickiego i Forda, w „Skąd idzie burza” Bratnego i Róże-wicza oraz w „Dziewczynie z koralkami” Ważyka i Kaniewskiej. Będziemy więc mieli niebawem wiele własnego materiału do dyskusji nad zagadnieniem sensacji.

Prrowadzona jest obecnie szeroka dyskusja na temat środków walki z chuliganizmem młodzieży. Znamienią pod tym względem wypowiedź młodego kandydata na bu-melanta i chuligana spotykamy w artykule D. Zablockiej-Skupieńskiej w 49 nr „Nowej Kultury”.

„Od dziś będę walczył z dotychczasowym stylem życia, wybędę się wszystkich obcych klasowo, wrogich pojęć i nawyków. Ale co dalej? Wyżyć się wszystkiego i nie nie robić? Dajcie mi książkę, w której mógłbym znaleźć odpowiedź, jak taki chłopak w moim wieku ma postępować na co dzień: w domu, w stosunku do kolegów, na ulicy, jak kochać i do czego dążyć, jak spędzać wolny czas. Ale to musi być ciekawe, nie chcę się w życiu nudzić i ograniczać. Gdzie ja ją znajdę?”

Odpowiedź powinien znaleźć również w filmie, najbardziej masowej ze sztuk i najważniejszym środkiem agitacji.

Przewagę wkładu poetyckiego znajdują w takich radzieckich filmach dokumentalnych, jak: „Turksib” Turina, „Ukraina” Dowżenki, „Francja wyzwolona” Jutkiewicza, „Radziecka Turkmenia” Karmena. Podobnie poetyckim sposobem posługiwano się tworząc radzieckie filmy dokumentalne: „Dzień zwycięskiego kraju”, „Młodość świąta”, „Pokój zwycięży wojnę”. Poza przemawia również w dziełach takich filmowców — dokumentalistów, jak: Robert Flaherty, Joris Ivens, Basil Wright, Elmer Klos, Rudolf Haas, Herbert Kline. Podobny charakter mają nasze „Słota warszawska” i „Wielki redek”, „Częstochowa”, „List górnik” i „Kolejarskie słowo”; wreszcie pełnometrażowy film „Warszawa”.

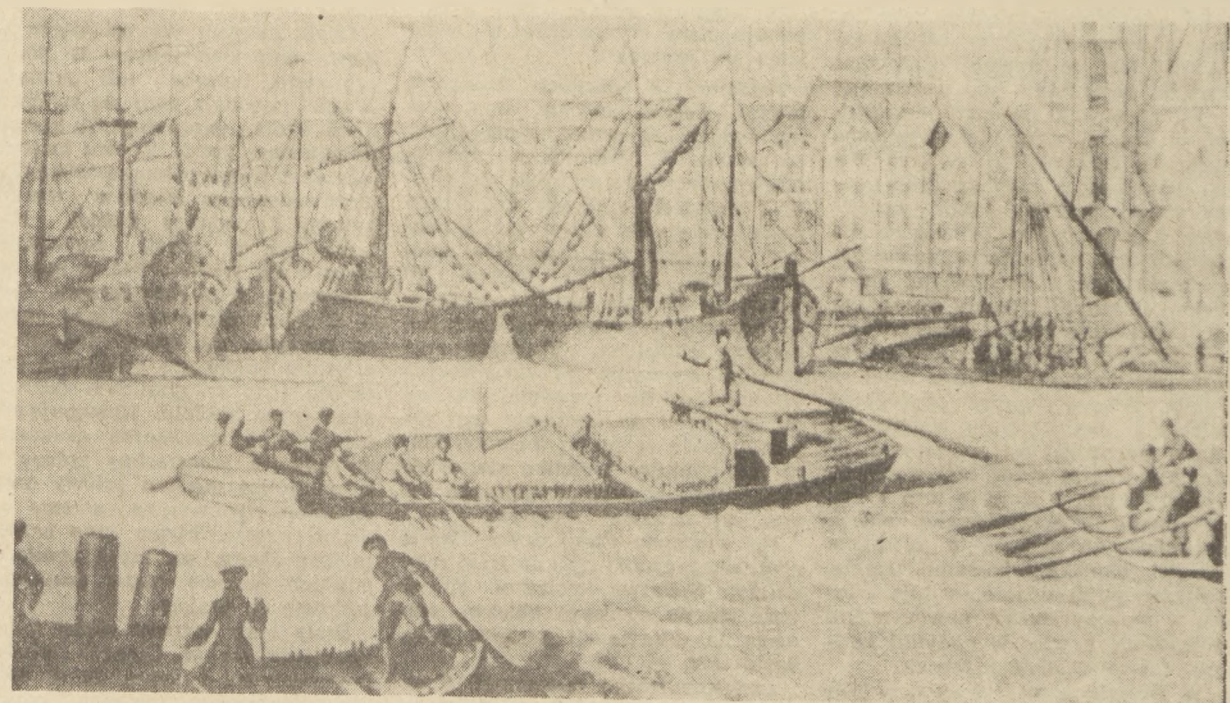
Zarówno w „Przeglądzie Kulturalnym” Stanisława Lenartowicza, jak i w Kronice nr 39 znajdujemy filmową opowieść o Gdańsku. Ale temat potraktowano najzupełniej różnie. Lenartowicz przede wszystkim informuje, porusza nas intelektualnie pokazując historię i analizując architekturę. Zbigniew Raplewski, autor „walki gdańskie-go” w PKF nr 39, ukazując rozmach odbudowy, budzi podziw dla skali narodowego wysiłku, wzywa do współdziałania.

Po obejrzeniu filmu „Wesoła II” nie mamy pretensji do jego twórcy, Lesiewicza, że w toku seansu nie uczył nas techniki pracy w kopalni. Tego oczekujemy natomiast od oświatowych filmów instruktażowych: „Wiertarka udarowa na podporce pneumatycznej”, „Wrebiarka łańcuchowa”, „Kopalnia węgla”. Bo też konstrukcja treści takich filmów, jak „Wesoła II” czy choćby „Egzamin” jest całkowicie inna od konstrukcji filmów instruktażowych, szkolnych i popularnonaukowych.

W filmie „Egzamin” pokazano dzieje grupy młodzieży instalującej elektryczność w kaszubskiej wsi. Analizując film tego rodzaju, możemy mówić o jego dramaturgii, szukać punktu kulminacyjnego, zastanawiać się nad ekspozycją.

Inaczej przedstawia się konstrukcja filmów oświatowych, np. „Pustynia Błędowska”, „Odma ze wnętrza płuca”. Tutaj film przede wszystkim tłumaczy. Nie dostrzegamy w tych filmach przewagi wspomnianych elementów dramatycznie-estetycznych. Estetyka obrazu filmowego służy tu pogłębieniu.

Wychodząc od najprostszej wiedzy, film oświatowy prowadzi ku problemom, rozwiązuje je i przedstawia jasne, uporządkowane pojęcia. W filmie takim wymogi natury artystycznej czy dramatycznej ustępują na rzecz kształtowanej przez zasady dydaktyki metodologii, ułatwiającej proces zdobywania wiedzy. I tu kryje się, jak sądzę, podstawowa różnica między filmem dokumentalnym a oświatowym. Pierwszy jest słowem poety, drugi — uczonego.



Motyw ikonograficzny z filmu dokumentalnego „Gdańska opowieść”

