

BIBLIOTEKA
Państwowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej
w Gdańsku
K. J. Pol.

Przegląd kulturalny

TYGODNIK RADY
KULTURY I SZTUKI

Nr 20 (90) ROK III

WARSZAWA 20—26 MAJA 1954 R.

CENA 1,20 ZŁ

W NUMERZE:

JERZY PUTRAMENT — O istotny przełom w sztuce
TARAS SZEWCZENKO — Kaukaz
M. MARTYNIENKO — O kulturalnej wymianie między radziecką Ukrainą a Polską Ludową
KRYSTYNA SKUSZANKA — Dramaturgia a zagadnienia inscenizacji
WINCENTY SZOBER — Mądrym biada
KAZIMIERZ STRZAŁKA — „Towar” muzyczny czy upowszechnienie kultury?
ZOFIA LISSA — Michał Glinka w Warszawie
WŁODZIMIERZ SOKORSKI — Dziennik z podróży

JULIUSZ i ETHEL

LEONA KRUCZKOWSKIEGO

Prapremiera w Państwowym Teatrze Kameralnym w Warszawie



Davy Greenglass — Tadeusz Surowa

Ethel — Halina Mikołajska

Juliusz — Tadeusz Kondrat

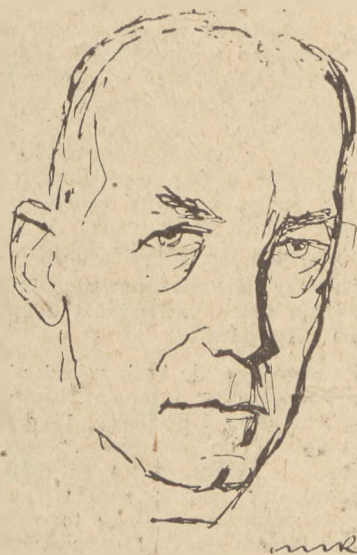
Rysunki MARKA RUDNICKIEGO

Na krótko przed 19 czerwca 1953, dniem stracenia Juliusza i Ethel, w jednym z reakcyjnych dzienników zachodnio - niemieckich ukazał się artykuł, w którym sprawa Rosenbergów roztrząsana była jako — „największa zagadka psychologiczna XX wieku”. Jak to zrozumieć, wywodził burżuazyjny dziennikarz, że para kochających się małżonków, rodzice dwóch małych chłopców, mając do wyboru między śmiercią a przyznaniem się do zarzuconych im czynów — nie korzystają z tej jedynej możliwości ratowania swego życia i przez dwa lata trwają w upartym milczeniu

A oto proste wyjaśnienie „zagadki”, tak niepojętej dla burżuazyjnego dziennikarza:

„Nie chcemy umrzeć. Jesteśmy młodzi, pragniemy dla siebie długiego i owocnego życia. Ale jeśli oprócz śmierci nie ma innej alternatywy jak tylko życie okupione wyrzeczeniem się godności osobistej walki o demokrację i nasze ideały etyczne, to nie widzimy dla siebie przyszłości, ani niczego, co moglibyśmy pozostawić w spadku naszym dzieciom. Śmierć wydaje nam

się mniej potworna niż jałowe bytowanie, pozbawione wszelkiej odpowiedzialności społecznej i odwagi przekonać”.



Leon Kruczkowski

W słowach powyższych, wyjętych z korespondencji więziennej Juliusza i Ethel, zawarta jest najistotniejsza — polityczna i ludzka — treść tragedii, która w historii zo-



Szkic dekoracji — cela więzienna

Rys. Otto Axer

stać pod nazwą „sprawy Rosenbergów”.

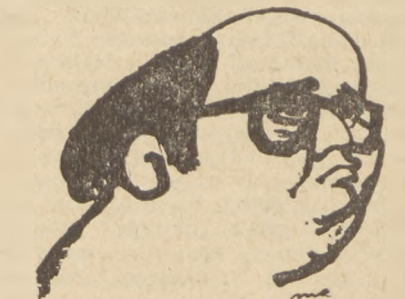
Myślę, że wolno określać tę tragedię mianem „tragedii optymistycznej”. Tak właśnie rozumiałem ją i odczuwałem — jako pisarz, w chwili, kiedy podjąłem pracę nad moją sztuką o Juliuszu i Ethel.

Poemat dramatyczny o męczeń-

stwie? Tak, ale i o mocniejszej nad nie godności człowieka. W ponurych murach Sing-Singu, nad okrucieństwem tortury moralnej dwojga niewinnych ludzi wzbija się potężna, namietna, niepokonana pieśń miłości i wiary w podstawowe dobro człowieczeństwa: prawdę. Nad fizyczną samotnością dwojga szla-

chetnych powiewał sztandar milionów ich braci i sióstr, milionów ich dzieci.

Jest jeszcze jeden powód, dla którego musiałem napisać tę sztukę.



Aleksander Bardini — reżyser

kę. Przed paru laty stworzyłem postać profesora Sonnenbrucha, postawiłem problem „sonnenbruchizmu”. Czyż mogłem w postaciach Juliusza i Ethel nie dostrzec jakby potężnej repliki na tamto zjawisko? Repliki bohaterskiej, budzącej wiarę w człowieka, w jego nieulekłą godność, w jego zdolność zwyciężania trwogi, w jego siłę i piękno moralne.

Rosenbergowie stali się natchnieniem świata w walce przeciw zło-

wrogim siłom imperializmu. Zwykli, zdawało się, przeciętni ludzie — jeden z bezimiennych milionów — zwyciężyli straszną maszynę władzy imperialistycznego mocarstwa pretendującego do panowania nad światem.

Zagrożeńi okrutną wspólną śmiercią, osieroceniem ukochanych dzieci — nie skapitulowali. „nie kupili życia za kłamstwo”, nie ugięli się przed brutalną potęgą, której słuchają, której rozkazy wykonują, rządzą wielu państw, możni politycy, bunczuczni generałowie.

W sztuce mojej podjąłem próbę ekupienia politycznych i ludzkich treści sprawy Rosenbergów — niejako w soczewce, w zagęszczeniu kilku ostatnich godzin życia dwojga bohaterów. To założenie, wyjątkowo ciasno ograniczające normalną swobodę ruchów dramaturga, wymagało pewnych — nieznacznych zresztą i nieistotnych — odchyśleń od faktycznego przebiegu tych godzin. Ścisłość faktograficzną musiałem w tym wypadku poświęcić dla wymogów konstrukcyjnych utworu. Sama istota rzeczy — oczywiście — nie została przez to naruszona.

LEON KRUCZKOWSKI

Recenzję z przedstawienia zamieścimy w następnym numerze

Tegoroczna spóźniona włosna zdaje się być szczególnym okresem w życiu środowiska twórczego naszej kultury. Od dawna nie notowany stan jakiegos podniecenia, fermentu, niepokoju, żarliwych — choć kulawych — przeżnięć jeszcze — debat zapanował wśród naszych pisarzy, malarzy, muzyków, ludzi teatru czy filmu. Nadzieje i wątpliwości, pragnienia i obawy, najroznorodniejsze pogłoski, przypływy i odpływy optymizmu nawiedzają naszych artystów. Krzyżują się sądy, koncepcje, stanowiska. Nigdy nam nie obcy zamęt ideologiczny osiągnął teraz w naszym środowisku nie notowane chyba dotąd natężenie.

I to jest pierwszy fakt, charakteryzujący sytuację ideową wśród naszych twórców. Nie ulega żadnej wątpliwości, że od dawna nie mieliśmy takiego fermentu myślowego jak ten, który zapanował obecnie.

Dobrze to czy źle? Dobrze to, że niepokoją się nasi twórcy, że się kłócą, przejmują, wpadają w entuzjazm czy zniechęcenie? Że mają wątpliwości, że nie są absolutnie pewni własnej racji artystycznej, że nie napawa ich zachwytem pulap dzisiejszych naszych osiągnięć w sztuce — dobrze to, czy nie dobrze?

Niech się nikomu nie zdaje, że są to tylko retoryczne pytania. Jednym z najjaskrawszych dowodów popelnianych przez nas w dziedzinie kultury błędów, jest fakt, że istnieją — i dobrze im się powodziło dotąd — u nas i krytycy i „artyści”, którzy całą swoją pozycję i sytuację zawdzięczają nie talentowi, nie przenikliwości umysłowej, nie żarliwości ideologicznej, ale sprytowi, asekurantwmu, zręczności w omijaniu spraw kłopotliwych, liusostwu wobec przełożonych. Tacy woleliby oczywiście, żeby spokój, pewność i zaufanie wróciło do dusz artystycznych, żeby się tym duszom odechlało niepokoju i poszukiwani, żeby się grzecznie ułożyły w rozpracowane właśnie przez odpowiedni wydział odpowiedniego departamentu cyrkulacje. Bo tylko przy pogodzie absolutnie bezwzględnej, przy absolutnie czysy umysłowej, nędzne łupiny ich umysłowości mogą utrzymać się na powierzchni, ba, udawać talenty.

Ale przecież wiemy dobrze, że nie mają oni racji. Ze wszelki postęp możliwy jest do osiągnięcia tylko w walce. Ze postęp w sztuce nieosiągalny jest w atmosferze zastój umysłowego. I, że zastój umysłowy jest nieodłącznym następstwem samouspokojenia, fałszywego, zakłamanego optymizmu, przeceniania swoich osiągnięć, zadowolenia z siebie, przekonania, że się wykryło już wszelkie tajemnice twórczości.

I dlatego bez żadnej wątpliwości należy uznać stan fermentu ideowego, który panuje dziś w środowiskach twórczych, za zjawisko pożądane i pozytywne. Pod warunkiem, że nie zostanie zmarnowane.

NIE MA ŻADNEGO „KRYZYSU”

Czy zdarzył się ostatnio jakiś fakt szczególnie jaskrawy, który cały ten ferment wywołał? Nie. Można mówić raczej o powolnym nabrzmiewaniu wątpliwości w umysłach artystów, o bardzo powolnym dojrzywaniu poszczególnych problemów. Z pewnością dużą rolę odegrały w tym dyskusje, toczące się od przeszło dwóch lat w Związku Radzieckim, choć referowane były one u nas często z opóźnieniem, zdawkowo, czy nawet nie bardzo wiernie.

Praca Stalina o językoznawstwie, aczkolwiek bezpośrednio nie związana z problematyką sztuki, była chyba u początku rysujących się ostatnio przemian także i naszego życia kulturalnego. Oprócz nader istotnych wniosków filozoficznych dotyczących roli sztuki w nadbudowie, które z tej pracy można wyciągnąć, ważne jest przypomnienie przez Stalina elementarnej prawdy: nauka nie może się rozwijać bez wolności krytyki. Wstyd powiedzieć, ale przecież w naszej kulturze, której dotyczy ona w nieminiejszym stopniu niż nauki, prawdą tą pomatano niejednokrotnie.

Dyskusja o dramaturgii, o poezji, zdemaskowanie „teorii” bezkoniunktowości i zwłaszcza nowe sformułowanie pojęcia typowości należą do najbardziej bezpośrednich bodźców dzisiejszego fermentu. Trzeba jednak stwierdzić, że nie wszystko z dyskusji radzieckich można mechanicznie stosować do naszej sytuacji. Dotyczy to zwłaszcza zagadnienia bezkonfliktowości, która przybiera u nas inne formy, choć jest równie szkodliwa. Nie sądzę zresztą, że w Związku Radzieckim dyskusja ta jest zakończona.

Ale nie tylko przykład radziecki stał się zaczynem tego fermentu. Niemiejszą rolę odegrało w tym po prostu osterwowanie tego, co w różnych dziedzinach naszej sztuki się dzieje.

A co się dzieje właściwie w tej sztuce? Niektorzy krzyczą o jej wielkim kryzysie. Nie brak takich, którzy twierdzą, że nastąpiło załamanie się realizmu socjalistycznego w ogóle.

Czy słuszne są te głosy? Czy naprawdę w ostatnim roku nastąpiło załamanie się naszej produkcji literackiej, malarzkiej, muzycznej czy filmowej?

Nie podobnego. Wydawnictwa mogą powiedzieć, że stan naszej literatury, który daleki był od ideału — mimo paru dobrych książek i w roku 1953, i w roku 1952 — w roku bieżącym nie jest bynajmniej gorszy. Mamy zapowiedzianych kilka ciekawych pozycji, nakłady rzeczy dawniej wydanych rozchodzą się szybko, o żadnym szczególnym kryzysie mowy być nie może.

A w innych dziedzinach? Malarstwo sztalugowe? Oczywiście jest niedobre. Ale czy było lepsze rok czy dwa lata temu? Że w filmie mamy parę bardzo nieudanych obrazów? A w zeszłym roku „Zolnierz Zwycięstwa” był udany? W tym roku na odwrót, mamy „Piątkę”, „Celulozę”, parę krótkometrażówek.

Tak więc nie mówmy, że było dobrze, teraz zaś nagle jest źle. Siuszniej powiedzieć — było niedobre, aleśmy nie bardzo zdawali sobie z tego sprawę. Godziłmy się z takim stanem rzeczy, nie rozumiejąc wielu spraw, za słabo wyszkoleni ideowo.

A teraz nie chcemy się godzić ze słabościami naszej sztuki. Chcemy, żeby było z nią lepiej. Zaczynamy rozumieć przyczyny jej słabości. To nie sztuka nasza nagle załamała się i upadła. To artyści nie-

komenderowanie w filmie. Zdarzało się przecież, że znośny film stawał się okropną piłą właśnie na skutek nieskończonych poprawek wprowadzanych przez zbyt wielu znawców.

Także i w literaturze metody administrowania i połączone z tym prostactkie pojmowanie realizmu socjalistycznego dały się we znaki pisarzom. Były one jednak słabsze niż w plastyce czy w filmie dla dwóch co najmniej powodów.

Po pierwsze — naturalny organ administrowania — Ministerstwo Kultury i Sztuki — mimo wielokrotnych wysiłków ze strony różnych przedsiębiorczych urzędników — nie potrafiło nigdy zbyt bezpośrednio literatami się zaopiekować.

Po drugie — w dziedzinie literatury — wobec wielości ośrodków upowszechniających niewielkie były możliwości wytwarzania się kłiki we władzach związkowych.

Zjawisko kłiki, które znakomicie może zaatakować w związku twórczym ciężką łapę urzędnika — powstaje wtedy, gdy zespół zgranych ze sobą ludzi kontroluje proces twórczy we wszystkich trzech jego etapach, tj. tworzenia, publikowania, urabiania opinii. Gdy przyjaciele twórcy decydują o publikacji jego dzieła i później

wpływają na jego ocenę przez krytykę — wtedy możemy mówić o powstawaniu kłiki. U literatów zjawisko takie istniało tu i ówdzie, nie przybierało jednak nigdy większych rozmiarów, bo literaci nigdy nie mieli tak decydującego głosu w wydawnictwach, jak np. malarze — przy dopuszczaniu do wystaw czy zakupów.

Oczywiście jednak i w literaturze administrowanie i prostactkie pojmowanie realizmu socjalistycznego zaciążyło nad niejednym z naszych pisarzy.

O WIKRSZĄ ODPOWIEDZIALNOSC SAMEGO ARTYSTY

Na czym polega najgłębsza szkoda, wyrządzana sztuce przez komenderowanie?

Wartość artysty mierzy się tym, co własnego, niepowtarzalnego zawiera jego umysłowość. Dlatego zasługuje on na szczególny szacunek, że są pewne rzeczy, których nikt poza nim na świecie nie potrafi stworzyć, że są pewne prawdy, które on tylko może wypowiedzieć.

Wychowywać trzeba artystę, trzeba dokładać starań, aby zrozumiał wielkość zadań stojących przed budowniczym socjalizmu, aby stał się świadomym ich sprzymierzeńcem. I trzeba trochę przy najmniej jemu zaufać.

Trzeba stworzyć takie warunki moralne przede wszystkim, ale materialne także — aby artysta w swojej pracy wykorzystywał właśnie najgłębsze, najmocniejsze strony swego talentu, aby zaczęło w nim pracować to jedyne, niepowtarzalne, to, czego nie ma poza nim nikt na świecie.

Administrowanie zle jest nie tylko dlatego, że grozi narzucaniem narodowi złego smaku artystycznego, właściwego decydującemu o sztuce urzędnikowi. Komenderowanie sztuką zle jest przede wszystkim dlatego, że zwalnia artystę z odpowiedzialności za jego dzieło.

Komenderujący twórczością, ten, który żąda od twórcy takiego a takiego rozwiązania, takich a takich problemów — w gruncie rzeczy traktuje sztukę jako formalistyczną zabawkę. Uważa bowiem, że sprawą artysty jest właśnie forma, on zaś, ten urzędowy „ideolog”, zadba już o „treść” właściwą.

Trzeba przyznać, że o ile sprawa komenderowania sztuką została na Sesji omówiona dosyć obficie, to rozmaite aspekty wulgaryzacji realizmu socjalistycznego przez samych twórców — nie zostałyświetlone z równym zapałem. Przemawiający na Radzie twórcy (w tej liczbie i niżej podpisany) zbyt łatwo może zwalli odpowiedzialność za słabości naszej sztuki na urzędników, zbyt mało mówili o odpowiedzialności samych twórców. Jest to jedno z poważnych niedociągnięć tej sesji. Nadrobić je winny dyskusje w poszczególnych związkach twórczych, niezwykle ważne, konieczne właśnie teraz.

O inne, poważnej słabości mowa będzie za chwilę.

UWAGA NA BANKRUTÓW

Sesja Rady była więc objawem dojrzwania ideologicznego naszych twórców, uczciwych, wierzących w Polskę Ludową, pragnących w wyższym niż dotąd stopniu służyć jej swoimi talentami.

Nowa sytuacja, istniejąca dzisiaj w naszej literaturze i sztuce, oznacza — jak słusznie podkreśliła Melania Kerczyńska — większą niż dotąd odpowiedzialność samego artysty za jego dzieło.

Otwierają się przed nami możliwości o wiele pełniejszego niż dotąd

rozwiniecia naszej twórczości. I dlatego właśnie musimy dołożyć starań, aby nie zmarnować tego pomysłnego czasu, aby trafnie wybrać drogę dalszego rozwoju naszej sztuki, aby z większym niż dotąd pożytkiem służyć swoją twórczością Polsce Ludowej i sprawie socjalizmu.

Musimy bardzo uważnie przysłuchiwać się różnorodnym głosom, proponującym nam to i owo. Wołającym, byśmy poszli tędy lub owędy. Można z góry powiedzieć, że nie zabraknie wśród nich głosów błędnych i wrogich. Wiemy przecież, że chociaż przeciwko komenderowaniu i wulgaryzacji wstępowali praktycznie wszyscy artyści, to czynili to jednak nie z jednakowych pozycji.

Wiemy, że w naszym środowisku kulturalnym znajdują się nie sami entuzjaści Polski Ludowej, realizmu, czy zwłaszcza realizmu socjalistycznego. I jeśli ogół artystów buntuje się przeciwko pewnym metodom wprowadzania realizmu socjalistycznego albo przeciwnie, albo udawali tylko, że się pogodzili z realizmem socjalistycznym.

Byli i są wśród nas tacy twórcy, a zwłaszcza krytycy, których fałszywe koncepcje demaskowano już niejednokrotnie, którzy milki obrazy, albo udawali tylko, że się pogodzili z realizmem socjalistycznym.

Tacy marzyli oczywiście przez całe to pięciolecie o rewaniu. Dla takich każde potknięcie się pisarza, uważającego się za realiste socjalistycznego, było istnym świętem rodzinnym czy grupowym. Jak burzę zagranicą dzień w dzień podczas pierwszej 5-letki czyhali na jej załamaniu się, tak ci w ciągu tego pięciolecia czyhali na bankructwo naszego realizmu socjalistycznego.

Czy choć przez sekundę można wątpić, aby w zachodzący właśnie przełomie potrafili się oni dostrzec czegokolwiek innego jak właśnie owego wymarzonego przez nich bankructwa?

Ale to przecież oni byli od pięciu lat bankrutami. Ich dzisiejsze zachowanie się dowodzi, że niczego nie rozumieli, niczego się nie nauczyli.

Uważajcie na głosy bankrutów sprzed 5 lat. Fałszywie oceniając wydarzenia, stronniczo zainteresowani w pomniejszaniu wszystkiego, co zaszło po ich upadku, nie potrafili oni obiektywnie ocenić istoty naszych dzisiejszych słabości, nie potrafili zwłaszcza nic owocego artystom poradzić.

ISTOTNA RÓŻNICA

Na pierwszy rzut oka w tłumie protestujących przeciw administrowaniu nie łatwo jest wyodrębnić liberalów. Oczywiście nie występują oni publicznie przeciw realizmowi socjalistycznemu. Prywatnie rozszadniejsi z nich wierzą w jeden realizm, bezprzymiotnikowy, co zwalnia ich od zajęcia stanowiska wobec drażliwej sprawy realizmu socjalistycznego. Bardziej zaciekle nazywają ten ostatni „socrealizmem”, wkładając w ten skrót dużo wzgardy i nienawiści.

Nie chodzi nam jednak o ich prywatne poglądy. Chodzi o program, który głoszą publicznie. Sami dla siebie mogą wymyślać kombinacje i triki, jakich tylko zapragną. Skoro jednak zabierają głos przed ogółem polskich artystów — możemy i powinniśmy się przyjrzeć ich ocenom sytuacji u nas, ich poradom na przyszłość.

Zaczynają oni zwykłe od spraw skromnych, uwag zwłaszcza krytycznych, często słusznych. Można z nimi zgodzić się, gdy żądają rewizji sądów dyskwalifikujących np. poszczególne pozycje literackie z pierwszego pięciolecia powojennego. Ich krytyka słabości naszego realizmu socjalistycznego często jest przenikliwa, trafna, zaw sze godna bacznej uwagi.

Dopiero rozważani powodzeniem, dopiero czując za sobą poparcie szczególnie dobitnych słuchaczy, zaczynają oni ukazywać te zasadnicze różnice, które ich dzielą od obzo realizmu socjalistycznego. Różnice istotne, głębokie, nie do pogodzenia.

Klasykny przykładem tych różnic jest sprawa stosunku do tzw. „literatury produkcyjnej”.

My uważamy, że praca ludzka może i powinna być tematem dzieła literackiego, pod warunkiem ukazywania jej jako części życia bohatera. Dla nich praca w dziele literackim jest zakazana. My uważamy, że poszczególne powieści „produkcyjne” dokonyły istotnego przełomu w tematyce literackiej i są poważnym osiągnięciem ostatniego pięciolecia. Dla nich to nie

był żaden przełom, to była katastrofa literatury polskiej. Dla nas rozmaite są powieści produkcyjne, lepsze i gorsze. Dla nich są całkiem jednolite, to znaczy do niczego.

Kto ma rację w tym sporze? Oczywiście, możemy się długo wyklócać, jeśli pozostaniemy tylko w kategoriach literackich i historycznoliterackich. Ale jeśli sięgniemy do spraw nadrzędnych, stanowisko ich i nasze nabierze dużej klarowności.

My uważamy, że literatura i sztuka nie są celem samym w sobie, że są potężnym środkiem przekształcania świadomości ludzkiej, wychowywania nowego, socjalistycznego społeczeństwa. Uważamy, że powstanie jak najszybsze i najmniejszym możliwym kosztem takiego społeczeństwa jest niezbędnym warunkiem przetrwania i rozwoju naszego narodu.

Nie wiem czy wszyscy liberalowie przyjmują takie założenia. Ale jeśli przyjmują, kłeska ich w sporze o literaturę produkcyjną staje się oczywista.

Bo nie ulega najmniejszej wątpliwości, że pomimo wszystkich swoich błędów takie książki, jak „Węgieł” Scibora-Rylskiego, „Na budowie” Konwickiego, „Lewanty”

Brauna, czy parę innych, spełniły swoją częstą wielką wychowawczą robotę, której od literatury naszej ma prawo spodziewać się nasz naród, nasza partia.

Te „produkcyjniaki”, o których z taką pogardą pytlują kawiarniani „znawcy” rewolucji i socjalizmu, rozchodzili się i rozchodzą w dużych, coraz wyższych nakładach, docierają na wieś, do fabryk, do młodzieży. Co nasi liberalowie usiłują tym „produkcyjniakom” przeciwstawić? „Sedan” Pawła Hertzta? Jedźcie na z tym „Sedanem” do mas, do twórców historii naszego narodu, zapytajcie co o nim sądzą.

Liberalowie nasi, porwani rzeczywiste jaskrawymi słabościami literatury produkcyjnej, dali się unieść, zdemaskowali takie szczegóły swego programu, których z pewnością woleliby przed czasem rze zdradzać.

Tak na przykład pewien krytyk wystąpił podobno z osobliwą teorią, głoszącą szkodliwość wyjazdów w teren! Jego zdaniem powieści o klasie robotniczej będą mogły stworzyć tylko sami robotnicy, gdy dorosną umysłowo i kulturalnie do rangi pisarzy!

Nie tracmy czasu na polemikę z tą bzdurą. Spróbujmy tylko przetłumaczyć na język codziennych czynów ten i poprzedni punkt z liberalnego programu.

Oznaczają one po prostu: piszcie o tym tylko, co znacie dotąd. Nie wysylajcie się, by rozszerzyć wasz zasób życiowych doświadczeń. Pozostawajcie sobą! To znaczy, inteligentami mieszczańskiegazwyczaj pochodzenia.

To znaczy: z powrotem do kawiarni!

Co jest warta przy takich hasłach gadanina o wierności realizmowi socjalistycznemu? Co warta ekwilibrystyka umysłowa, która przekreślając „produkcyjniaki” usiłuje doszukiwać się elementów realizmu socjalistycznego w „Sedanie” i podobnych dziełach?

I tu dochodzimy do sedna zagadnienia. Przy pierwszej próbie przyjrzenia się konkretnym szczegółom liberalnego programu musimy uznać, że chodzi im nie o naprawienie ciężkich i dokuczliwych błędów, popelnianych przez nas podczas wielkiej ofensywy, rozpoczętej w 1949 roku, ale o przekreślenie całej ten ofensywy w ogóle. Nie o wyzwolenie realizmu socjalistycznego z małości, ale o przekreślenie go, a co najmniej postawienie pod znakiem zapytania.

Dla nas hasło wyzwolenia artysty spod opieki administratora oznacza wzrost odpowiedzialności samego artysty za to, co tworzy. Dla nich oznacza to zwolnienie artysty od odpowiedzialności w ogóle. My sądymy, że teraz artysta będzie mógł o wiele skuteczniej niż dotąd walczyć swoją twórczością o zbudowanie u nas socjalizmu. Oni sądzą, że teraz można będzie spokojnie wrócić do kawiarni. Z których zresztą na ogół nie wychodzili.

Są trzy poważne powody, które nakazują nam lekceważenia liberalnych ideologów.

Po pierwsze nie brak wśród nich ciętych mówców i pisarzy, historyków literatury i działaczy. W przeciwieństwie do autorów „produkcyjnych”, którzy często są debutantami, nie wyrobionymi w szermierce polemicznej — są to mężowie z długim na ogół stażem w literaturze i zwłaszcza dookoła literatury.

Po drugie przez te pięć lat popelniono u nas dosyć błędów i teraz nie łatwiejszego, jak zrobić z tego po-

psłowe, demagogiczne numery, jednak obrotom języka skracając krytykę z choroby na pacjenta, z wulgaryzacji na sam realizm socjalistyczny.

Po trzecie wreszcie, jedną z większych szkód wyrządzonych nam przez metody komenderowania jest zastąpienie u pewnych krytyków procesów myślenia przez odruch uzgadniania. Pozostawieni samy sobie, znając siebie dobrze i nie spodziewając się stąd wielu rzeczy rozsądnych — krytycy tacy gotowi są rzucić się w każdym kierunku, byle tylko uciec od straszliwej własnej niezgodności.

Trzeba więc nie zwlekając im powiedzieć: realizm socjalistyczny jest, istnieje. Cierpi trochę na anemię, ale właśnie, jak się zdaje, znaleźliśmy skuteczniejsze niż dotąd metody jego leczenia.

Trzeba, aby w harmidrze po sesji Kultury i Sztuki — obok głosów liberalów, którym bynajmniej nie trzeba ust zamykać, przemówili także ci, którzy byli i pozostali wierni realizmowi socjalistycznemu.

I trzeba od razu, na samym początku podkreślić różnicę, która dzieli nas od liberalów. Tylko odcinając się od nich z całą stanowczością możemy liczyć na istotne wykorzystanie osiągniętego niedawno zwycięstwa.

PISZCIE PRAWDĘ

Od czego winniśmy dzisiaj zacząć? Od szerokiej, otwartej, szczerzej dyskusji we wszystkich galeziach sztuki.

Sesja Rady Kultury i Sztuki zamyka przecież (mamy nadzieję) epokę administrowania twórczością artystyczną, ale otwiera tylko nowy etap ideologicznej walki o realizm socjalistyczny. Cechą tego etapu winna być przewaga wypowiedzi samych artystów nad urzędowymi enuncjacjami.

Dlatego jest to ważne? Dlatego, że najtrudniejsze w realizmie socjalistycznym nie są ogólne zasady ideologiczne. Te są jasne, znane na ogół na pamięć, nie wywołujące u większości artystów istotnych zastrzeżeń. Najtrudniejsze jest przetłumaczenie tych zasad na konkretny język danej sztuki. Najtrudniejsze nie jest to, co jest wspólne dla wszystkich działów sztuki, ale to, co jest odrębne.

Dlatego działacz ogólnokulturalny zmuszony jest mówić ogólnikami. Siłyzaliśmy ich dosyć. Ważne jest, aby twórcy zabrali głos sami, aby powiedzieli, jak sobie wyobrażają wcielenie ideologii marksowskiej w swoją sztukę.

Bardzo dobrze byłoby, gdybyśmy mogli usłyszeć naszych liberalów. Nie po to, by ich później dobijać oskarżeniami o wrogość Polsce Ludowej. Po to jednak, by otwarcie z nimi polemizować, by ukazywać jałowość ich propozycji, choćby nawet niektóre z nich były godne uwagi.

Sprawa radykalnego podniesienia poziomu naszej sztuki jest tak ważna, że winniśmy wysłuchać uważnie wszystkich głosów, wszystkich opinii.

Jeśli chodzi o literaturę — to w moim przekonaniu jedna jest naczelna przyczyna jej słabości — na odcinku zwłaszcza tematyki współczesnej.

Jest nią lęk przed ukazywaniem całej złożoności procesów walki klasowej i rewolucji, która się u nas odbywa. Po prostu lęk przed prawdą naszego dzisiejszego życia.

Różne są przejawy tego lęku, Słabszy, początkujący pisarz, natykając tępego redaktora w piśmie czy wydawnictwie, przyjmuje zarzut tamtego o „nietypowości” danej postaci czy „złym wydźwięku” całości, pozwala wyrzucić z utworu wszystko, co było ostre, dramatyczne, zgadza się na doprowadzenie utworu do rzędu lakierowanych ogólników,

Bardziej doświadczony, znając losy młodszych kolegów, woli nie ryzykować. Nie zapuszcza się na niepewne tereny, bo doskonale czuje znikomość alternatywy, która się przed nim otwiera. Albo preferuje swoje ostre kanty — i wtedy ryzykuje zabójczą krytykę specjalistów od „wydźwięku” i „nietypowości” w prasie. Albo ulegnie ostrożnikom i obdarzy czytelników mdłym utworem, degradującym go do rzędu owych początkujących.

A po cóż ma ryzykować grę, w której bity będzie w każdym wypadku? Może przecież uciec z Polski współczesnej za granicę, albo do historii. Tam podałki, zbierane przez „wydźwiękológów” są nieśmiertelnie niższe!

I to jest naczelna przyczyna szczególnych słabości naszej tematyki współczesnej.

Są u nas tacy, którzy myślą, że tematykę tę uratuje się przez wprowadzenie „pikantnych” scen, brzydkich wyrazów itp. wielkie atrakcje. Te koncesje na rzecz naturalizmu są bardziej wrzuszające w swęj nawierności niż skuteczne.

Lekarstwem na anemię naszej tematyki współczesnej jest powrót do zapomnianej od pewnego czasu naczelnej reguły wszelkiego pisarstwa realistycznego.

DOKOŃCZENIE NA STR. 5

K A U K A Z

Szczereму Przyjacielowi Jakubowi de Balmenowi

Kto mi to da, aby głowa moja
wodą była, a oczy moje źródłem
łez, abym we dnie i w nocy płakał
pomordowanych...

Jeremiasz, rozdział 9, wiersz 1

Za górami góry, chmurami zasłane,
Luazką krwią omyte, niedolą zasiane.

Prometeusz tam od wieków
Przykuty do skały,
Orzeł co dnia pierś mu szarpie,
Serce rwie w kawały.
Szarpie, ale życiodajnej
Krwii mu nie wypije,
Znów i znów się serce śmieje
I uparcie żyje.
I w nas także duch nie ginie,
I nie słabnie wola,
Nie uprawi chciwa ręka
Na dnie morskim pola,
Nie zakuje wolnej duszy,
Słowa nie przemoże,
Nie ubliży Twojej chwale
Wiecznie żywy Boże.

Nie nam przeciw Tobie czynić,
Nie nam Twe sprawy na sąd brać.
Nam, teraz jeno łkać i łkać
I chleb powszedni nasz rozczynić
Krwawymi łzami, potem krwawym,
Bo kat nairzszą się zubrawy,
A prawda — prawda poszła spać.

Kiedyż nam się zbudzi ona?
Kiedy się położysz,
Żeby spocząć, umęczony,
I nam żyć dasz, Boże?
Przecież my wierzymy w moce
Pana nad panami,
Wstanie prawda, wstanie wolność,
Będą razem z nami
Stawić Ciebie wszystkie ludy
Po przez wieków wieki,
A tymczasem — płyną rzeki,
Krwawe płyną rzeki...

Za górami góry, chmurami zasłane,
Ludzka krwią omyte, niedolą zasiane.

Tam on — car z łaski Bożej
Nędzarzy do cna obrabował,
Pozbawił ziemi, mienia, słowa
I nadal szczuje... Wieńce słowa
W tym kraju żołnierz swoich kości.
A ile krwi! Byłoby popić
Imperatorskim wszystkim mościom,
A wielkich książąt mógłbyś topić
We wdowich łzach!
A łez dziewczęcych,
Nocnych, tajemnych a przesmutnych,
I tych ojcowskich łez okrutnych,

I macierzyńskich łez — najwięcej,
Nie rzeki — morze się rozlało.
Płonące morze... Zatył — chwała
I gończym psom,
I szczwaczom-psiarzom,
Ojculkom naszym i cesarzom —
Chwała!

Chwała sinym, górskim szczytom
W lodowcowej zbroi,
Chwała wielkim bohaterom,
Bóg przy takich stoi.
Więc do walki — zwyciężajcie!
Bóg się o was troska,
Przy was prawda, przy was chwała,
Przy was wola boska!

Gruzjo! Bez błagań ci zostanie
Uboga sakla, czurek suchy,
Za chleb i nędzne pomieszkanko
Nikt nie zakuje cię w łańcuchy.
Postuchaj! Myśmy wykształceni,
Umiemy czytać boże słowo
I czy w koszarach, czy w więzieniu,
Aż po cesarską sien tronową
Chodźmy w złocie — chociaż gołi.
Do nas — po wiedzę! My podamy,
Jak liczyć garstkę mąki, soli,
Myśmy chrześcijanie! Szkoły, chramy,
Dobra najwyższe posiadamy...
Jedno nas tylko w oczy kole:
Dlaczego sakla u was stoi,
Chociaż nie od nas tam się wzięta?
I słońce — też nie nasze dzieło,
A jednak darmo was ogrzewa...
Chleba nie rzucim wam z powrotem,
Jak byle kundlom na podwórku,
Bośmy nie Turcy... Wiedzie o tym —
Myśmy chrześcijanie... W Petersburgu
Sami żyjemy niebogatoo...
Gdybyśmy bliżej się poznali!
To wiele byście skorzystali!
Niezmierną przestrzeń mamy na to —
Choćby sybirskich ziem równina!
A ciemnic — mnóstwo! Wojska — roje!
I od Wołocha aż do Finna
Każdy w języku milczy swoim,
Każdemu błogo w tej krainie!
U nas braciszek święty duka
Ze świętej biblii... Stąd nauka,
Że ongiś car, pasając świnię,
Zszedł się z małżonką swego druha
I ubił jego, lecz gdy ducha
Sam już wyzionął — to bez zwłoki
Trafił do raju. Sens — głęboki:
Łatwo jest od nas pójść do raju!
I choć z was ludzie nieuczni
I świętym krzyżem nieochrzczeni,
My nauczymy was rabować
Według naszego obyczaju

Więc żeby się do raju wkuścić
Masz jak najwięcej kraść i łupić...
No i rodzinę swą przyprowadź!

Czegóż my tylko nie umiemy!
Mnóstwo się u nas rzeczy dzieje:
Gwiazdy się liczy, greckę sieje,
Kłniemy Francuzów, sprzedajemy
Albo przy kartach przegrywamy
Swych pańszczyźnianych... Chociaż wiemy,
Że to chrześcijanie — lecz to chamy.
Nie plantatorzy z nas, to jasne.

Żonie — na pierścionki,
I dla siebie — w tajemnicy
Wobec dzieci, żonki.

A więc po co ukrzyżowan
Niegdyś był Syn Boży?
Nas odkupić? Słowo prawdy
Krzewić? Albo może,
By nieprawość nadal trwała?
Wiaśnie tak się stało!

Kaplice, chramy i ikony,
I blaski świec, i mirry dym,
I przed wyobrażeniem Twym
Bez przerwy bije się pokłony
Za kradzież, wojnę, bratnią krew,
Którą strumieniem przelewamy,
Oto — przez katów darowany
Z pożaru zagrabiony kwej.

Mamy wiedzę! Więc pragniemy
Dalej ponieść światło,
Słońcem prawdy się podzielić
Z oną ślepą dziatwą.
Byście wszystkim już umieli —
Nauczymy łatwo,
Jak więzienia się muruje
I kajdany kuje,
Jak je nosić, i jak splatać
Supelki u bata...
Dajcież te ostatnie góry,
A będzie wam lepiej,
Bo i tak już panujemy
Nad morzem i w stepie!

Ciebie też zagnali, braciszku jedyny,
Zacny mój Jakubie! Nie za Ukrainę,
Lecz za jej tyrana przelać było trzeba
Tyle krwi szlachetnej! Kazały ci nieba
Pokosztować carskiej, zatrutej potrawy,
Druhu mój najbliższy, prawdziwy i prawy.
Swym gorącym sercem kochał Ukrainę,
Znowu z kozakami pomykał brzegami,
A pożerał w stepach na stare kurhany
I umocnił łzami przyjaźń z kozakami,
I oczekuj, rychło wróci druha zestany.

Zaś na razie — moje dumy
Gorzkie i żalotne
Będę siął tu. Niechaj z wiatrem
Gadają — i rosną
Do miłego sercu druha
Z ukraińskiej strony
Wiatr zanieś moje dumy
Bratnią łzą zroszone.
Ledwie spojrzysz na nie — zbudzą
Tyle w sercu wspomnień;
Znów — kurhany, stepy, góry,
Znów — pomyślisz o mnie.

Pierejaśław
18 listopada 1845



F. SZEWCZENKO

Kara „Szpicrutami”

(z cyklu: Przypowieść o synu marnotrawnym) Sepia 1857

Zupełnie inna z nami sprawa,
My kupujemy według prawa:
To nie kradzione jest, to własne!

Według zasad apostołskich
Ludzkość jest wam droga,
Obludnicy i krętacze,
Wykleci przez Boga!
Ukochaliście nie duszę,
Lecz łupiestwo swoje
I zdzieracie według prawa:
Córce — na stroje,
Synkom bocznym — na przeżycie,

O kulturalnej wymianie między Radziecką Ukrainą a Polską Ludową

(Artykuł napisany dla „Przeglądu Kulturalnego“)

W. MARTYNIENKO

Pomiędzy narodem polskim, a rosyjskim, ukraińskim, białoruskim i innymi narodami Związku Radzieckiego utrwalają się i rozwijają prawdziwie przyjacielskie, braterskie stosunki. Oczywiście tego dowodem są ekonomiczne i kulturalne związki pparte na wspólności interesów i ideach proletariackiego internacjonalizmu.

Naród ukraiński, jak wszystkie narody Kraju Rad, z głęboką uwagą i sympatią obserwuje sukcesy ekonomicznego i kulturalnego budownictwa w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Coraz bardziej wzrasta u nas zainteresowanie dla polskiej literatury. Wydawnictwa i literaturoznawcy zadbali o to, by zapoznać ukraińskich obywateli z polską literaturą. Dzięki temu czytamy teraz w ojczystej mowie dzieła Adama Mickiewicza, Elizy Orzeszkowej, Juliusza Słowackiego, Bolesława Prusa, Władysława Reymonta i innych wybitnych pisarzy polskich.

W oparciu o doświadczenia i osiągnięcia rosyjskiej literatury klasycznej w zakresie poznania społecznego Mickiewicza, ukraińscy poeci stworzyli artystyczne przekłady wielu dzieł genialnego polskiego poety, w których potrafil doskonałe oddać ich treść ideową. Pełny przekład na język ukraiński „Pana Tadeusza“ piosna poety-akademika M. Ryłskiego, należy do największych osiągnięć ukraińskiej literatury przekładowej. Jak wiadomo, ten przekład został wyróżniony nagrodą Stałnowska. Wiele liryków Mickiewicza przetłumaczyli na ukraiński poeci A. Małyszko („Pieśń Pielgrzyma“), („Żeglarz“), W. Szwec („Zdrójca“) N. Szeremet

(„Pieśń żołnierza“) M. Prigara („Switezianka“) i inni utalentowani tłumacze.

W związku ze 150-leciem urodzin Mickiewicza, w wielu miastach Ukrainy odbyły się uroczyste akademie poświęcone pamięci geniusza polskiej literatury. W Moskwie i Kijowie byli na nich obecni przedstawiciele Polski Ludowej. Dużo miejsca poświęciła jubileuszowi radziecka prasa. Ciekawe artykuły ogłosili M. Kyłski, A. Bielecki, W. Wasilewska.

Wielką popularnością cieszy się na Ukrainie muzyka polska. W styczniu i lutym odbywał się w Kijowie przegląd zespołów amatorskich, w związku z wielkim narodowym świętem ukraińskiego, rosyjskiego i wszystkich narodów Związku Radzieckiego — trzecie rocznicy zjednoczenia Ukrainy z Rosją. W programach zespołów amatorskich znajdowały się polskie pieśni i tańce, które zdobyły sobie wielkie powodzenie. Pięknie zabrzmiała na scenie Kijowskiego

Państwowego Teatru im. Szewczeni aria Jontka z opery Moniuszki „Halka“ w wykonaniu szofera Dniepropiotrowskiej fabryki im. Lenina, Aleksandra Tereszki. Wokalny kwartet robotników trustu „Zaporozstroi“ wykonał z sukcesem pieśń Chopina „Życzenie“. Zespół amatorski znakomicie odtańczył suitę polskich tańców ludowych.

Na koncertach symfonicznych wykonuje się utwory Chopina, Karłowicza, Moniuszki, Szymanowskiego, Janiewicza i innych polskich kompozytorów. Do stałego repertuaru najlepszych orkiestr ukraińskich wszedł „Polonez“ i fortepianowy koncert Chopina, „Step“ Noskowskiego, fragmenty z opery „Halka“ i inne utwory. Ukraińscy kompozytorzy korzystają w swej twórczości z polskich melodii ludowych. Lwowski kompozytor T. Majewski napisał kwintet fortepianowy poświęcony pamięci Karłowicza.

W ukraińskim oddziale Wydawnictwa Muzycznego ZSRR wydano w roku ubiegłym wiele polskich ludowych pieśni i tańców w opracowaniu znanego ukraińskiego kompozytora, F. Kozickiego. Obecnie przygotowuje się do druku polskie pieśni i tańce w opracowaniu kompozytora Driemługi. Zastępny działacz sztuki USRR, Michał Wierikowski, napisał wokarno-symfoniczny cykl o nowej Polsce.

Coraz bardziej wzrasta zaintere-

sowanie dla filmów polskich. Festiwal filmowy są już na Ukrainie tradycją i widzowie ukraińscy dobrze znają filmowe dzieła polskie, jak: „Ostatni etap“, „Dwie brygady“, „Warszawska premiera“, „Zakazane piosenki“, „Młodość Chopina“, „Skarb“ i inne. Muzea Ukrainy w znacznym stopniu przyznają się do popularzacji plastyki polskiej oraz plastyki innych krajów demokracji ludowej. W Kijowskim Muzeum Zachodniej i Wschodniej Sztuki został zorganizowany stały lektorat. Pracownicy naukowi muzeum wygłaszają w instytucjach, fabrykach i zakładach naukowych wykłady o plastyce polskiej. W lwowskiej państwowej galerii obrazów znajdują się obrazy i grafika polskich artystów; wśród nich prace wybitnych polskich malarzy: Jana Matejki, Kossaka, Brandta i innych.

Ukraińscy uczeni poświęcają wiele uwagi ekonomice i kulturze polskiej. W ubiegłym roku Instytut Ekonomiki Akademii Nauk USRR wydał książkę „Mikołaj Kopernik — wybitny ekonomista epoki wczesnego kapitalizmu“ piosna M. Gierasimienki. Obecnie przygotowuje się do druku monografię M. Kozina „Wielki polski malarz — demokrat Jan Matejko“ oraz książkę „Socjalistyczna przebudowa rolnictwa w ludowo-demokratycznej Polsce“ B. Demczenki.

Jednym z przykładów ścisłej współpracy narodu ukraińskiego

i polskiego jest wymiana cennych, archiwalnych dokumentów. Na prośbę uczonych Radzieckiej Ukrainy, uczeni polscy dokonali wielkiej pracy, wydobywając z zapomnienia dokumenty odnoszące się do okresu wojny wyzwolenczej ukraińskiego narodu, 1648—1654 r. Akademia Nauk Ukraińskiej SRR otrzymała od głównego Archiwum Dawnych Dokumentów w Warszawie 24 mikrofilmy i 2500 fotokopii cennych, historycznych dokumentów ze szczegółowym ich opisem; dokumenty te przechowywane są w bibliotece Jagiellońskiej, w bibliotece muzeum Czartoryskich, w bibliotece dawnej Polskiej Akademii Nauk, a także w wojewódzkich archiwach państwowych w Krakowie, Poznaniu, Gdansk i innych miastach. Te dokumenty dają ukraińskim uczonym ważny materiał uzupełniający dla poznania walki ukraińskiego narodu pod kierownictwem wybitnego polityka i wodza, Bohdana Chmielnickiego, o polaczenie Ukrainy z Rosją. Wiele dokumentów świadczy o tym, że walka ukraińskiego narodu znajdowała szeroki odzew i zrozumienie wśród polskiego chłopstwa, cierpiącego pod jarzmem polskich feudałów i że w wielu okolicach Polski doprowadziła do wybuchu powstań chłopskich.

Ukraińskie Towarzystwo Współpracy Kulturalnej z Zagranicą stale otrzymuje z Polski gazety i periodyki oraz literaturę piękną, społeczno-ekonomiczną i inną. Wszystkie te materiały są odsyłane do bibliotek, zakładów i instytucji

naukowych, muzeów, wydawnictw i innych instytucji Ukrainy.

W ostatnich latach zwiedziły Ukrainę liczne delegacje robotników, chłopów, młodzieży, pracowników oświatowych, przedstawicieli Polskiej Akademii Nauk, działacze sztuki. Ludzie pracy przyjmują radośnie polskich przyjaciół, dzielą się z nimi doświadczeniami i zdobyczami w sprawie budownictwa komunistycznego.

Symbolom wiecznej i niewzruszonej przyjaźni radzieckiego i polskiego narodu jest budowany w Warszawie Pałac Kultury i Nauki im. J. Stalina. Kolektywy ukraińskich fabryk z wielkim patriotycznym zapalem przygotowywały części i konstrukcje dla tej wspólnie budowanej. Wielu robotników Kijowa uczestniczy w budowie Pałacu. Przedmiotowym wykonaniem zamówień dla Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie ludzie Radzieckiej Ukrainy wyrażają swoje gorące uczucia dla polskiego narodu.

Coraz szersze są kulturalne związki między Radziecką Ukrainą a ludową Polską. Sprzyja to dalszemu umocnieniu braterskiej przyjaźni między narodami obozu pokoju, demokracji i socjalizmu.

SPROSTOWANIE

Gumy z lamusa błędów korektorskich
Do artykułu Jana Kotta pt. Farsa, na cztery rzece (Przegląd Kulturalny Nr 19) brzo wkładły się dwa błędy: czytamy tam o tajemniczych „gumach dyrektora“ i o tym, że imieniny dyrektora „posłane są z lamusa“. Oczywiście dyrektor w tekście autentycznym „ma fumy“, a imieniny wyrażone są z lamusa. Za popelnione błędy korektorskie Redakcja autora i czytelników serdecznie przeprosza.

DRAMATURGIA A ZAGADNIENIA INSCENIZACJI

(Wrażenia z pobytu w ZSRR delegacji polskiego świata teatralnego)

W związku z postulatami, które chwila obecna stawia teatrowi, wypada mi się zająć nie tylko, a może ostatnimi próbami inscenizacyjnymi teatrów radzieckich, których doświadczenia, tak pozytywne jak i negatywne, pomóc nam mogą przy rozwiązywaniu naszych trudności. Wybieram celowo przykłady sporne i szeroko dyskutowane.

Mówić będę o trzech przedstawieniach:

1. o przedstawieniu sztuki *Wiosenny potok* młodego autora, Czepurina, w Centralnym Teatrze Radzieckiej Armii,
2. o przedstawieniu *Legenda o miłości*, wielkiego poetyckiego dzieła Nazima Hikmeta oraz:
3. o inscenizacji *Burzy* Ostrowskiego w Moskiewskim Teatrze Dramatu.

Zanim przystąpię do omówienia inscenizacji *Wiosennego potoku*, chciałabym zatrzymać się chwilę przy samym teatrze Radzieckiej Armii, którego założenia twórcy i prace obudziły we mnie szczególny podziw.

Wiemy o tym, że na budowie samego teatru zaważył okres gigantomanii. Kolosalna scena (60 m dł. i 40 m wys.) swoją żelazo-betonową masą i swoim oddaleniem od widowni, powiększonym jeszcze o wielki kanał orkiestrowy, determinuje pracę teatru. Zagadnienie nie leży w akustyce ani w widoczności, które są bardzo dobre, ale w psychologicznym oddaleniu aktora od widza. Oddalenie to stwarza, rzecz jasna, gdyż trudności aktorowi, ale właśnie w przełamaniu tych trudności, w maksymalnym wysiłku psychicznym i napięciu woli, do którego jest aktor stale zmuszony, by uzyskać kontakt z widownią, by ją ogarnąć w całym jej ogromie — w tych trudnościach rodzi się piękna, monumentalna i głęboko ludzka sztuka. Wielka scena teatru zobowiązuje również aktora do maksymalnej sprawności technicznej, gdyż demaskuje dykcję i wyrazistość ruchu. Przestrzeń jest tu jakby katalizatorem, wykrzywiającym każdą niezręczność i nieprawidłowość.

Myślą przewodnią, która wiąże wszystkie wysiłki artystyczne Teatru Radzieckiej Armii i określa jego oblicze, stała się prosta na pozór a jakże trudna w realizacji zasada, że sztuka nie jest wynikiem życia, ale jego zgęszczeniem. Że sztuka nie może utworzyć na polowie uczucia, że wymaga ona pełnego oddechu, pełnego temperamentu. Teatr Radzieckiej Armii jest monumentalny — nie z racji swych rozmiarów, czy

możliwości pokazywania na scenie czołgów lub kombajnów, jest monumentalny z racji pojmowania sztuki jako syntezy życia, ukazywania serca i umysłu ludzkiego w jego najgłębszych napiętnościach i konfliktach. Rozmach inscenizacyjny znajduje tu pełne pokrycie w ładunku uczucia i woli, który wnoszą ze sobą na scenę aktorzy i przekazują widowni.

Z Teatrem Radzieckiej Armii wiąże się nazwisko jego głównego reżysera, Aleksieja Popowa. Współpracownik Stanisławskiego i Niemcewicza-Danczenki, twórca kontynuator systemu, Aleksiej Popow, w działalności swojej związany był z Teatrem Wachtangowa, następnie z Teatrem Rewolucji, od szeregu zaś lat kształtuje oblicze artystyczne Teatru Radzieckiej Armii.

*

Wiosenny potok wystawiony w Teatrze Radzieckiej Armii w grudniu 1953 r. jest trzecią z kolei sztuką młodego autora, Czepurina, która zainteresowała Aleksieja Popowa.

Można powiedzieć, że Teatr Popowa znalazł sobie dramaturga. Dramaturga Czepurina, który w swoim temperamencie twórczym nawiązuje do heroicznej klasyki radzieckiej, do praktyki pisarskiej pierwszego okresu Pogodina, odpowiada założeniom ideowo-artystycznym Teatru Radzieckiej Armii i jest świadectwem jego polityki repertuarowej, od której w pierwszym rzędzie zależy oblicze teatru. Z drugiej zaś strony styl Teatru Radzieckiej Armii kształci pisarza i do pewnego stopnia pomaga mu odnaleźć własne, indywidualne oblicze. Znajdujemy więc przykład dialektycznego w istocie związku pisarza z teatrem.

Z tego bliskiego kontaktu powstała sztuka, która wzrusza i przekonytuje, a nawet, mimo pewnego niewykończenia, porwuje. Kształt zaś ostateczny zawdzięcza z pewnością twórczej przyjaźni autora z teatrem. Przedstawienie *Wiosennego potoku* jest przykładem inscenizacji, poprzez którą teatr staje się poniekąd współautorem sztuki.

Można by wyobrazić sobie sztukę o podobnym czy tym samym nawet szkicu akcji, zamkniętą w wymiarach kameralnych, z tą samą czołową postacią Borsukowa, zaplanowaną w fałszywe, egoistyczne ambicje i smutne konsekwencje swego awanturniczego usposobienia. Można by, budując dramat psychologiczny Borsukowa, ustawić jego postać w centrum zainteresowania

widza, zrobić go właściwym bohaterem sztuki.

Autor przy twórczej pomocy teatru ustawił problem Borsukowa na zupełnie innej płaszczyźnie. Obraz Borsukowa, uogólniony do wymiaru „borsukowszczyzny” — typowego dla pewnego okresu w życiu radzieckim zjawiska, polegającego na przeroście jednostkowych ambicji niektórych działaczy partyjnych, nieobliczalnym ryzykancie, a nawet awanturnictwie — obraz ten nie staje się celem głównym inscenizacji, służy tylko silejnościemu pokazaniu i podkreśleniu mądrości Partii, która opanowuje Borsukowa, i żywotności narodu radzieckiego, który w swym zwycięskim pochodzie, jak „potok wiosenny” znosi wszystkie, piętrzące się na jego drodze, przeciwności.

Przesunięcie ciężaru inscenizacji na sceny zbiorowe ma zasadnicze znaczenie i konsekwencje ideowo-artystyczne. Właściwym bohaterem sztuki staje się naród, który z wysiłkiem, uporem i entuzjazmem walczy o przyszłość, wnosząc wielkie budowle komunizmu. Tej idei nadadźnej podporządkowana inscenizacja umie narzucić ją widzowi wszystkimi teatralnymi środkami — scenografią, muzyką, aktorskim rytmem całości.

Ten artystyczny wynik wyrasta z pięknego a prostego założenia ideowego, tkwiącego w sztuce i wydobytę w całej rożności przez inscenizację: — że w życiu ludzkim nie da się wydzielić spraw osobistych od ogólnych, że stanowią one jedno pasmo trosk i radości, zapałań, walk i zwycięstw.

W jednym tylko momencie możemy mówić o załamaniu się, a raczej niedociągnięciu do końca porozumienia teatru z autorem. Jest to sam finał wielkiego widowiska.

W ostatnim obrazie sztuki, który następuje po scenach powodzi i katastrofy Borsukowa, wyraźnie opada napięcie akcji, przez co odnosiemy wrażenie jakiejś sztucznej, nie mieszczącej się w konstrukcji dramatycznej dobudówki — jakby autorowi zabrakło już sił i temperamentu pisarskiego na dokończenie dzieła. Za ostatnim obrazem sztuki nie wyczuwa się już tego bezpośredniego przeżycia autora, wzruszenia i tego maksymalnego przekonania o słuszności sprawy, które czujemy na przestrzeni całego *Wiosennego potoku* i które stanowią o jego wysokiej wartości. Słabość i niedostatek tego obrazu zamykającego sztukę postanowił teatr wynagrodzić widzom dobudowanym do sztuki epilogiem w formie apo-

teozy, obrazu podkreślającego jeszcze raz ostateczne zwycięstwo narodu. Pomysł teatru szedł po słusnej linii utrzymania do końca monumentalnego wymiaru sztuki, niemniej w realizacji powstał niepowiązany organicznie ze sztuką żywy obraz, mimo całej wzniosłości w temacie i efektownej kompozycji teatralnej — nieprzekonywającej.

Teatr chciał konsekwentnie doprowadzić sprawę do końca w myśl przyjętego założenia, jednak ten właśnie eksperyment inscenizacyjny uczy nas, jak trudno teatrowi zbudować cokolwiek poza autorem.

*

W przeciwieństwie do sztuki Czepurina w Centralnym Teatrze Radzieckiej Armii, sztuka Nazima Hikmeta *Legenda o miłości* w Moskiewskim Teatrze Dramatu nie znalazła warunków, by okazać się w takiej scenicznej formie, która by dorastała do wielkości jej myśli i poezji.

„Można zrozumieć, że teatr zerknąwszy się z naprawdę bezdenną głębią sztuki Hikmeta — pisała Z. Władymirowa w artykule „Z dramaturgią, czy przeciw niemu?” Teatr 1954, II, — nie potrafił ogarnąć jej tematyki w obrazie scenicznym... Można wejść w sytuację reżysera Dudina, który stanął wobec konieczności wyrażania wielkiego w formie prostej, rzeczy uogólnionych do rozmiarów symbolu — w sposób realistyczny, który musiał odnaleźć w bajce prawdę, w prawdzie zaś — poezję, uczynić konkretną i przełożyć na język żywej akcji wieloznaczność obrazowości sztuki... Ale nie można przebaczyć obojętności w stosunku do autora, obojętności, jaka — umyślnie czy nieumyślnie — cechuje przedstawienie Moskiewskiego Teatru Dramatu”.

Co nazywamy obojętnością teatru w stosunku do autora? Z pewnością — brak zrozumienia, a tym więcej brak próby wniesienia w specyfikę twórczą pisarza, dążenie do efektu teatralnego w oderwaniu od tekstu.

Przykład przedstawienia *Legendy o miłości* dowodzi jak bardzo uzasadniona stała się wzmiana troska o rozwój warsztatu teatralnego, który z nadejściem naprawdę wielkiej dramaturgii naszych czasów może okazać się nieprzygotowany do jej podjęcia.

Oparta na poetyckiej przenośni filozoficzna i wielopłaszczyznowa, a przy tym uderzająca oryginalnością formą, sztuka Hikmeta jest poważnym i bardzo trudnym zadaniem dla teatru.

N. Smoliczka, przeprowadzając interesującą i wnikliwą analizę przedstawienia *Legendy o miłości* i zestawiając je z tekstem Hikmeta, dała swej rozprawie krytycznej wymowny nagłówek: „Bez legendy i bez miłości”.

Krytyka radziecka, atakując — w pewnych wypadkach nawet bardzo ostro — teatr, wytknęła przedstawieniu długi szereg zasadniczych potknięć i nieporozumień, które świadczą o powierzchownym odczuciu sztuki przez reżysera i braku głębszej myśli inscenizacyjnej.

Powierzchowność teatralna jest wynikiem obojętności, a nawet sięgając dalej, lekceważenia autora i tu się zaczyna największe niebezpieczeństwo.

M. Smoliczka, analizując tok przedstawienia i szukając klucza do zrozumienia założeń reżyserskich Dudina, zbiera cały szereg przykładów, wskazujących na celowe osłabianie dramatyzmu, akcji, umyślnie nadawanie jej niepoważnego charakteru. „Brak powagi w traktowaniu tego, do czego wyraża akcja, — pisze Smoliczka — ironiczny stosunek do uczuć i przeżyć bohaterów, umyślnie spłaszczenie wszystkich lirycznych scen — oto niestety główna zasada reżyserii tego spektaklu. Reżyser jak gdyby bał się silnych uczuć, namiętności zamkniętych w postaciach, dlatego też rozwiązał między innymi prawie wszystkie sceny Ferhada i Szirin humorystycznym kluczem...”

Obok założenia ironiczno-humorystycznego, które obserwować możemy w potraktowaniu większości ról, odczytać możemy w przedstawieniu *Legenda o miłości* biologiczną zasadę, na której dokonana została analiza. Problem np. Mehmene Banu sprowadzony został do dramatu niewyżycie seksualnie kobiety, szalejącej w zazdrości i pragnieniu, co oczywiście każe jej szamotać się na scenie i wykonywać szereg karkołomnych ćwiczeń gimnastycznych. Niestety, mamy tu do czynienia z fałszywie pojętą zasadą działań fizycznych i złe pojętym dążeniem do wyrazistości aktorskiej gry.

Trzecia zasada reżyserska, utrudniająca aktorom prawdziwe przeżycie sztuki Hikmeta — to dążenie do efektu wywołującego szok widowni. Za przykład niech posłuży jedna drobna sprawa. Hikmet w swoich scenicznych uwagach do tekstu podkreśla kilkakrotnie, że oszpecona twarz Mehmene Banu zakryta jest stałe zasłoną i niewidoczna dla widza. Dwóch tylko ludzi widzi ją i ma prawo widzieć: Wezwir i Ferhad. Reżyser rozbudowuje tę sprawę wbrew autorowi — pragnie dać dodatkowe przeżycie widowni i odsłania potworną twarz Banu i to akurat w momencie, kiedy padają z ust Ferhada jedne z najpiękniejszych słów sztuki, ważące na jej wymowie ideowej. Oczywiście nikt na widowni nie zwraca uwagi ani na Ferhada, ani na sens jego słów, gdyż uderzony jest naturalistycznym efektem, ogładaniem twarzy Mehmene Banu.

I jeszcze ostatnia ze spraw, na którą, pomijając drobniejsze posunięcia reżyserskie, warto zwrócić uwagę: — to dążenie reżysera do rodzajowości, do stylizacji, które wyraźnie przeszkadza aktorom stać się prawdziwie czującymi i równie prawdziwie zachowującymi się ludźmi.

Jak wygląda stosunek do tekstu Hikmeta? Dużo tekstu uległo skróceniu, a najciekawszy i najwięcej mówiący o stosunku reżysera do sztuki jest właśnie wybór skróceń. Oż można powiedzieć, że dokonane one zostały na zasadzie omijania trudności. Skrócona została (ew rozwiązana w formie mówienia do widowni) większość monologów, które stanowią najbardziej odkrywcze psychologicznie materiały sztuki, skrócona została w całości scena zbiorowa, w której lud Arzenu idzie z podziwieniem do bohaterskiego Ferhada, skrócona również została wielka rozmowa Ferhada z naturą w ostatnim obrazie sztuki. Skrócenia te wskazują na oportunistyczny i obojętny stosunek teatru do aktora, na celowe unikanie momentów trudnych, wymagających znalezienia nowej formy wyrazu, rozszerzenia dotychczasowych środków, którymi operuje teatr w ramach przyjętej konwencji.

Scenografia przedstawienia *Legendy o miłości* postawiła sobie za zadanie pokazanie szeregu ładnych tureckich wnętrz pałacowych. Estetyzacja ta stała się najbardziej wyraźna i narzucająca się w obrazie pierwszym i ostatnim.

Pierwszy obraz sztuki, w którym Hikmet ukazuje bezmiar tragicznego osamotnienia Mehmene Banu w nieszczęśliwej i jej wielką ofiarę serca — obraz ten potraktowany został jako pretekst do efektownej kompozycji scenicznej, przy której widz zajęty jest więcej oglądaniem architektury pałacowej niż wnikaniem w sens rozgrywającej się, trudnej, gdyż głęboko symbolicznej, akcji. Uwagę widza rozpra-

KRYSTYNA SKUSZANKA

ścić musi zwłaszcza Astrolog umieszczony ze swoją lunetą na wieży. Trudno zrozumieć, w jakim celu inscenizacja czyni z astrologii specjalny akcent sztuki.

Ostatni obraz sztuki, mający ukazać bohaterski trud człowieka, sprowadzony został do wyidealizowanego, prawie sielankowego pejzażu. Nie w nim nie mówi o istotnym trudzie Ferhada Mamy tu do czynienia z dosłowną dekoracyjnością.

Zasada dekoracyjności widoczna jest również w opracowaniu muzycznym przedstawienia.

Przytoczone wyżej spostrzeżenia służą mogą jako jeszcze jedno potwierdzenie tezy, że wygrawa artystycznie zawsze ten teatr, który z zaufaniem i rzetelnością odnosi się do dramaturga. Nieporozumienie inscenizacyjne, jakie miało miejsce w wypadku *Legendy o miłości* w Moskiewskim Teatrze Dramatu, powstało na gruncie braku zaufania do autora i niedojrzości warsztatu teatralnego, który nie potrafił wyrazić myśli i poetyckiego czaru sztuki wielkiego poety.

Sprawa teatralnej porażki przedstawienia *Legendy o miłości* jest tym bardziej zastanawiająca, że Moskiewski Teatr Dramatu jest teatrem twórczym, odważnym i ambitnym. Porażki uczyć często więcej niż osiągnięcia i wiemy o tym, jak głęboko i pięknie umie Moskiewski Teatr Dramatu przekuć wszystkie swoje eksperymenty na trwałe, pozytywne doświadczenia, które są podstawą dalszego „życia w sztuce”.

*

Przykładem prawdziwie twórczego eksperymentu tegoż teatru jest nowe przedstawienie *Burzy* Ostrowskiego w inscenizacji Ochłopkowa.

Wykorzystująca świadomie i szeroko wszystkie teatralne środki wyrazu, operująca w dużym zakresie umownością i symboliką, widoczną przede wszystkim w scenografii i muzyce — inscenizacja ta jest odważna, twórcza i konsekwentna, gdyż umie powiłażać i podporządkować jednej idei wszystkie środki, którymi działa, gdyż uderza w widownię z jakąś olbrzymią siłą, porusza ją, nie pozwala na obojętność.

Inszenizacją *Burzy* osiągnął Ochłopkow to, co daje największą radość twórcy reżyserowi, pracującemu nad sztuką klasyczną: — widownia znana sobie dobrze sztukę przeżywa od nowa, w sposób młodzieńczy i świeży, odnajduje w niej nieznane dotąd wartości.

„Wiele musi umieć reżyser, który pracuje nad sztuką klasyczną. Najważniejszą jest jednak rzecz ta, żeby umiał zerwać ze sztaampą i mnóstwem fałszywych sądów, jakie w ciągu wieków przyległy do niej w formie komentarza i interpretacji, żeby potrafił odróżnić to co w dziele jest trwałe, od tego, co przemija, co przemigło wraz z okresem, w którym żył i pisał autor. Najważniejszą rzeczą jest umiejętność spojrzenia na sztukę klasyczną oczyma współczesności.

„Jeżeli w przedstawieniu sztuki klasycznej nie ma momentu odkrywczego, jeżeli w toku pracy reżysera stara sztuka nie odsłania ukrytych głębi, osiągnięcie teatru ogranicza się w najlepszym wypadku do popularyzacji znanego utworu” (Z. Władymirowa).

Odkrywczość Ochłopkowa w interpretacji *Burzy* polega na odkryciu wszystkiego, co możemy określić jako drobną rodzajowość. Z ciasnych ścian kupieckiego domu wywołł reżyser dramat Katarzyny na szerokie pole określonych historycznie spraw ogólnonarodowych, pogłębił jego typowość, uogólnił do wymiaru symbolu, stawiając tym samym problem i wymowę sztuki w planie tragedii narodowej.

Wprowadzona celowo i konsekwentnie muzyka ma tu głęboki sens ideowy — przenosi osobisty dramat bohaterki na szerokie tło ludowe. Pieśni choralne, towarzyszące monologowi Katarzyny, wprowadzone umownie do sztuki, mają uzasadnienie realistyczne, wzbogacają i pogłębiają wymowę ideowo-artystyczną sztuki.

Realizm inscenizacji *Burzy* załamuje się tylko wtedy, kiedy reżysera zaczyna pociągać efekt teatralny, oderwany od myśli nadrzędnej przedstawienia. Mowa tu o pewnych momentach scenograficznych i pewnych efektownych, samych dla siebie, a nie znaczących w odniesieniu do sztuki, chwytach technicznych.

Moskiewski Teatr Dramatu udowodnił przedstawieniem *Burzy*, jak szerokie możliwości interpretacyjne daje współczesnemu artyście klasyczna dramaturgia narodowa i jak twórczo może ona oddziaływać na rozwój naszego teatralnego warsztatu.

I część artykułu K. Skuszanek drukowaliśmy w numerze poprzednim — przyp. Redakcji.

M a d r e m u b i a d a

WINCENTY SZOBER

Nie, nie o sztuce Gribojedowa będziemy mówić, lecz o zarządzeniu Centralnego Zarządu Biur Projektowych Budownictwa Miejskiego. Zarządzenie to, w pełni uprawniające do użycia takiego tytułu, dotyczy klasyfikacji zawodowej pracowników produkcyjnych, zatrudnionych w architektonicznych biurach projektowych. Ta odpowiedzialna praca została znakomicie uproszczona przez wprowadzenie systemu punktowego. Wstawienie odpowiedniej ilości punktów na przeciwieciu pionowych i poziomych rubryk w „ankiecie punktowej pracowników produkcyjnych”, podsumowanie punktów i porównanie z tabelą zaszerogowań załatwia, zdaniem twórców tego systemu, sprawę bez reszty.



Rys. J. Szymański

Spróbujmy zobaczyć, jak ta sprawa zostaje „załatwiona” na przykładzie architektów.

Maksymalna ilość punktów tj. 45, jaką może otrzymać pracownik, podzielona została na trzy grupy po 15 punktów. Pierwsza z nich dotyczy wykształcenia, druga praktyki zawodowej, trzecia stanowi ocenę dotychczasowej pracy. Pobieżny nawet rzut oka na pierwszą z wymienionych grup utwierdza nas w przekonaniu, że autor systemu punktowego daleki był bardzo od spraw związanych z nauką. W ankiecie bowiem uwzględnione zostały dwa tylko stopnie naukowe: magister i doktor nauk technicznych. Widac, że autorowi nie tylko są nieznane ustawy normujące stopnie i tytuły naukowe, ale również nie wie o tym, że już teraz mamy

w kraju architektów — kandydatów nauk i że wielu innych jeszcze architektów przygotowuje prace kandydackie nie tylko w kraju, lecz również na uczelniach radzieckich. Ale nie tylko te sprawy ostrogię były mgłą niewiedzy. Twórca omawianego elaboratu stara się nam zasugerować, że istnieje stopień zawodowy inżyniera dyplomowanego, jak również, że na Politechnice studenci otrzymują „półdyplomy”. To, że ostatni „półdyplom”, miał miejsce w 1949 r., to, że wprowadzono trzyletni kurs inżynierski i to wreszcie, że w wyniku reformy przyjęty został na koniec 5 i pół letni program nauczania architektury, przeszło mimo uwagi i nie znalazło odzwierciedlenia w „wnik”owie” opracowanej ankiecie.

Zresztą zarówno anonimowy autor jak i ci, którzy to zarządzenie sygnowali, zlecając jego wykonanie, wykazują zgola lekceważący stosunek do spraw nauki również w dalszych częściach elaboratu. W punkcie II/3 jednym tchem wymieniono praktykę zawodową w szkoleniu wyższym, zawodowym lub administracyjno-technicznym. Po prostu co to kogo obchodzi w biurach projektowych, czy delikwent jest np. profesorem Politechniki i prowadzi katedrę projektowania, czy też uczy kreśleń technicznych w szkole budowlanej I tak i tak otrzyma tę samą ilość punktów tj. najwyżej dwa, rzecz jasna, jeśli wykazuje się co najmniej 10 latami pracy na tym stanowisku. Te same dwa dodatkowe punkty otrzyma pracownik biura — student przechodzący z I na II rok studiów.

Gorzej jest z dalszym pogłębieniem wiedzy przez pracowników biur projektowych. Nauka do czegoś dobrego nie prowadzi — zdaje się mówić w imieniu Centralnego Zarządu skromny papier „ankiety punktowej”. Ostatecznie za zrobienie doktoratu można do tych 14 „magisterskich” punktów dodać jeszcze jeden. No dobrze, spyta czytelnik, a czymże więc może architekt „zasłużyć” na większą ilość tych

cennych punktów. Zaraz się przekonacie. Jeśli miało się szczęście przepracować nie cały rok w biurze projektowym to można w zamian otrzymać 2 punkty (jak za 10 lat pracy dydaktycznej). A za niecały rok pracy w wykonawstwie — tyle, co za doktorat lub 10 lat specjalizacji tzn. 1 punkt.

Zastanówmy się jeszcze przez chwilę nad faktem, że cenzurki te wystawia pracownikom „właściwy zwierzchnik” (jak to określa ankieta) tzn. kierownik pracowni lub szef działu. Wiadome jest, że ani szef działu, ani kierownik pracowni nie muszą być architektami, a jeśli nimi są, to nie zawsze najlepszymi. Ciekawe, jakich kryteriów używają, aby ocenić „inwencji twórczą” pracownika (rubryka III/3). Zresztą i pozostałe punkty z grupy III wskazują na konieczność udziału w ocenie przedstawicieli Związku Zawodowego, a przede wszystkim stowarzyszenia twórczego, jakim jest SARP.

Próby zastosowania omawianego systemu punktowego dały spacony obraz rzeczywistego poziomu architektów na terenie jednego znanego mi biura. Cóż mówić o całym kraju. Koledzy, którzy w tym samym czasie ukończyli uczelnie, odznaczający się mniej więcej takimi samymi zdolnościami, otrzymywali różnie zaszerogowania tylko dlatego, że jeden podległy był szefowi, wysoko punktującemu, zaś „właściwy zwierzchnik” drugiego z przesadną ostrożnością wydzielal punkty za wyjątkowość, inwencję, dokładność i siumienność oraz pozostałe przyimoty architekta pocziwego. Paradoksalność tej „ankiety punktowej” można sprawdzić na przykładzie chcieliby młodych architektów, którzy niedługo powrócą z Moskwy przywołując stopień kandydata nauk. Za stopień ten otrzymają tyle punktów, co magister, a więc 14. Prócz tego za pół roku praktyki w biurach projektowych po dyplomie, a przed wyjazdem do ZSRR — 2 punkty. Cała III grupa punktów odpada, gdyż w biurze pracownicy ci są najczęściej „niezna-

»TOWAR« MUZYCZNY

KAZIMIERZ STRZAŁKA

czy upowszechnienie kultury?

O, Marcinie Agricola! W swoim odległym już o cztery stulecia dziele pt. „Musica instrumentalis” rozdzielił się nad zaletami polskich skrzypiec, mówiąc, że „Polnische Geige” mają olbrzymią wartość artystyczną, subtelny ton i walory wynoszące polskie skrzypce nawet ponad poziom ówczesnych włoskich instrumentów. „Polacy — to zdolny naród”, mówiłeś. „Gdzie tknąć — znajduje się potwierdzenie tej prawdy na przestrzeni stuleci”...

Przyznam ci się, Marcinie, że opadły mnie ostatnio pewne wątpliwości, czy pisząc ten panegiryk nie wypieś czasem zbyt dużo wina. Albowiem... Tak się rzecz miała: Prosił mnie ktoś ostatnio, żeby mu kupić dobre skrzypce. Chciał je biedak kupić dla syna z początkiem roku szkolnego, prawidłowo — we wrześniu, lecz wtedy skrzypce nigdzie nie było. Chłopiec grał więc cały rok na pożyczonych skrzypcach. No i teraz, na koniec roku szkolnego przysłano do sklepów te szlachetne instrumenty. Poszedłem więc po skrzypce. Idąc do wzorcowego sklepu muzycznego, przypomniałem sobie, że żył w XIX wieku niejaki Karol Sawicki, artysta-lutnik, mistrz nad mistrze. Miał w Wiedniu pracownię, o której krążyły legendy. Mistrz Sawicki zrobił tak doskonałą kopię skrzypiec Paganiniego, że ten genialny wirtuoz nie mógł odróżnić kopii od oryginału. „No tak, u takiego Sawickiego znalazłbym na pewno coś dobrego. Szkoda, że mu się zmarło”, pomyślałem, wchodząc do sklepu. I rzeczywiście Sawicki nawet nie wiedział co robi, przenosząc się do wieczności.

Pokazano mi bowiem instrument bardzo tani — 259 złotych. Z kształtu do złudzenia przypominało to skrzypce i pod tym względem nawet mistrz Sawicki lepiej by nie skopiował. Ale ton? Ale jakość tego instrumentu? Lepiej o tym nie mówić. I coś z tego, że tani?

Wyszedłem czym prędzej ze sklepu i obśledłem pół Warszawy, lecz wszędzie było to samo: za 259 zł. lub za 322 zł sprzedawano „towar” w kształcie skrzypiec, ale s k r z y p i e c nie było nigdzie. A przecież instrument muzyczny odgrywa nie tylko w rękach artysty, ale i amatora rolę współtwórczą.

Jakże to się stało, że nasze skrzypce i ich twórcy zmienili się tak bardzo od owych czasów, kiedy to mistrzowie z Cremony i Brescii brali z Polski nie tylko cenne drewno, lecz i wzory na budowę tych szlachetnych instrumentów? Czyżby nasi słynni ongi lutnicy — Dobrucki, Groblich, Dankwart, Grywański, Kanigowski czy Tomasz Poniński — zabrali zaszłośnie do grobu tajemnicę swojego kunsztu? Czyżby nie pozostawili godnych następców?

Postanowiłem zbadać sprawę wszechstronnie i zapytałem z kolei o struny. Okazało się, że strun do skrzypiec brak — są tylko struny „e” i „g”, pozostałych nie było i nie ma. Instrumentów perkusyjnych, jak również akordeonów, tanich trąbek i klarnetów — nie ma. „Są — ale tylko dla świetlic” — powiedziano mi. Ale to nie prawda, bo i świetlice skarżą się, że ich nie mogą kupić. Zapytałem o adaptery. „Nie ma”, „obiecano”, „czekamy na nie” — odpowiadano mi w sklepach. To może gramofony są? Ekspedientka zażenowana (co ona winna?), spojrzała na mnie jak na chłogę: — gramofonów nie ma od półtora roku...

„Coraz lepiej” — pomyślałem. — Robicie swoje i nie zwracacie na mnie uwagi — powiedziałem do ekspedientów (zupełnie jak ów przysłowiowy przedsiębiorca pogrzebowy do umierającego) i zabrałem się do studiowania najnowsze go katalogu płyt gramofonowych „Muza”, zwanych w gwarze ludowej „Szumofonami”. Do sklepu wchodzili tymczasem coraz to nowi klienci. Dialogi były dramatyczne, szekspirowskie. — Czy jest „Hal-ka”? — Nie ma. — Czy macie jakieś płyty z Tino Rossim? — Nie ma. — A może coś z czeskiej muzyki lekkiej? — Nie ma. — Może macie jakieś nagrania z gitarą hawajską? — Nie ma. — Czy są jakieś arie operetkowe? — Nie ma. — A nagrania z Igorem Ojstrachem? — Nie ma.

Mówi się, że ekspedientki w sklepach muzycznych powinny mieć wysokie kwalifikacje. Ale po co im one? Właściwie, zdziwi się, że w myśl przepisów bezpieczeństwa i ochrony pracy nie zarządzono dotychczas nagrania na płytach „Muza” jednego jedynego słowa: „NIE MA” (wymawia się jełko jedno słowo — przyp. aut.) i to w różnych intonacjach, aby przegrywać je, stosownie do pory dnia: rano — uprzejmie, w południe — ze zniecierpliwieniem, popołudniu — ze znużeniem, wieczorem — z irytacją. W płyty te powinien być zaopatrzony w pierwszym rzędzie każdy wzorcowy sklep muzyczny. Praca „wysoko kwalifikowanych” ekspedientów staje się bowiem w obecnych warunkach czystą farsą i niczym

niezasłużoną degradacją. Jakże chcieliby ci sympatyczni ludzie odpowiadać słowem: JEST. Cóż, kiedy okazji tak mało. Bo jest np. w takim jednym sklepie: 2.000 płyt z „Wio, koniku” — jest również „Nowy czas” Panufnika, utwór na chór i orkiestrę skomponowany z okazji II Zjazdu. Drugi Zjazd się kończy, kiedy nadesłano do jednego tylko sklepu muzycznego, wbrew wszelkiej logice, aż 2.000 egzemplarzy tej płyty ze wskazówką „Przeznaczone dla świetlic i domów kultury!”. Sklep sprzedał 200 egzemplarzy, a 1800 leży na składowisku i nikt już więcej o to nie py-

sparzają sławy Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Również rozwój przemysłu muzycznego w Związku Radzieckim dostarcza niezwykle pouczających przykładów właściwego podejścia do zagadnienia budownictwa instrumentów muzycznych. Związek Radziecki otacza głęboką troską jakość produkcji instrumentów muzycznych. Rozmach upowszechnienia kultury muzycznej w Związku Radzieckim wyznacza i reguluje drogę rozwoju młodego przemysłu muzycznego. A u nas? Zarząd Przemysłu Muzycznego — instytucja powołana

ciem problemu jakości — a tak się właśnie dzieje obecnie.

Przemysł muzyczny w Polsce Ludowej powołany został pod koniec 1947 roku. Masowa produkcja instrumentów muzycznych nie istniała w Polsce przedwojennej. Zagadnienie uprzedmiotowienia budownictwa instrumentów muzycznych jest więc u nas nie tylko we wstępnej fazie rozwoju, ale nienawet w fazie załamania, doświadczonej. Na podstawie rozmów z ludźmi z resortu kultury i sztuki, należącymi do Komisji Artystycznej doszedłem do wniosku, że dopiero obecnie, po zebraniu pewnego zasobu doświadczeń, można by przejść do uprzedmiotowienia pewnych dziedzin budownictwa instrumentów muzycznych. Inne nigdy nie wejdą w fazę przemysłowej produkcji (a jeśli w nią przez przecenienie weszły — dają w efekcie brakoróbstwo) — te mianowicie, od których uzależniona jest jakość, tj. artystyczna wartość danego instrumentu. Ta jakość uzależniona jest bowiem wyłącznie od różnej pracy artysty lub rzemieślnika artystycznego, od jego artystycznych uzdolnień, wiedzy fachowej i doświadczenia. Te czynniki decydują właśnie o tym, czy np. skrzypce kupowane w sklepie muzycznym są instrumentem muzycznym czy tylko przedmiotem w kształcie skrzypiec. Jeśli te „artystyczne” fragmenty procesu produkcyjnego spętamy wskaźnikami przemysłowo-ekonomicznymi (wysokie normy ilościowe, premie wyłącznie za ilość), jak to dzieje się obecnie — otrzymujemy w efekcie tandetę taką, jaką oglądać możemy w naszych wzorcowych sklepach muzycznych.

*

W czasie Festiwalu Muzyki Polskiej widzieliśmy niejednokrotnie wielkie i miejskie zespoły muzyczne parające się nieopradnie z obcymi naszymu folklorowi instrumentami. Jak dotąd, nie została podjęta w Polsce produkcja instrumentów ludowych. Jest to jeszcze jeden dowód, że sprawa przemysłu muzycznego nie związana jest dotąd z głównym nurtem muzycznej polityki kulturalnej.

Ludowych instrumentów nie zastąpi przecież masowa produkcja harmonijek ustnych i mandolin, która przy równoczesnym braku trąbek, klarnetów i polskich fuja-

Gdyby chodziło o wędki do łowienia ryb, czy o krzesła — można by to jeszcze zrozumieć. Wędka czy krzesło nie służy do grania.

*

Nasze płyty gramofonowe kosztują zł 9.60 i 14.50. Dobrą książkę możemy już kupić za 5 zł. Dlaczego była obniżka cen książek, a nie było obniżki cen płyt gramofonowych, które są przecież masowym produktem, czymś w rodzaju „gazety muzycznej”? Ponieważ w obecnej sytuacji płyta gramofonowa traktowana jest jako „płytyowy chodliwy towar”, jako produkt przemysłowy — a więc, jako produkt bazy, a nie nadbudowy.

*

Ze wszystkich działów muzyki reprezentowanej na płytach gramofonowych najwięcej „idzie” u nas muzyka taneczna. Rozumieć, łatwiej jest sprzedać tango niż namówić klienta na kupno symfonii. Wystarczy zapytać sprzedawców, aby to stwierdzić. Wielu ludzi wciąż jeszcze utrzymuje jedyny kontakt z muzyką poprzez muzykę taneczną. Niestety, brak jest zarówno wartościowych nagrań tej muzyki, jak i wartościowych pozycji muzyki poważnej na płytach. W sklepie na MDM stwierdziłem, że jeżeli nawet na jednej stronie płyty jest nowe nagranie muzyki tanecznej, to na drugiej jest coś bardzo starego, ograniczone i już nie strawnego — to tak, jakby do smakowitego boczu dodawano nam w wędliniarni przymusowo kawałek zepsutego mięsa. Kto to kupi?

A upowszechnienie arcydzieł muzycznych? Jakoś o tym nie słychać. Miliony złotych idą na filharmonie i opery — ale z repertuaru tego nie nie przedstawia się na płyty gramofonowe. A dlaczego chętniej nagrywa się muzykę taneczną, niż np. „Halke”? Bo łatwiej jest wykonać plan nagrywając bez zbytniej staranności muzykę taneczną, niż potrudzić się nieco, aby poprawnie nagrać utwory z repertuaru poważnego — to „opóźnia plan”. W takim razie — po co ten cały plan? I komu on służy?

*

Zarząd Przemysłu Muzycznego nie dysponuje ani odpowiednim laboratorium, ani pracownikami, aby przystąpić do prób sporządzenia popularnego typu magnetofonu. Utworzono wprawdzie laboratorium doświadczalne, lecz brak inwestycji.

niki. Czy mamy nadal wlec się w ogonie postępu?

*

Za granicą istnieją już od dawna Teatry Muzyki, dające codziennie koncerty z taśm magnetofonowych i płyt gramofonowych. Koncerty te, poprzedzane prelekcjami, przyczyniają się waleśnie do upowszechnienia kultury muzycznej.

A u nas? Sprawa ta nie doczekała się realizacji. I do dziś nie wiemy, czy instytucja, która ma starać się o Teatr Muzyki jest Ministerstwo Przemysłu Drobno i Rzemiosła, czy Ministerstwo Kultury i Sztuki?

Nie ma upowszechnienia kultury bez dobrego instrumentu muzycznego. Nie ma masowego odbiorcy muzyki bez płyt gramofonowych. Truizmy? Nie dla wszystkich. Dlatego trzeba znów powtórzyć, że dwa a dwa jest cztery.

*

Sprawy takie, jak: produkcja magnetofonów (na razie choćby dla celów naukowych i dydaktycznych), produkcja adapterów, albumy umuzykalnienia, wymiana matryc płytowych z zagranicą, rozbudowa doświadczalnych laboratoriów akustyki instrumentów muzycznych — to wszystkie pilne zadania stojące przed naszym przemysłem muzycznym.

Plan 5-letni winien w efekcie przynieść przede wszystkim utworzenie bazy dla precyzyjnego budownictwa piania i fortepianów oraz instrumentów lutniczych (smyczkowych i szarpanych) — o charakterze masowej, popularnej produkcji, jak również instrumentów dętych, blaszanych i drewnianych. To masowe budownictwo, z uwagi na swą precyzję, opierać się musi o odpowiednie naukowe i artystyczne przygotowanie tej produkcji w Instytucie Wzornictwa Instrumentów Muzycznych.

Również planowanie ilościowe jest do pomyślenia tylko w ścisłym powiązaniu z planowaniem kulturalnym. Wskazuje na to niespotykany dotąd rozwój amatorskiego ruchu muzycznego i stopień zapotrzebowania na muzykę mechaniczną. Konieczne jest podjęcie masowej produkcji płyt i taśm wolno-obrotowych, zwiększenie planu repertuaru nagrań oraz rozwój produkcji adapterów i magnetofonów popularnych.

*

Jeżeli moja córka zapytuje mnie „tato, dlaczego Instytut Kultury Fizycznej nie należy do Ministerstwa Kultury?” — mogę się uśmiechnąć, bo dziecko ma osiem lat. A co mam zrobić, kiedy dorośli ludzie pytają: „Dlaczego Zarząd Przemysłu Muzycznego należy do resortu Ministerstwa Przemysłu Drobno i Rzemiosła?”

*

Mamy nagrane na płytach: wszystkie utwory Karłowicza, Szymanowskiego, Kurpińskiego, Noskowskiego, Elsnera, Dobrzyńskiego — oba koncerty Chopina — orkiestrę Polskiego Radia — Filharmonię Poznańską — całe „Mazowsze” — zespół „Warszawa” — operę „Hal-ka”. Nie tylko nie ma tych płyt w sklepach, ale także nie wysyłamy ich w drodze wymiany za granicę.

Żeby usłyszeć naszych doskonałych artystów trzeba będzie wkrótce zorganizować konspiracyjny kółko płyt, które zeszyły „w podziemia”. Kto je tam spycha?

*

W stosunku do przemysłu muzycznego — którego nazwę wzięto zbyt dosłownie — popełniono wiele błędów, na skutek stosunkowo małego u nas znajomości zagadnień związanych z budową instrumentów muzycznych i fonografią.

Z dotychczasowych błędów można jednak i należy wyciągnąć odpowiednie wnioski. Gdyż błędy są, jak wiadomo, ceną nauki — ceną, którą opłacamy i opłacać będziemy nasz wzrost. I dlatego możemy mówić o naszych błędach z całą otwartością.

przez szeroką i dostatecznie długą dyskusję. Zasadnicze stanowiska powinny się krystalizować już przed zjazdem, gdyż inaczej ryzykujemy, że zjazd skończy się nie wyczerpawszy dyskusji. Zjazdy powinny być poprzedzone wzrostem aktywności związkowych sekcji i oddziałów, które muszą przecież nie jedno mieć do powiedzenia władzom związkowym.

Niestety, jak dotąd, zamieszanie spowodowane Radą Kultury i Sztuki, idzie w parze, jak się zdaje, z pewną ospałością organizacyjną związków twórczych. Zamiast szerokiej dyskusji stosuje się tam raczej metody odgórnego „ustawiania” problemów.

Tylko podnosząc aktywność samych twórców, tylko rozszerzając i pogłębiając zasadniczą, ideologiczną dyskusję, związki twórcze mogą przeprowadzić z powodzeniem swoje zjazdy i sprawić, by stały się one ważnym wydarzeniem w rozwoju socjalistycznej kultury naszego narodu.

JERZY PUTRAMENT



Rys. J. Zaruba

ta. I zauważcie od razu jak mocny argument posiada dystrybucja w razie jakiegoś zarzutu: — Jakto? „Wio, koniku” dwa tysiące i „Nowy czas” też dwa tysiące. „Zamówienie społeczne” wykonujemy...

Jest również i to w dość dużym wyborze muzyka taneczna, lecz same stare nagrania Haralda. Nowych brak. Jest 6 płyt z orkiestrą taneczną Polskiego Radia pod dyr. J. Cajmera. Pod obszernym nagłówkiem „Hymny, marsze i pieśni masowe” figurują w najnowszym katalogu tylko dwie pozycje, a mianowicie: Polski Hymn Narodowy i Międzynarodówka. Z muzyki operowej jest uwertura do „Hrabiny” Moniuszki, dwie arie ze „Śnieżynki” Rimszkiego - Korsakowa, aria z „Balu maskowego” Verdiego i aria z „Carmen” Bizeta. O znanych pozycjach muzyki chóralnej, instrumentalnej i popularno-rozrywkowej szkoda nawet mówić. I tak nie ma na to amatorów, bo odzwyczaili się od dobrej muzyki na płytach „Muza”. Kilka zaledwie Mazurków — to cały Chopin, trzy płyty z „Mazowszem”, zupełny brak piosenek dziecięcych (choćby są w katalogu)...

Oto jak wygląda z bliska zamówienie społeczne i jego wykonanie. Złe jest. Ale nie pograżajmy się na dno rozpacz. Nie warto. Istnieje jeszcze i to, „drugie dno” tej sprawy. I może być jeszcze gorzej, jeżeli nie przerwiemy milczenia wokół tej zenującej sprawy, czekającej od dawna na właściwe rozwiązanie lub rozcięcie za przykładem węzła gordyjskiego: wokół nieporozumienia polegającego na podporządkowaniu przemysłu muzycznego normom i kanonom czysto przemysłowo-handlowym.

Finał takiego przedsięwzięcia będzie żalony w sensie korzyści kulturalnych, a bardzo kosztowny dla gospodarki narodowej

*

Początek rozwoju przemysłu w XIX wieku stworzył pokusę zindustrializowania budownictwa instrumentów muzycznych. Jeśli chodzi o Niemcy, dało to w efekcie zalew rynków światowych tandetną produkcją masowej fabrykacji — zwłaszcza instrumentów dętych i 14-niczych. Francja i Rosja osłabły w tym czasie wysoki poziom budownictwa instrumentów. W ówczesnym Petersburgu słynna była pracownia artystyczna — lutnicza Anatola Lemana, autora wielu wybitnych prac z dziedziny budownictwa skrzypiec. Te wybitne osiągnięcia artystów — lutników zawróciły muzyczny przemysł niemiecki z jego błędnej „czysto przemysłowej” drogi. Powstały wówczas słynne na cały świat miasteczka muzyczne Markneukirchen i Klingental, w których masową wytwórczość instrumentów oparto o szeroko pojętą organizację chałupniczą. Dziś, instrumenty muzyczne z marką „Klingental”, chociaż nie produkowane fabrycznie, przy-

do realizowania polityki kulturalnej w kraju i za granicą za pomocą muzyki mechanicznej i instrumentów muzycznych — planuje swoją produkcję w oderwaniu od zagadnień, które postawiła sobie za cel. Dzieje się to na skutek tego, że Zarząd Przemysłu Muzycznego od dnia 1 czerwca 1951 jest włączony w skład resortu Przemysłu Drobno i Rzemiosła. To przesunięcie Przemysłu Muzycznego na teren czysto przemysłowy powoduje coraz niebezpieczniejsze zbaczanie młodego przemysłu muzycznego na tory działalności wyłącznie przemysłowo-handlowej, z pominięciem głównej i pierwotnie zamierzonej roli: stworzenia bazy dla realizowania polityki kulturalnej.

Zamiast służyć kulturze i społeczeństwu, przemysł muzyczny służy się obcym mu sprawom, zatając w pierwszym rzędzie cały szereg spraw ekonomiczno-finansowych, handlowych i przemysłowych. Nie znaczy to, aby te sprawy i zagadnienia dotyczące gospodarki narodowej nie były ważne. Ale nie są one najważniejsze dla przemysłu muzycznego — dla niego są tylko środkami, a nie celem, powinny więc być drugoplanowe. Przeciwnie w tej chwili nie ma takiej instytucji, poza przemysłem muzycznym, która by zajmowała się sprawami upowszechnienia kultury muzycznej na odcinku instrumentów muzycznych i płyt gramofonowych. Instrument muzyczny — to nie „chodliwy towar”. Użytkowość tego instrumentu staje się całkowicie problematyczna z chwilą, gdy wszystkie wskaźniki ekonomiczne — przemysłowe określają wyłącznie normy ilościowe z całkowitym pominię-



Rys. J. Zaruba

rek, zmierzając w konsekwencji do zbyt żywiołowych przemian w rodzimej kulturze muzycznej, do zmiany profilu naszego folkloru muzycznego.

Nie na wiele się też przyda wydanie utworu muzycznego w ramach biblioteki PWM, skoro nie ma na czym grać, aby ten utwór wykonać. Brak jest w sklepach instrumentów blaszanych (są tylko proste fantazy) i drewnianych, a pełne odbiorcom do rąk mandolin i gitar mają złe, wadliwe menzury. Sytuacja identyczna jak ze skrzypcami. A przyczyna? Niewłaściwe metody produkcji.

A tymczasem, za granicą obserwuje się nieprzerwany rozwój muzyki mechanicznej: przekształca się produkcję płyt gramofonowych z szybkoobrotowych na wolnoobrotowe, a wkrótce już popularny magnetofon walizkowy zastąpi płytę gramofonową i adapter. Dziś już w Związku Radzieckim i w NRD przystąpiono do masowej produkcji popularnych magnetofonów.

Od trzech lat istnieje już w NRD Instytut dla postępu w budownictwie instrumentów, w którym opracowuje się metody nowoczesnej produkcji instrumentów w oparciu o najnowsze zdobycze nauki i tech-

dującej dziedziny literackiej, jaką jest tematyka współczesna.

Oczywiście, powyższe uwagi nie mogą zastąpić dyskusji, przeciwnie, powinny ją tylko rozpocząć. Konieczne jest przy tym, aby przestrzegano w niej specyfiki danej gałęzi sztuki. Inaczej bowiem sprawa wygląda w literaturze, inaczej np. w plastyce, gdzie, moim zdaniem, przyczyny słabości są o wiele głębsze, o wiele bardziej zasadnicze.

PRZED ZJAZDAMI ZWIĄZKÓW TWÓRCZYCH

Jak wiadomo, związki twórcze zaczęły właśnie odbywać swoje zjazdy. Jest to znakomita okazja dla szerokiej, wyczerpującej dyskusji ideologicznej. Nie wolno jednak odłożyć jej na sam zjazd. Zjazdy powinny przyjąć jako zamknięcie takich dyskusji, podsumowanie, uwieńczenie.

Niezbędnym warunkiem powodzenia zjazdu jest poprzedzenie go

O ISTOTNY PRZEŁOM W SZTUCE

DOKOŃCZENIE ZE STR. 2

Dzieło musi się rodzić z obserwacji życia, a nie z abstrakcyjnej formuły. Jeśli logika wybranych przez autora obserwacji ukazuje jakieś ogólniejsze prawo rozwoju ludzkiego — tym lepiej. Ale trafność obserwacji sama w sobie jest już wartością artystyczną — ideową.

Natomiast trafna formuła polityczna, nie poparta wierną obserwacją — nie wystarczy, aby powstało dzieło sztuki.

Z obserwacji życia autor może dorosnąć do wielkich uogólnień mających głęboki sens ideologiczny. Ale ten proces jest jednakierunkowy. Pisarz, który nie umie życia obserwować, nie stworzy dzieła sztuki, choćby poznał wszystkie tajniki socjologii i polityki.

Wrogowie realizmu socjalistycznego szydzą zeń, mówiąc, że wymaga on opisywania życia takim, jakim „powinno być”. Ta złośliwość celnie uderza w tchórliwych pisarzy i tepych redaktorów, działaczy, krytyków.

Naprawdę zaś pisarz-realista socjalistyczny wie, jakim powinno być życie, ale ukazuje je takim, jakim jest. To znaczy — wie, o co walczy klasa robotnicza, lud, naród, wie, gdzie są wrogowie, wie, jak z nimi walczyć. To znaczy wie — co w życiu dzisiejszym rośnie, co obumiera, co jest ważne, co wtórne. Ale nie wolno mu przeszkakiwać przez etapy wyrastania się obumierania, nie wolno mu zacierać procesów walki, ukazywać zło mniejsze niż jest naprawdę.

Słowem — świadomość polityczna — którą góruje realista socjalistyczny nad swoimi wielkimi poprzednikami, realistami krytycznymi — w najmniejszej mierze nie zwalnia go z obowiązku właśnie obserwowania życia i mówienia prawdy.

Jestem przekonany, że wyleczenie pisarzy z apriorycznej, ogórnej metody „ustawiania” problemów, nauczanie ich ponownie złotej zasady pisania prawdy, o której mówił Stalin, znakomicie przyczyni się do podniesienia poziomu tej decy-

20 maja obchodzi cały Związek Radziecki 150 rocznicę urodzin wielkiego rosyjskiego kompozytora — Michała Glinki. W historii muzyki rosyjskiej znaczenie Glinki jest ogromne: twórczość jego jest punktem wyjścia całego rozwoju narodowej muzyki rosyjskiej. Niewątpliwie Glince będą poświęcone liczne artykuły w naszej prasie. Na marginesie tej rocznicy warto przypomnieć, że kilka lat swego życia spędził wielki kompozytor rosyjski w Warszawie, i że pobyt ten znalazł pewne odbicie w jego muzyce. Jak ten pobyt oświeclały notatki Glinki, zebrane w tomie „Pamiętników” (Zapiski) wydawnym w r. 1930, oraz najnowsze archiwalne badania historyków radzieckich warto przypomnieć polskiemu czytelnikowi.

W r. 1906 rosyjski historyk i archiwista A. Żurkiewicz odnalazł w zniszczonych i pokrytych grubą warstwą kurzu aktach archiwalnych smoleńskiego gubernatorstwa następujący dokument uroczyste zatytułowany: „Sprawa o wydaniu radcy tytułarnemu Michałowi Glince paszportu na wyjazd w obce kraje — rozpoczęta 28 lutego, zakończona 19 kwietnia 1830 roku”. Do pliku podań, zaświadczeń i in. dokumentów dołączona była kopia paszportu, w którym zawarty następujący opis fizjonomii i cech charakterystycznych właściciela paszportu: „lat — 25, włosy — ciemne, brwi — czarne, oczy — brązowe, nos — umiarkowany (przekreślono: duży), usta, podbródek — umiarkowane, na twarzy — biały, szczególne cechy — brodawka na lewym policzku i wicher włosów po prawej stronie głowy”.

Z takim to opisem swojej twarzy, aż do „brodawki na lewym policzku” włącznie wyjeżdżał w r. 1830 „radca tytułarny” Michał Iwanowicz Glinka — późniejszy nadworny kapelmistrz dworu carskiego w Petersburgu oraz przyszły „ojciec muzyki rosyjskiej” — po raz pierwszy za granicę. Za granicę, oczywiście dyktansem, przez szosę warszawską, w kierunku Warszawy, która była jednym z pierwszych etapów tej podróży. Odprowadzała go „matusza” i „człowiek Aleksiej”, chłop pańszczyźniany, wyjątkowo uzdolniony skrzypek.

Leczony „homeopatią i allopatią”, magnetyzmem i kataplazmami, pigułkami i wywarami z ziół, często chorujący i cierpiący,jechał na południe, przez Wrocław i Drezno, przez Wiedeń do Włoch,jechał wprawdzie przez Warszawę tym samym mniej więcej szlakiem i traktem, jakim półtora roku później w innych celach i w inną nieco stronę wyruszył Fryderyk Chopin.

Dbalość o stan zdrowia nie była jedynym powodem tej podróży Glinki i jego wielokrotnych późniejszych wyjazdów. Glinka nie mógł znieść ciśnienia biurokratycznej atmosfery i zakłamania kamaryli dworskiej Mikołaja, „żandarma Europy”. Reżim carski, który wygubił kwiat inteligencji rosyjskiej owego czasu, uczynił wszystko by i Glince zatrudni i uniemożliwić życie w ojczyźnie. Ciągłymi się przez wiele lat procesy rozwodowy psuły mu każdą radość chwilę jego życia, wśród dekabrystów znajdowali się ludzie „dobrze mu znani — (jak sam pisze w swoich „Zapiskach”). Areszty w r. 1835 nie ominęły również i rodziny smoleńskich Glinków oraz wielu rodzin zaprzeczających z kompozytorem; a gdy do tego w późniejszych latach dołączyło się niepowodzenie jego opery „Ruslan i Ludmilla”, Glinka pisze: „...nie ma dla mnie życia w Rosji...”, „zabierzcie mnie stąd — ja tu dość się naciępiłem. Zdołano odebrać mi tu wszystko, nawet entuzjazm dla mojej sztuki — moją ostatnią nadzieję...”.

Nie przypadkiem „sprawa o wydanie paszportu radcy tytułarnemu” Glince trwała — jak na owe czasy, dość długo — aż trzy tygodnie.

MICHAŁ GLINKA w Warszawie

ZOFIA LISSA

Bo przeciw tytułarny radca Glinka był uczniem i wielbicielem Küchelbeckera, należał w szkole do różnych tajnych kółek literackich, po usunięciu zaś Küchelbeckera ze szkoły za szerzenie wolnomyslnictwa wśród młodzieży — nie kryje swego oburzenia i aż do r. 1825 spotyka się z dawnymi towarzyszami, jak Glebow, Pałcyń, Sołowski, Mielgunow, Markiewicz, bohaterami wypadków grudniowych 1825 r. Gdy po ukończeniu studiów Michał Glinka obejmuje posadę „młodszego pomocnika sekretarza przy Głównym Zarządzie Drogowym” styka się tu z Bestuzewem, a z Rylejewem posiada tytuł wspólnych bliskich przyjaciół, że jest wprost nieprawdopodobne, by się nie znali i nie spotykali. Nic więc dziwnego, że 14 grudnia 1825 r. Glinka — jak sam notuje w swoich pamiętnikach — również „przez parę godzin znajduje się na placu”, i że... w parę dni później — gwałtownie zbudzony o północy — zostaje wezwany na przesłuchanie do księcia Wirtemberskiego, podejrzany o ukrywanie u siebie kilku zbiegłych dekabrystów. Że uczuciowe związki kompozytora z dekabrystami istniały, o tym świadczy też fakt napisania chóru na śmierć bohatera w r. 1827, w pobliżu daty stracenia dekabrystów. Utwór ten niestety nie został do dziś odnaleziony.

Lekarze stwierdzali w tym czasie u Glinki „cały kadryl chorób” i zalecali mu pobyt za granicą nie krótszy niż 3 lata. Wyjazd nastąpił 25 kwietnia, z rodzinnej wsi Glinków. Nowospasskoje, przez Smoleńsk do Brześcia Litewskiego. Warszawa leżała na drodze Glinki i była dlań miejscem postoju, zarówno w czasie pierwszej podróży w 1830 r., jak i w następnej, w r. 1842 — kiedy to celem była Hiszpania i Paryż, a także i w ostatniej — w r. 1857, do Berlina, gdzie Glinka miał zakończyć życie. Wyjeżdżał i wracał zawsze przez Warszawę, gdzie — jak pisze — za każdym razem doskonale się czuł i dobrze bawił. A bawić się Glinka lubił i umiał. Aż przyszedł czas, kiedy Warszawa stała się dla Glinki nie tylko etapem, ale celem podróży. Nie mogąc znieść surowego klimatu swojej ojczyzny, ani też atmosfery południa, która mu również nie służyła, za poradą lekarzy osiedlił się w Warszawie na długo, bo prawie na trzy lata.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

„W r. 1848, nie bacząc na lutowe wypadki w Paryżu, poleდეł znow prośbę o paszport i odprawił się do Warszawy...” pisze Glinka w swym pamiętniku. Miasto spotkało go łagodną aurą, wczesną wiosną i dość pouczającą i okrutną przegodą. Zaraz po przyjeździe wyszedł ze swym kolegą, Hiszpanem, na ulicę i tu o mało nie został strącony przez swego ziomka... generała Paszkowicza, za to... że jego towarzysze nie zdążyli przed satrapą kapelusza. Zniechęcony kompozytor byłby natychmiast wyjechał, gdyby nie choroba, która wywiązała się u niego wskutek tej przygody. Będąc pod troskliwą opieką warszawskiego lekarza, Maurycego Wolffa, nawiązuje stosunki towarzyskie z rodziną bankiera Koniora, bywa u nich, akompaniuje na fortepianie pannie Katarzynie Konior i — jak zawsze kochliwy — pocyna pannę emablować i pozostaje w Warszawie.

Zamieszkał Glinka przy ulicy Rymarskiej; zawołany ptasznik (od dziecka) — od razu zamienia mieszkanie w jedno wielkie ptasie gniazdo. Specjalnym przepierzeniem oddziela połowę swego rozległego pokoju i oddaje jej licznej i hulaśliwej gromadce różnorodnych ptaków. Ale na dobre zagospodarował

się w Warszawie dopiero wtedy, kiedy — jak pisze — „wpadła mi w oko w jednej kawiarence do brze zbudowana i dość miła z wyglądu dwuczyna, imieniem Anieła. Zaprosiłem ją do siebie i tak już pozostała u mnie w roli gospodyni. A że była sprytna, wesola i wszechstronna... więc zyliszy sobie wcale dobrze”.

DZIENNIK Z PODRÓŻY

Dwa miesiące w Chinach

15.X.1953 — Nankin

Zeraz po śniadaniu jedliśmy złożyć wieniec na wzgórzu Ju Hua-tei, w przekładzie wzgórzu „Kwiatowego Deszczu”, gdzie zostało w latach 1927—49 rozszelanych przez bandy Czang Kai-szeka przeszło sto tysięcy komunistów i patriotów.

Mijamy mur, okalający miasto i stromo pniemy się pod górę. Nankin rozpostarty jest cały w zielonej, głębokiej kotlinie. Zamknięty z jednej strony ramieniem Jang Tsy-kiang, tuli się tarasami do półkolia wzgórza, sięgającego od 900 do 1200 metrów, które zielono-złotą kaskadą bujnej roślinności otaczała zewsząd miasto.

Zostawiamy za sobą rzędy starych, chińskich prześcieradła przykucniętych nad strumieniami wawozami ulic. Jeszcze dwa, trzy zakręty, i oto wzgorze pokryte zielenią i kopkami poległych.

Schodzimy z aut i piechotą idziemy kamienistą aleją. Świadomość, że w tych wąskich, zacienionych kotlinach znalazło śmierć sto tysięcy najlepszych patriotów Chin, rzuca cień żałoby na spokojne oblicze słońca, przycydlę, gór.

Komuniści umieli patrzeć w oczy miasta, za sprawę którego ginęli. W siwie oczodolach mgła csoniętych wzgórz, w twarz wschodzącego w wielkiej ciszy słońca, które ogłądał po raz ostatni. Przed nim leżał ich kraj — zielony, soczysty, pełen walki, nadziei i życia. Ich kraj. Ich walki. Ich marzeń. Ich zwycięstwa, którego już nie mieli się doczekać. Zamykali oczy i obrazem ojczyzny, za szczęście której oddali życie, śmiercią swoją zdobywając jeszcze jeden szaniec wolności i szczęścia człowieka.

Wiele wiatr. Jest cicho. Milczeniem czcimy poległych. Wstęgi naszych wienców trzepocą się w słońcu, gdy po szerokich ślopiach zbliżamy się do pomnika z wyciętym napisem:

„Poległym bohaterom za wolność swojego Kraju — naród”.

I Ja-ping przynosi nam różnokolorowe kamienie pokrywające wzgórza, tłumacząc pochodzenie legendy. W dawnych, bardzo dawnych czasach, w dni wielkiej suszy, przybył na wzgórze pobożny mnach i modlił się o deszcz. Modlił się tak długo, aż ludzie uciekli z dołcu w poszukiwaniu kropli wody. Wówczas dopiero spadł deszcz. Lecz z żalości, że pada na próżno, że nikt z ludzi korzystać z jego rosy nie będzie, zastylł w kropkach kamienia tego kwiecie. Chiny Ludowe nie zmieniły nazwy wzgórza Ju-Hua-Tei, chociaż kamienie zostały omyte krwią i łzami poległych.

Wiele wiatr. W jego ciszy schodzimy wzdłuż grobów do miasta. Chyła się krzewy zieleni, ukazując mi głębię wyłożone mozaiką kwiatowego deszczu.

Jedziemy do miasta, żeby z kolei zobaczyć codzienną walkę o nowe życie.

Tym razem chodzimy o „rzekę poetów”, którą naród chce udręczyć, uregulować i przywrócić do życia.

Zatrzymujemy się w środku miasta, gdzie na przeszerzeni kilku kilometrów widzimy mrowie ludzkie, pracujące w błocie nad osuszeniem śmierdzącej rzeczki.

Kiedys rozciągały się tutaj doliny, lasy i pływająca wśród wzgórz przepiękna, czysta rzeczka. Cesarze polowali, lud pracował, poczci pisali wiersze.

Fotem pisarzę przeniesi się do Pekinu, lud płacił daniny, spłacał Jang Tsy-kiang zboże, ryż, bawełnę. Nad rzeką poetów wyrosło miasto. Zie, handlowo-rzemieślnicze miasto nędzy. Wycięto drzewa, odebrano rzeczce dostęp do Jang Tsy-kiang, rozdeptano ją po błoniach, które w ciągu lat przekształciły się w bagno. Rzeczka pozostała stała się kanałem śmierci, nalań, chorób zakaźnych i cuchnących odpadków. Czang Kai-szek budując swoją stolicę starał uciec się od jej brzegów, przenosząc się bliżej Jang Tsy, lecz samej rzeki nie ruszył. Ani on, ani jego dworzacy nie interesowali się losem biedoty miejskiej zamieszującej jej okolice.

Dopiero nowy, ludowy Zarząd Miasta wystąpił z inicjatywą, żeby w oparciu o czyn ochotniczy ludności, rzekę osuszyć i uregulować.

Na zdobyć „rzeki poetów”, ruszyły tysiące mieszkańców. Walczyli o swój los, o życie swoich dzieci i rodzin. W pierwszym rządzie otwarto przejście dla rzeki do Jang Tsy-kiang. Przekopano kanał pod murami miasta, uregulowano ujście. Stojąca woda ruszyła. Błota zaczęły się cofać, gniny fetory ustąpić. W ciągu dwóch lat zostanie uregulowanych kilkadziesiąt kilometrów rzeki. Wzdluz jej bęgu powstaną bulwary. Miasto będzie skanalizowane. Rzeka, która dawno przestała być opiewana przez poetów, wróci znowu do literatury. Rzeka i jej ludzie.

Wlazimy na mur, który rozparł się nad strumieniem i oglądamy całą masę. Znowu płynię za wodzą pęd robotników. Drobny truchtem ludzie niosą w jedną stronę w koszykach błoto, w drugą piasek i cement. Pomagają im kobiety, nawet dzieci. To przecież chodzi o ich życie i ich kraj, o ten kraj, za który poległo o pięć kilometrów stąd sto tysięcy komunistów.

16.X.1953 r. — Nankin.

Pogoda maże się od samego rana. Chmury kłębią przysiadając ziemię, są smutne, czarne, jesienne. Oddychać trudno jak w łaźni. Deszcz pada niepewnie, krótkimi zrywami, jakby na chwilę zapomniał się, że to właściwie w Chinach nie wypada. Rozlazimy się po śniadaniu samodzielnymi grupami, trochę zmęczeni wczorajszym morderczym tempem. Osobiście jadę na wystawę sztuki ludowej.

Zbiór okazuje się jednak ani bogaty, ani typowy. Sporo wprawdzie przepięknych mekai, śmiałych i kontrastowych kolorystycznie, czerwono - złotych kobierców z sinymi kłębami opadających winogron, małowień na szkle i drzeworytów, lecz wystawa ani nie systematyzuje sztuki ludowej okręgu nankin-skiego, ani nie pozwala jej poznać w zasięgu krajowym. Stanowi dosyć przypadkowy, choć w poszczególnych pozycjach bardzo piękny, zbiór. Brakuje natomiast zupełnie ceramiki ludowej.

Lo 1-su pociesza mnie, że jeszcze nie raz spotkamy się z twórczością ludową i to w znacznie bogatszym przekroju. Bliższa jednak rozmowa ujawnia, że do uporządkowania tego zagadnienia zabrano się stosunkowo niedawno, i że nie tak łatwo jest dziś doszukać się właściwego ludowego podłoża w sztuce bardzo mocno przepojonej pokostem dworskiej sztuki. Twórczość ludowa zarówno w muzyce, jak i w rzemiośle została w swoim czasie wyparta przez zamówienia dworu, który coraz bardziej kształtował oblicze rzemiosła artystycznego. Wprawdzie artystyczne zamlawiania ludu przekształcały nawet sztukę dworską, nadając jej swoiste piętno, lecz określona sztampla produkcyjna niejednokrotnie brała górę. Zresztą to w niczym nie umniejsza ogromnej precyzji i oryginalności rzemiosła artystycznego, tylko że niewiele ma ono wspólnego z właściwą sztuką ludową. Podobnie zaginęły stroje ludowe, tańce, pieśni, utrzymując się jedynie w rejonach bardziej odległych od głównych centrów miejskich. Dzisiaj szereg Instytutów Sztuki Ludowej nagrywa, spisuje i zbiera to wszystko, co jest rzeczywiście twórczością ludu. Do szkół plastycznych sprowadza się autentycznych twórców ludowych, propaguje się piękno ich sztuki, nawiązuje się do pieśni ludowej we współczesnej operze. Odradzają się tkanie i gobelinowe ośrodki twórczości ludowej, odradzają się zresztą w uporczywej walce z nawykowym, jarmarczonym, tak zwanym „chodliwym” rzemiosłem.

Pogoda nie jest zachęcająca do eskapad, postanawiam więc wrócić do hotelu i poświęcić czas uporządkowaniu swoich notatek.

Przez okno patrzy na mnie melancholijna rosa deszczu, opadająca sennie z liści wysokopiennej magnolii. Spaceruję po parku Chon-pin, bawi się tonami swoich etud, które nagle rozbiegły się po wszystkich zakamarkach gmachu.

Myszę o wielkiej drodze Chin Ludowych, które zrzućły potrójne jarzmo — feudalne, kapitalistyczne i obcego imperializmu. Rewolucja chińska była jednocześnie wojną narodową - wyzwolenczą, którą kierowała partia komunistyczna, rozumnie współpracując z wszystkimi patriotycznymi i demokratycznymi elementami kraju. Zwycięstwo rewolucji — to było zwycięstwo narodu. Chłop zrzucił jarzmo — feudalne, zacofania, ciemnoty, nędzy i głodu. Robotnik otworzył wrota socjalizmu i wolności. Inteligencja pracująca — nowoczesnej wiedzy, nauki i kultury.

Obrzymi kraj, toczący od czasów wojny opiumowej i powstania Tai-Pingów śmiertelną wojnę z imperializmem, wkroczył na tory wielkiego budownictwa socjalistycznego, wolności, potęgi gospodarczej, zamożności i narodowej kultury.

W ten sposób Chiny rozpoczęły znowu wielki marsz naprzód, który został przerwany w drugiej połowie XVII wieku, to jest od chwili, kiedy zaczęła się schyłkowa era cesarzy Cing. Epoka Ming, epoka rozwoju handlu, manufaktur, mist, złoty wiek Renesansu Chińskiego, przerwany najazdem Mandżurów i ciemną erą schyłkowego feudalizmu, nie został rozjaśniony

ani latami Oświecenia, ani latami Pozytywizmu.

Rewolucja burżuazyjno - demokratyczna zwyciężyła pod wodzą Sun Jat-sena dopiero w 1911 roku, lecz już nie miała dosyć siły dla samodzielnego rozwoju. Oligarchia finansowa pod wodzą Czang Kai-szeka sprzedawała się imperialistom, feudalni generałowie ciągle knuli spiski i rabowali kraj, lewica burżuazji bała się rewolucji proletariackiej, chociaż nienawidziła interwentów. W tych warunkach zadania rewolucji burżuazyjno - demokratycznej, na nową falę przetrwania w rewolucji socjalistycznej, reprezentowała konsekwentnie wyłącznie klasa robotnicza w sojuszu z chłopstwem.

Toteż dopiero lata 1927 — 1949, lata wojny domowej, stały się latami powstawania świadomości narodowej i narodowej jednolitej kultury.

Zerwanie pęt feudalizmu i imperializmu w kulturze musiało oznaczać zerwanie z zasadami umowności, konwensansu i formalistycznego ekscentryzmu feudalnej kultury Cingów. Wypowiadając wojnę martwej już konwencji dworskiej kultury należało sobie odpowiedzieć na pytanie, skąd w



TADEUSZ KULISIEWICZ

sensie tradycji zaczynamy, gdzie został przełwany postępowy ciąg rozwoju ludowej kultury epoki Sung i Wan. Odpowiedź na to była tylko jedna — Renesans epoki Ming — lata 1440 — 1644. Lata prawdy i kultury życia. Piękna, która służyła człowiekowi, zanim stało się abstrakcją formy. Rzecz prosta, że należało jednocześnie sięgnąć do przebogatego skarbcza postępowej i realistycznej kultury europejskiej i rosyjskiej, a zwłaszcza radzieckiej. Lecz jak — oto jest pytanie. Na to pytanie dotąd na próżno szuka się odpowiedzi zarówno w architekturze, muzyce, teatrze, jak i plastyce. W jaki sposób w potężnym ludu tradycji, zakotwiczonymi dźwi w nowym, socjalistycznym życiu, przewartościować to, co jest najlepsze w tradycji europejskiej — stanowi dla sztuki Chin Ludowych jeden z najtrudniejszych problemów.

Przychodzi I Ja-ping i martwi się w jaki sposób pojedziemy dziś na górę Tsy-Dzin (1110 metrów), gdzie położone jest nowoczesne obserwatorium astronomiczne, założone jeszcze w 1934 roku. Szczęs podobno jest stroma i śliska, chmury przykryły wzgórze i deszcz płacze na rozstajach dróg.

Decydujemy się jednak nie marnować czasu. „Naprzód, zawsze naprzód, choć droga jest stroma i śliska” — wykrzykuje z entuzjazmem Żukrowski i zaciąga pod szyję sportową kieszulę z geestem prawdziwej odwagi.

Deszcz jest ciepły, gesty jak woda w jeziorze. Po ulicach spacerują ludzie, nawet wojskowi, z ogromnymi parasolami. Tykszące rozpięte nad sobą metrów wielkości kapelusze i narzucone na ozieńsię słomiane okrycia. Wygląda jak chochoły Wygnaniści lub Indianie z puszcz brazylijskich i rzeczywiście szkoda, że nikt z nas

nie może poza Kobzdejem uwiecznić ich w swoim notesie.

Droga zeraz za miastem zaczyna uskokami pęd się pod górę. Między w samochodzie mamy niewyraźne i ciągle się poceszamy, że wzgórze jest tak silnie zakrzewione, że w razie wypadku samochód zbyt daleko w dół się nie potoczy. Na jednym z zakrętów udaje się nam przez szczelinę w chmurach dojrzeć miasto, które fantastycznie zanurzyło się w odmęt wód wielobarwną kropką, utknaną z tęczy i rosy.

„Jutro będzie pogoda” — oświadcza Lo 1-su i sam z siebie się śmieje, ponieważ i tak wie, że nikt mu nie uwierzy.

Na górę Tsy-Dzin pierwsze obserwatorium założone zostało 450 lat temu. Oglądamy lunety i przyrządy z tamtego okresu, które — jak wszystko w Chinach — zostało zachowane w idealnym stanie, jakby klimat uodporniał tutaj zażytki na rdzę i zniszczenia. Oto przyrządy, jakimi posługiwał się Kopernik, oto zegar-obrzym, w którym sygnali się piasek pokazywał godziny i minuty stawiania się, oto luneta, w której gwiazdy opływały się złapać w matnię obłazów matematycznych, a ziemia utraciła centralne miejsce we wszechświecie.

Stoimy pod parasolami i martwimy się, że nie przed nami i pod nami nie widać. Wreszcie straciwszy równowagę psychiczną, razem z Lo 1-su wskazujemy przez wspólne okno prosto do wieży nowoczesnego obserwatorium. Wywołuje to pewnego rodzaju sensację i wkrótce zawiłym labiryntem schodów zjawiają się tam wszyscy. Krótki wykład, z którego dowiadujemy się, że podobne obserwatorium istnieje w Szanghaju i w Jenanie, stolicy rewolucji, przy tym to ostatnie obserwatorium, położone wysoko w górach, posiada najlepsze warunki pracy i rozwoju.

Wróciwszy do hotelu spotykamy się z ambasadorem Kiryukiem i ministrem Popielem, którzy dokonują posiedzenia, lotnej „wizytacji” Chin Ludowych i zapowiadają swoją obecność na jutrzejszym koncercie naszych artystów.



Łodzie na rzece

Takie spotkania są zawsze wzruszające. Nowiny ze świata, listy z Warszawy i dwie nowe twarze. To strasznie wiele, gdy już od szeregu dni rozgrywamy naszą podróż codziennie z tą samą złością. Tę samą i niezmienną, ponieważ nawet Lo 1-su i I Ja-ping nie opuszczają nas aż do końca naszego pobytu w Chinach.

Część delegacji z niezmordowaną prof. Sekierską na czele bierze udział w autentycznym chińskim wesele. Stanowi to podobno niekiedy niespodziankę dla par młodych i gości, niespodziankę i podobno do brzy omen, tak w każdym razie nakuje mówić gościnności chińska. W każdym razie nasi podróżnicy wracają z nocej wyprawy w doskonałych humorach, bogatsi o jeszcze jedno doświadczenie i o jeszcze jedno zatknięcie się z autentycznym folklorem chińskim.

17.X.1953 r. — Nankin.

Pogoda niemiara, lecz raczej wypogadza się. Zeraz po śniadaniu jedziemy do Muzeum poświeconego historii chińskiej rewolucji, znanej pod nazwą Tai-Ping, co w przekładzie oznacza Niebieska Republika.

Muzeum jest położone w starej dzielnicy chińskiej i mieści się w gmachu, w którym mieszkał i pracował wódz chińskiej rewolucji Hung Sin-ciang. Muzeum jest zupełnie świeżej daty, ponieważ zostało zorganizowane i otworzone zaledwie trzy tygodnie temu.

Republika Tai-Ping obejmuje w historii Chin okres 1851 — 1868. Zaczyna się jako rewolta chłopstwa w południowej prowincji Kuang Si i w walce z cesarskimi wojskami dynastii Cing, rozlewa się szeroką falą po całym kraju. Nankin zostaje zdobyty w 1853 roku i oddat przez 15 lat jest stolicą Niebieskiej Republiki, której wojska dochodzą aż do Tien-Tsnu, a

więc zatrzymują się zaledwie 80 km. od Pekinu. Na czele ruchowoi wybitny uczony i działacz Hung Sin-ciang, znajdujący się pod silnymi wpływami uopijnego socjalizmu. On też nadaje ruchowi program oraz ideologię. Rewolucja jest skierowana zarówno przeciwko imperialistom, którzy po wojnie opiumowej rabują i niszczą kraj, jak i też przeciwko własnym feudałom z ginełłsi mandzurskiej. Podstawowym hasłem ruchu jest anulowanie podpisanej w roku 1840 przez cesarza Cing Tsiens-ksung umowy opiumowej, która stanowiła podwójny haracz dla chińskiego chłopstwa, nie mówiąc już o niszczycielskiej sile opium, na który Francja i Anglia otrzymały monopol. Tai Pingowie głosili całkowite wywłaszczenie feudałów mandzurskich, uwłaszczenie chłopów, równy podział ziemi i oddawanie państwu nadwyżek zbiorów dla utrzymania armii oraz rozwoju oświaty i kultury. Hung Sin-ciang osobiście bardzo opiekuwał się sztuką i głosił nawiązanie w sensie tradycji do ludowej epoki Sung i Wan. W ciągu 15 lat rządów Tai Pingów powstała pod jego wpływem wiele przepięknych połączonych, wierszy i arcydzieł, zwłaszcza fresków w Domach Ludowych, które częściowo, mimo niszczycielskiej polityki cesarza mandzurskich, po klęsce Tai Pingów, przetrwały aż do naszych czasów. Niektóre z nich mamy możność oglądać w nowo utworzonym Muzeum.

Przyczyny klęski chińskiej rewolucji chińskiej są typowe dla wszystkich tego rodzaju ruchów.

Po pierwsze — brak silnej władzy wykonawczej, której nie mógł wyłonić ruch roddzierany nieustannie wewnętrznyimi walkami. Osią walki było zasadnicze przeciwieństwo między szlachtą chińską, która przystąpiła do rewolucji, powodowana nienawiścią do Mandżurów i obcych interwentów, lecz dla której obcy był program społeczny Hung Sin-ciang i biedota chłopstwa, która popierała bez zastrzeżeń swojego przywódcę, lecz nie miała dość siły, żeby rewolucję doprowadzić konsekwentnie do końca. W tych warunkach

na dwie części. Szlachta zdradziła osamotnienie i posłała do Canossy na dwór cesarza, powstające grupy chłopskie zostały w okrutny sposób wyteplone.

Mimo jednak klęski powstanie Tai Pingów stanowiło zwrotny punkt w historii Chin, rozpoczynając okres walki narodowo - wyzwolenczych, zakończonych zwycięstwem Rewolucji Ludowej w 1949 roku.

Po południu wypogadza się zupełnie i jedziemy do portu Jang Tsy-kiang. Duży port w chwili obecnej nie jest jeszcze w pełni wykorzystany. Blokada amerykańska ograniczyła jego rolę do wewnętrznego portu wielkiego wprowadzenia, lecz rolniczego okręgu, podczas gdy w swoim czasie Nankin stanowił swojego rodzaju przedsiónek dla Szanghaju. Przewagę w porcie mają nędzne, towarowe statki i pękate barki wiozące ryż, Kao-Liang, kukurydzą, bawełnę, tytoń i herbatę. Duży spław drzewa z gór Se Czuanu. Flisakom towarzyszy ta sama co i wszędzie, monotonna piosenka żagarczy.

Słońce zaczyna piec na dobre. Upał. Nawet ogłom wód Jang Tsy-kiang przestaje chłodzić. Mienią się w słońcu woda zdaje się dążyć żarem, chociaż zaledwie wczoraj padał deszcz. Kobzdej próbuje ryśować, co wcale, okazuje się, nie jest takie łatwe wobec czerdycznej ciekawości dorosłych i dzieci. Ucieka do samochodu i tam pracuje.

Próbujemy spacerować wzdłuż rzeki, lecz to również nęstręca wiele technicznych trudności. Skład, warsztaty i upał. Skąd taka siła w tym październikowym słońcu, które z maniakalnym uporem ciągle pełźnie tuż nad samą głową, żeby dopiero późnym wieczorem jednym skokiem ukryć się za horyzontem, okrywając w ciągu kilku minut całe miasto czarnym płaszczem nocy.

Uciekamy znad rzeki do parku położonego nad uroczym, rozległym jeziorem. Pełno dzieci, młodzieży, dorosłych. Gry sportowe, tańce, chóralne śpiewy. W kawiarniach piją herbatę, w czytelnikach przeglądają gazety, grają w szachy.

Siadamy do dżonku i poruszani bezgłównym ruchem wiosel, zanurzamy się w ciszę wieczoru. Woda gasi odgłosy ziemi, której okrzyki i śpiew wydają się odległą muzyką. Można przymknąć oczy i marzyć. Zobaczyć nagle swój kraj i swoich ludzi. I tę samą troskę o szczęście człowieka. Ten sam wysiłek i tę samą radość.

Wieczorem o ósmej, w sali Pałacu Rządowego — koncert polskiej muzyki. Obecny jest premier prowincji Kiang-Su, której stolicą jest Nankin, mer miasta, Minister Popiel, Ambasador PRL Stanisław Kiryuk — no i oczywiście przy takiej gali mi wszyscy.

Koncert był wyjątkowo udany. Andrzej, którego w Pekinie ciągle niepokoiło gardło, śpiewał tym razem jak prawdziwy Hiolski. Statkiewicz nie opuszczał ani na chwilę piekielny temperament. Grychotłówna zagrała na bis utwór chińskiego kompozytora Ting Wan-tei i wywołała tym prawdziwy entuzjazm. Bisom nie było końca.

Na tym się jednak dzień nie skończył. Bankiet i zabawa. Noc zagubiona w gwiazdach, wielkich jak talerze, i księżyc, który zgasił gdzieś o północy jak zdmuchnięta lampa.

18.X.1953 r. — Nankin.

Rano — mój odczyt dla działaczy kulturalnych Nankinu. Dużo pytań. Przy okazji rozmowa z Ministrem Kultury prowincji Kiang-Su, liczącej 42 miliony mieszkańców. Znowu astronomiczna cyfra 180 oper, z których większość jest objazdowych, tak zwanych terenowych. W roku 1953, niezależnie od istniejących już oper klasycznych, powstało w Nankinie studium eksperymentalne opery współczesnej, które w chwili obecnej wystąpiło z premierą nowej opery pt. „Nowe prawo małżeńskie”. Studio posiada już własną orkiestrę, liczącą 45 osób (klasyczna opera 4 osoby), chór i próbuje przeciwstawiać się umownej, klasycznej konwencji. Główna śpiewaczka tej opery, Mao Li-pej, piękna i bardzo popularna artystka, jest członkiem partii i bohaterem wojny domowej. Na gruncie tej opery i jej przedstawień toczy się ostra walka nowego ze starym. Terenem podobnej walki jest również kino. I dlatego, o ile w mieście jest ich zaledwie 32, to w terenie kin objazdowych pracuje 230. Podobnie — o ile w Nankinie działa 130 świetlic związków zawodowych, mających 619 zespołów, to na wys. czynic jest w tej chwili 11 tys. świetlic wiejskich i 9.970 zespołów pieśni i tańca oraz zespołów teatralnych. W Kiang-Su zdobywcę wydecyduje o rewolucji i w tym też kierunku na nowelacji jest cały wysiłek partii i Ministerstwa Kultury.

Niestety musimy żegnać sympatycznego Ministra Kultury prowincji większej niż cała Polska, ponieważ zapowiadany jest na dzisiejszy wyjazd do Szanghaju.

PRZEGŁAD KULTURALNY. Tygodnik Kulturalno Społeczny
Organ Ludy Kultury i Sztuki
Redaguje Zespół. Adres Redakcji: Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21
róg Teatralnej. Redaktor naczelny: tel. 6-91-26. Zastępca naczelnego redaktora: 6-95-63. Sekretarz Redakcji: 6-91-23. Sekretariat: 6-92-51 wawodrzyn 231; działy: tel. 6-72-51, 6-62-51. Adres administracji: ul. Wiejska 12, tel. 8-00-81.
Wydawca: Rolańska Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa”. Kolorat PPK „Ruch”.
Odział w Warszawie, ul. Srebrna 12, tel. 804-20 do 25. Warunki prenumeraty: miesięcznie zł 4,60, kwartalnie zł 13,80, półrocznie zł 27,60, rocznie zł 55,20. Wpłaty na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonowe wiejskie. Rokopisy nie zamawianych Redakcją nie zwraca. Zakłady Druk i Wkłódkowat BSW „Prasa”, Warszawa, Marszałkowska 3/5.
Informacja w sprawie prenumeraty wpłacanej w kraju ze zleceniem wysłki za granicę, udziela oraz zamówienia przyjmują Oddział Wydawnictw Zagranicznych PPK „Ruch” Sekcja Eksportu — Warszawa, Aleja Jerozolimskie 119, tel. 805-05.

5-B-14803



PAŁAC STASZICA

W latach 1820—24 w rozwidleniu ulic Nowy Świat i Kopernika powstała Siedziba Towarzystwa Przyjaciół Nauk, tzw. „Pałac Staszica”. Nazwa ta, powszechnie używana już w latach 30-ych XIX w., była żywiołowym hołdem społeczeństwa złożonym pamięci wybitnego działacza oraz fundatora gmachu i długoletniego prezesa Towarzystwa.

Pierwszym lokalem Towarzystwa Przyjaciół Nauk były kamieniczki Staszica na Kanoniarach. Szybko jednak okazały się one za ciasne na potrzeby coraz liczniejszego zgromadzenia, rosnących zbiorów muzealnych i biblioteki. Toteż w roku 1818 St. Staszic zdobywał plac pod budowę siedziby Towarzystwa w miejscu rozebranego kościoła Dominikanów Obserwantów. Podstawę finansową zamierzenia stanowiły pieniądze uzyskane ze sprzedaży kamieniczek na Kanoniarach.

Mysząc o artyście dla realizacji odpowiednio wspaniałej siedziby Towarzystwa, inspirował St. Staszic pismo wiozącego do Rządu Toskańskiego, z prośbą o skierowanie do Polski młodego architekta ze słynnej Florenckiej Akademii. Architektem tym był Antoni Corazzi, który począwszy od budynków „Towarzystwa Dobroczynności” i „Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, w ciągu 27 lat pracy pozostawił po sobie w Polsce 53 pobudowane obiekty. Poza Polską Corazzi nic nie tworzył. Wszystkie wysiłki jego talentu stały się własnością Polski, silnie oddziaływując na współczesnych mu architektów i wyciskając trwałe do dziś piętno na szacie architektonicznej stolicy.

Corazzi wykonał projekt Siedziby Towarzystwa Przyjaciół Nauki w dwóch alternatywach, surowej — ściśle klasycystycznej i bardziej dekoracyjnej. Ta ostatnia po kilku poprawkach dotyczących wielkości pomieszczeń została przyjęta i zrealizowana.

Pałac powstał przy jednej z najbardziej reprezentacyjnych arterii miasta — Krakowskim Przedmieściu.

Dzięki ustawieniu w prawie symetrycznym rozgałęzieniu ulic stanowił ścianę frontową placu zamykającą perspektywę dużego odcinka ulicy. Usytuowanie to stwarzało możliwości rozwiązania pałacu jako dominującego obiektu wśród otaczających go budynków. Pałac miał formą swoją informować przechodnia o znaczeniu i nadziejach pokładanych w pracach Towarzystwa — ważnego ośrodka polskiej nauki. Dążąc z tych względów do bogatego i szczególnie plastycznego potraktowania pałacu, Corazzi spiętrzył bryły wyraźnie rysujące się w głębi Krakowskiego Przed-

mieścia. Dzięki dalekim punktom obserwacji, łączą się one w logiczną całość, gdzie jedna bryła „dźwiga” drugą i z niej wynika. Ku przodowi występują silnie dwa ryzality znaczące zasadniczy podział pionowy głównego korpusu. Kopuła widoczna z daleka, wraz ze zbliżeniem się do budynku znika, cofa się ku tyłowi, natomiast spiętrza się ku gorze występy ryzalitów. Z surowym lakonizmem cokołu skonstruowane jest bogactwo pięter ujętych pilastrami, a w ryzalitach — kolumnami korinckimi. Corazzi wyodrębnił gmach Towarzystwa z otoczenia przede wszystkim przez nadanie mu skali większej niż w sąsiednich pałacach. Ujęcie 2 pięter jednorodnym rytmem pilastrów w zestawieniu ich z drobnymi podziałami kondygnacji i zwieńczeniem attykowym (o wysokości równej wysokości gzymsowaną) zwiększa iluzoryczne wymiary budynku w porównaniu z sąsiednimi pałacami.

Lecną charakterystyczną formą pałacu jest dekoracyjność i pewna dowolność artystyczna w stosunku do kanonów klasycyzmu. Corazzi już w swym pierwszym wybitnym dziele nawiązał do swoistej warszawskiej szkoły architektonicznej, ukształtowanej w epoce Stanisławowskiej i wykazującej z kolei wiele powiązań z tradycjami baroku i renesansu. Trudno powiedzieć, o ile nawiązanie do tradycji było świadome. Złożyły się na nią w każdym razie dwa czynniki: poglądy artystyczne zespołu opiniującego projekt, m. in. Staszica i Kubickiego kształtowane w poprzedniej epoce i tendencja twórcza Corazziego. Skłonność do dekoracyjnego kształtowania formy pozwoliła Corazziemu zaspokoić wymagania zleceniodawcy.

W dalszej swej historii Pałac uległ zmiennym, a smutnym nieraz losom. W latach 90-ych pałac został przebudowany na gimnazjum z cerkwią w auli podziemia. Z czasem miejsce gimnazjum zajęło kasyno niemieckich żołnierzy. W r. 1924 Pałac został zwrócony Towarzystwu, a w r. 1926 prof. Lalewicz ukończył jego odbudowę, głównie z ofiar społeczeństwa.

Uszkodzony w 1939 r. pałac uległ zniszczeniu w czasie powstania. W 1946 r. został powołany Komitet Odbudowy Pałacu Staszica. Odbudowę i przebudowę gmachu prowadził arch. prof. Biegański na podstawie badań, których wyniki podał w książce pt. „Pałac Staszica”. Rozbudowując gmach na wspólne potrzeby nauki architekt umiejętnie podkreślił walory odtworzonych form corazzijskich podporządkowując im partie zaprojektowane przez siebie.

Z. BOBROWSKI

BLUŹNIERSTWO

JERZY BROSZKIEWICZ

Podróż trwała już trzeci dzień i Jego Eminencja był bardzo zmęczony. Na domiar złego karetka poczęła się teraz toczyć szeroka, nagrzaną w słońcu, doliną. Jasne było, że nie uda się uniknąć napadów duszności, które zawsze niósł zapach kwitnących z wiosną traw. Na skroniach Jego Eminencji poczęły osiadać pierwsze krople potu, lewa dłoń wzniosła się ku sercu. Starzec przymknął oczy.

Dawniej znosił chorobę z pogardliwą nienawiścią. Teraz zabrakło już sił na pogardę i nienawiść. Każde cierpienie brało zbyt wielką przewagę nad starością kardynała. Wystarczyło spojrzeć na własne dlonie: żółte, oplecione węzłami żył, przez które z trudem spływa leniwa krew.

W ustach narasta gorzki posmak — jakby życie, które przez dziesiątki lat syciło się dostojenstwem i władzą, pozostawiało teraz u swego schyłku już tylko pusty i gorzki własnie smak dymu, prochu, zwiedlonych liści.

Jego Eminencja nie broni się przed cierpieniem nawet modlitwą. W młodych swych latach uwał wieczności — dziś wie, że wtedy łatwo się jej ufa, gdy samemu do wieczności daleko.

I tak oto twarz boga znana z tyłu katedr, z tyłu ołtarzy i ksiąg, rzeźbiona i modelowana przez wielkich mistrzów rozwiewa się w pamięci, traci z wyobraźni, blednie w zbłąkanych żręnicach, zaś twarz Jego Eminencji w ciepłym drzącym świetle majowego poranku jest bardzo wymowna — każdy odczyta w niej smutek bezmiernego zmęczenia i rozczarowania.

Karetka zwalnia biegu, droga wznosi się nieco ku górze. Kardynał od długiej już chwili ma przymknięte oczy, jakby spał. Jego bratanek — dwudziestoczteroletni wikariusz generalny z ulgą ziewa i wybleda przez okno.

Zgłoda doliny łąką wilgotną, pełną wiosennej jeszcze lekkości zieleni. Lotny obłok przepływa nad rzeką, odbija się w szybkiej falie.

Bratanek kardynała znów patrzy na stryja. Uśmiecha się, bo śmiechy go cała dostojna niezmierne kardynalska, rzymska i staroświecka powaga Jego Eminencji. Onsam ani jej ufa, ani ją poważa. Kościół kardynała — to pompa i inkwizitorskie fupy. Bratanek wie zaś, że on i jego rówieśnicy wniosą do tej mrocznej budowli nowe wartości: dyplomatyczną błyskotliwość, filozoficzną zrzeczność, dworski wdzięk i nawet nieco... sceptycyzmu.

Twarz kardynała jest stara i nudna jak portrety Boga Ojca widziane oczami niemodnych szkół malarzkich. Dwudziestoczteroletni wikariusz parska delikatnym śmiechem — przypomina mu się jako przeciwwaga... „Diana w kąpielu” najmodniejszego z mistrzów, Bouchera. I właściwie nie wątpi ani przez chwilę, że więcej boskości ujrzał w różowych i perłowych blaskach nachylonych nad strumie-

niem ciał, w delikatnych wygięciach ramion, w wilgotnej jasności kobiecych żreń — niż teraz w tej twarzy. Twarz jest starcza, smutna, pocięta zmarszczkami w rysunek godny tylko nudy, lub tylko pogardy.

Kardynał drzemie. Chłopak wzywa gestem lokaja i każe sobie podać konia. Kłacz jest niecierpliwa i pełna radości. Jej skóra lśni w słońcu nieczem woda strumienia...

Kardynał otwiera oczy, gdy koła karety poczynają dudnić po balach wysoko nad rzeką zawieszono mostu. Niebécność bratanka złości Jego Eminencję. Wychyla się przez okno — widzi chłopca sadzącego krótkim galopem po zbocz. wielkiego pagórka.

Na Jego szczycie, w cieniu dwu drzew o splecionych koronach, rysuje się sylwetka małej, chłopskiej kapliczki.

Kardynał patrzy uważnie. Pod kapliczką kłęczy grupka kilku kobiet. Stare oczy zachodzą mgłą — trudno je zliczyć. Widać figurkę dziecka, o głowie białej w słońcu jak kwiat.

Nagle kardynał zaciska wargi — a gniew napędza mu krew do serca. Bratanek zdiera konia tuż przed kapliczką, chwilę przgląda się jej, a potem bez ukłonu nawet, bez żadnego gestu religijnej pokory i szacunku, jakby patrzył na owada czy krzak, bez jakiegokolwiek księżej powagi, zawraca konia i najwyraźniej czymś rozbrajony pędzi dalej przez łąkę żółtą i błękitną, rozedrganą w słońcu, płynną od upału.

Spód kopyt końskich pryskają grudki ziemi, strzępki traw, ścięte kielichy kwiatów.

Na rozkaz Jego Eminencji wzywają wikariusza ku karcie. Chłopak jest rozgrzany galopem i wiosną. Z trudem udaje pokorę.

— Siadaj koło mnie — rozkazuje surowo kardynał. Po chwili milczenia zaczyna mówić: — Po mojej śmierci będziesz mógł myśleć i działać jak ci się spodoba. Póki żyję, żądam szacunku... pokory i szacunku... takiej pokory, w jakiej plynęła moja młodość. Bez niej nie będziesz nawet spowiednikiem zawieszonych tyrolskich baronów — głos kardynała łamie się w zadyszce — bez niej nigdy nie nauczysz się rządzić... ty głupcze!

— Ależ...

— Jeśli nawet patrz na ciebie tylko trzy stare chłopki i jeden zamśmartykany dzieciak... najmarniejsze choćby kaplicy, starej cegle z rytym krzyżem, dwóm związanym na krzyż patykom masz oddawać taką cześć i taki pokłon, jakbyś stał przed bazyliką Piotra. Rozumiesz? Bez nich będziesz niczem... bez nich, głupcze, bazylice nikt się nie pokłoni!

— Ależ!

— Milcz!

Dopiero po długiej chwili milczenia Jego Eminencja daje przyzwalać znak dłonią.

— Mów, co masz na swoje u-

(Z „opowiadań podsłuchanych”)

— Ależ Wasza Eminencjo... ależ stryju... ja... — w głosie wikariusza nie słychać zbytnej pokory, ani nadmiernej chęci usprawiedliwienia. Mądre ucho starca wychwytuje akcenty pewności siebie, nawet chyba nie całkiem skrywanej ironii.

— Czy stryj zna i pamięta te chłopskie kapliczki?... nazywają je kaplicami Frasobliwego... Chrystusa Frasobliwego... Takie właśnie jak ta, której się teraz przyjrzałem.

W kardynale narasta nowy gniew. Bratanek zaczyna o tym wszystkim mówić jakby w kręgu dam dworu chwalił ciekawą historię: już się nawet kryguje i uśmiecha.

Mimo to Jego Eminencja słucha dalej bez słowa.

— Rzeźbią go chłopci w drzewie... wybacz stryju, ale chyba znasz tych nieszczęsnych majstrów... wydubują kukły! Kukły, a nie boskie wizerunki. Mnie zresztą — (tak, tu już najwyraźniej się uśmiecha) — zajęło co innego. Otóż... przedstawiają go, Frasobliwego, w pozycji siedzącej, z głową wspartą na ręce. Niech sobie Wasza Eminencja wyobrazi, że spotykam go już od dwu lat. Pierwszy raz ujrzałem go w Saksonii... potem w Bawarii, w Polsce i Czechach, w południowej Francji, w Lombardii. Na rozstajnych drogach, na pagórkach, na cokołach drewnianych, ceglanych kamiennych, w cieniu sosen i pini, dębów i cyprysów, ponad chłopskimi głowami wschodu, zachodu i południa ciągle ten sam, jak nazywają, Frasobliwy... z głową wspartą na dłoni...

— Lubie — opowiada dalej wikariusz, już z dworską swadą i przejęciem — lubię czasem takie zagadki. Skąd się wzięło to wszystko, ten sam gest, to samo przechylenie głowy na ramię, ta sama... frasobliwość? I oto niech sobie stryj przedstawi: odkryłem we Florencji rzeźbę starego, pośledniego mistrza... bodaj że w oficynie hrabiego di Fiore. Eminencjo... aż mnie poraził jej widok! Ten właśnie siedzący frasobliwie człowiek z głową przechyloną ku prawemu ramieniu, wspartą na dłoni. Tak... rzeźba stara, sprzed stu, czy stu pięćdziesięciu lat. Od razu sobie pomyślałem... a więc to ty? Nie trudno się domyśleć. Ujrzał cię jakiś chłopski majster... na twoje podobieństwo wyrzeźbił jedną i drugą kukłę w drzewie. A potem? Potem już powędrowałeś. Ku północy, nad Dunaj, ku Dreźnie i Warszawie, nad Garonnę i do słodkiej Bawarii.

Wikariusz wybucha śmiechem obiecującym niespodziankę:

— Niech Wasza Eminencja zgadnie, jak nazywa się owa staroświecka rzeźba i kto... kto jest nią przedstawiony?

Kardynał milczy — ma głośny, szybki oddech. Wikariusz czyni gest wymowny, a wytworny.

Wpierw wygłasza dygresję:

— Arystotele — mówi z kpina — twierdził, że gdyby wola lub osły potrafiły malować wizerunki swych bogów, malowałyby ich z głową wołu lub osła. I tu...

I tu znowu się uśmiecha.

— Stryj mnie tak skarcił —

repetycji u głupich państwa, flirtu z mamusiami, udawania gry na fortepianie, gdy ledwo klei się konwersacja.

RAPTUR AWARIA: Potrzeba nam błazna.

— Odtąd kuzynek nasz — puczynawszy stare artykuły z epoki dyktowania, essay'e i felietony z czasów króla Cwieczka i inne „nowości” — z lekka je parafrazuje lub przerabia na kuplety, udając z kolei Monteskiusza, Diderota...

A co ty, kuzynku Rameau, robił przez dziesięć lat, gdy wykurzałeś stare i stęchłe z naszego życia, gdy pole walki było nieco szersze niż twoja nowa estrada. Czemu więc chępsz się odwaga, nowatorstwem? Nie pisałeś powieści produkcyjnych, bo coż to ciebie obchodziło? Nie komponowałeś symfonii, ni oper, bo kuzyn twój robił to lepiej. To rozumiałe. Ale w Wielkiej Encyklopedii naszej myśli i naszego humoru — ni śladu twojej mądrości. Popisujesz się mądrością ludową i grozisz nią moznym. Skąd tyś ją czerpał?

Potrzeba nam satyry — mężnej, odważnej. Ale nie robi jej kuzynek Rameau.

Jeśli „Pod Arkadami” zadźwięczało coś z prawdziwej sztuki — to nie w błazeńskich, podszytych technicznie kupletach, lecz w kilku numerach estradowych, które bijąc w konkretne zło, w rzeczywiste nudzistwo i rutynę nie roztaczają zgnilizny.

Lecz parę nawet numerów nie ratuje imprezy, która chyba w samym założeniu. Błazeńska koncepcja „satyry” traktowanej nie jako oręż rewolucyjnej walki, lecz jako filisterski popis, wyzwalający malcontentstwo oraz bezideowy drobno-mieszczński grymas — przeczy powołaniu satyryka i funkcji satyry w Polsce Ludowej. Satyra jest orężem krytyki ludowej, orężem władzy ludowej zainteresowanej tą krytyką, jeśli twórczość ta uderza w istotne wypaczenia, demaskuje stare, uderza w siłę złych przyzwyczajęń i narowów, jeśli jest częścią frontu naszej walki o socjalizm. W udziale w tej walce realizuje się prawo artysty do rzeczywistej wolności, jeśli on naprawdę chce być wolnym od kółna — jego moralności, gustów, nastrojów i jego polityki.

Czymże wymysłem jest „błazen” stojący jakoby ponad społeczeństwem, ponad rewolucją? Czy tylko

konwencja? Wtedy konwencja fa

mija się ze zdrowym rozsądkiem. Nie błaznów nam trzeba, lecz satyryków z prawdziwego zdarzenia, takich, jakich nikt nie omisszałby w pełnym ich wigorze pokazać narodowi.

Kuzynku Rameau! W jakim stroju byś wtedy się pokazał? Czy nie złąkbyś się słońca i świeżego powietrza?...

NIEFROSZONY GOŚĆ



— Podobno mamy prawo do eksperymentu...

Rys. K. Fersteg