

BIBLIOTEKA
Polakowski Wydział Sztuki Polakowiczni
K. Hist. Lit. Pol.

Przegląd kulturalny

TYGODNIK RADY KULTURY I SZTUKI

Nr 25 (95) ROK III.

WARSZAWA 24 — 30 CZERWCA 1954 R.

CENA 1,20 ZŁ.

W NUMERZE:

JAN KOTT — Bryk z „Emancypantek”
BOLESŁAW BARTOSZEWICZ — Politura ankiety i lakier
ALICJA OKOŃSKA — Z zagadnień scenografii opery i baletu
JERZY BROSKIEWICZ — Kiedy podczas wieczoru...
ANDRZEJ KAFLIŃSKI }
JANINA LUDAWSKA } Romeo i Julia
ALI BUNSCH — Teatr lalek i socjalistyczny realizm
ALEKSANDER MATEJKO — W Nowych Tychach
JERZY TOEPLITZ — Otworzyć drzwi do przeszłości sztuki filmowej
WANDA WERTSTEIN — Film ciągle jeszcze niemy

IV OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA PLASTYKI

Dnia 21 czerwca została otwarta w salach Warszawskiej Zachęty, IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki.

Redakcja „Przeglądu Kulturalnego” wprowadza na czas trwania wystawy (do połowy września bieżącego roku) stałą rubrykę pod nazwą „Uwagi zwiedzających o IV O.W.P.”. A oto krótkie wyjaśnienie celu tej rubryki.

Od dłuższego czasu na wszystkich zjazdach i dyskusjach poświęconych zagadnieniom plastyki, na Sesjach Rady Kultury i Sztuki, w prasie, w rozmowach prywatnych — artyści, działacze kultury, publicyści i krytycy zgodnie uznają iż ujemny zjawiskiem charakteryzującym obecną sytuację malarstwa i rzeźby jest ich stosunkowo słabe powiązanie ze społeczeństwem, ich słaby społeczny odbiór. Stopień społecznej przydatności plastyki, zakres oddziaływania jej poszczególnych dzieł, jest o wiele trudniejszy do określenia niż w innych dziedzinach sztuki. Popularność filmu łatwo stwierdzić choćby na podstawie formujących się przed kasami kinowymi ogonków, a o atrakcyjności książki świadczą jej nakłady. Natomiast plastyka jest nie tyle obojętna społeczeństwu, ile mało dla niego dostępna, w sensie możliwości stałego z nią obcowania. Zamknięta w salach wystawowych lub magazynach wiezie na wpół ujawniony żywot.

Pomyślmy ile zrobiono w Polsce dla upowszechnienia czytelnictwa, nawet muzyka ma swą, mniej lub bardziej doskonałą, transmisję społeczną w postaci radia i płyt; dla spopularyzowania plastyki uczyniono dotąd niewiele, a w każdym razie zbyt mało, zwłaszcza iż opinii o braku zainteresowania ze strony społeczeństwa przeczą tłumy, które przychodziły oglądać Stare Miasto czy MDM, przeczy żywa reakcja na plakat i ilustrację książkową.

Malarstwo stalugowe i rzeźba mają jak dotąd niejasno określone miejsce przeznaczenia, własny adres społeczny, co niewątpliwie wpływa demobilizująco i hamująco na samych twórców. A przecież rozwój tych gatunków, rezultaty w nich osiągnięte są niezmiernie ważne dla rozwoju całości naszej plastyki, gdyż one właśnie formują w dużej mierze styl i kształt innych dziedzin sztuki, jak choćby malarstwa czy rzeźby monumentalnej, których potrzeba wzrasta gwałtownie wraz z każdą nowopowstającą dzielnicą miasta, placem czy wielką budową.

Toteż należy uczynić wszystko możliwe, by gromadzone na wystawach obrazy, rzeźby i grafiki zbliżyć do widza, by dotrzeć do jego prawdziwych gustów i szczerzych sądów.

„Przegląd Kulturalny” zwraca się do wszystkich, którzy zwiedzają IV O.W.P., by nadsyłali na adres redakcji swe uwagi i opinie o całości wystawy lub poszczególnych dziełach, słowem o wszystkim co ich zainteresowało. Będziemy je drukowali w miarę napływu i technicznych możliwości. Sądzymy, że wśród nadesłanych wypowiedzi nie zabraknie głosów samych twórców. Jak również sądu krytyków plastycznych.

Projektowaną rubrykę nazwaliśmy — „Uwagi zwiedzających o IV O.W.P.”. Chcielibyśmy się z niej dowiedzieć np. jakie obrazy, lub reprodukcje jakich obrazów nasi czytelnicy widzieliby chętnie u siebie w domu, w świetlicy, czy domach kultury, przez którego z artystów chcieliby być portretowani, czy są na wystawie rzeźby, którymi ozdobiliby parki i promenady nie tylko warszawskie, lecz np. znanych miejscowości wczasowych itd.

I jeszcze jedno — jakie obrazy, ich zdaniem powinny znaleźć się w albumach malarstwa i na pocztówkach?

Redakcja wyjaśnia od razu, aby uniknąć ewentualnych wątpliwości czy nieporozumień, że nie organizuje plebiscytu według wyników, którego będzie oceniać naszych twórców, chce natomiast, w miarę możliwości, przyczynić się do wzrostu zainteresowania sprawami plastyki, chce opinie i uwagi widzów przekazać naszym twórcom, sądząc, iż mogą one stanowić pomoc w ich dalszej pracy.



1



1. Stanisław Horno-Popławski — Złowiarka
2. Krystyna Łada — Ze szkoły
3. Antoni Kennar — Świnia
4. Eugeniusz Elbisch — Lenin i spójnia
5. Zbigniew Pronaszko — Portret żony
6. Rajmund Pietkiewicz — Studium

3



4



6



5





JAN KOTT

BRYK z „Emancypantek“

Prus nie ma szczęścia do przeróbek. Po *Lalce* — *Emancypantki*. Przynajmniej została zachowana chronologia. Pozostał nam jeszcze *Faraon*. Ale na pewno zaopiekuje się nim film polski i, jak to już kiedyś zamierzał, nakręci go na którejś z plaż podwarszawskich, gdzie w nocy są rzeczywiście egipskie ciemności. W ten sposób jeden z klasyków będzie zatłwiony.

Co z tego, że udratyzowanie wielkich powieści czasami się udaje i że rosyjska przeróbka *Anny Kareniny* była głębokim artystycznym przeżyciem? Mielimy zresztą i u nas cenne i interesujące dramatyzacje: *Mir Ezofofity* w adaptacji i inscenizacji Idy Kamińskiej zachował całą szlachetność i całą mądrość Grzeszkowej; wystawieniu *Eugenii Orzeszki* nie dostawało co prawda balzakowskiej głębi, ale porażała ze sceny piekielna duchota i stęchłzina domu starego Grandet.

Dobre przeróbki nie potrzebują obrony, ale zię? Nieudana przeróbka to nie to samo, co nieudana sztuka. Zła sztuka kompromituje teatr, a nawet czasami, choć bardzo rzadko, i autora. Zła przeróbka niestety wciąga w tę całą sprawę i wielkiego pisarza. Im bardziej powieść wrosła w tradycję i nią obrosła, tym jej sceniczna przeróbka jest ryzykowniejsza. Przycho- dzą do nas bliscy i serdeczni przyjaciele i ku naszemu przerażeniu widzimy, że mają potwornie wykrzywione twarze.

Stąd tak gorący i namiętny był spór o pokazanie nam *Lalki* bez młodzieży Wokulskiego, bez pamiętnika subiekta i bez Warszawy. Wiem, że to było niemożliwe, że prawa teatru i tak dalej. Ale po co w takim razie było przemycać pod tytułem *Lalka* nową i żałosną męską *Tęgodawą* z karykaturą Wokulskiego na arystokratycznych salonach.

Z przeróbki *Emancypantek* sprawa przedstawia się inaczej. Przyznajmy to od razu; szok jest dużo mniejszy. Pani Latter trafiona została celnie i jej pensja jest taką pensją, jaką pamiętamy z *Emancypantek*. Pozornie wszystko jest jak najlepiej. Dlaczego tylko „pozornie”? Zaraz wyłożę swoje racje. Ale najpierw oddajmy sprawiedliwość przeróbkarzom.

Stusnie tematem głównym stała się historia pensji. Pierwszy tom *Emancypantek* stanowi: zamknięta całość i wielu krytyków dostrzegło w nim najwyższe osiągnięcie Prusa. W całej jego twórczości jest to niewątpliwie studium społecznych stosunków rozegrane najbardziej po balzakowsku. Pieniądze rządzi tutaj wszechwładnie i dobrze, że w teatrze podobnie jak w powieści od rachunków i rocznego bilansu rozpoczyna się cały dramat.

Dramat ten został odczytany tak jak go w swoim wstępie odczytał Henryk Markiewicz. Jest w nim to wszystko, co Prus napisał i jeszcze parę innych rzeczy. Zrujnowana ziemia, władca i despotyczna, która rządzi pensją tak jak niegdyś obszarczym folwarkiem. „Prowadzi dom jak wielka dama, to jest pracując za jedną, wydając za pięć, a może i dziesięć zwyczajnych pracowników”. Pensja rządzi bezwzględnie prawa burżuazyjnego społeczeństwa, postępowaniem pani Latter — stary wzór społeczno-obyczajowy arystokratycznej moralności.

Syn wyrasta na głupca, hulakę i oszusta, córka marzy tylko, aby jak najkorzystniej sprzedać swoje panieństwo u urodę. Świat i marzenia pani Latter — to kategoria syna i bogate małżeństwo córki, a potem koniec z codziennym udzierniem się o pieniądze i dasami wzbogaconych sklepikarek, potem cicha życiowa przystań w szlacheckim dworku.

Dramat społeczny zrujnowanej obszarczki wśród kapitalistycznych wilków; dramat moralny namiętny i ślepej miłości matczynej, która wykierowała syna na łajdaka i córkę na bezduszną egoistkę; nowy *Król Lear*, pozytywistyczny i tragiczny zarazem. Wszystko tak jak u Prusa. Niestety, tylko pozornie. Jeśli bowiem zadamy pytanie, w guście i w stylu starego Ignacego Chrzanowskiego, za co kochamy *Emancypantki* każdy z czytelników, a już na pewno każda z czytelniczek, odpowie niechętnie: za Madzię. I tutaj kryje się istotna przyczyna pomyłki Iwazkiewicza, Rytdara i Axera.

Profesja pani Latter, cały społeczny mechanizm, który pensję pcha do materialnej ruiny, drapieżna i przenikliwa, choć może czasem młowniedna krytyka stosunków obyczajowych — wszystko to budzi słuszną podziw komentarza *Emancypantek*. Ale racje historyka literatury nie zawsze zbiegają się z racjami czytelniczki, a jeszcze rzadziej z racjami teatralnego widza. Ze świetnego esaju rzadko tylko uda się zbudować fundament pod świetną inscenizację. Historyk literatury lubi i to jest właśnie w porządku, wykrywać sprzeczności i zalamania, pisać swój własny dramat o dwóch bohaterach: realności o wystrzonym

społżeniu i ograniczonym klasowo ideologu. Sam to robiłem.

Teatr jest zawsze jednoznaczny. Na scenie można pokazać albo Fredrę apologetę, albo Fredrę satyrę, ale nigdy nie uda się przestawić, jak w postaci Czesnika zmagają się wspaniały realista z konserwatywnym i ograniczonym galicyjskim magnatem. W sporze o *Zemstę* Fredry lepsze były racje Korzeniowskiego niż Wyki.

Z *Emancypantkami* jest oczywiście inaczej. Powieść została przykrojona niezmiennej zręczności, dialogi pozostały nienaruszone, choć czasami dla oszczędności urwane zostały w pół zdania, głównych postaci powieści nie brakuje, słowem w dwudziestu paru odsłonach zmieścił się cały tom. Aby zdać egzamin z pierwszego tomu *Emancypantek*, przeróbka ta najzupełniej wystarcza. Jako bryk jest genialna. Ale trudno bryk oglądać na scenie z satysfakcją.

Nie ma *Emancypantek* bez Madzi. A z uroczą i naiwną, wdzięczną i dziecięcą Madzi, którą Prus obdarzył całą swoją miłością, z Madzi, której pierwowzorem była Oktawia Rodkiewiczowa, pierwsza żona Żeromskiego, z Madzi, która jest wielką w swojej czystości i dobroci, z tej Madzi zrobiono zwykłą idiotkę.

I nie tylko z Madzi. Cała pensja pani Latter zaludniona jest głupkowatymi istotkami, upiupion i udzielnionymi jednocześnie. Pensjonarki są równie głupie jak ich damy klasowe, Ada Soiska jest jeszcze bardziej nałwa od Madzi, nawet puszczająca się panna Joanna jest tak samo pensjonarska jak jej uczenniczka.

Być może, że w tej zagęszczonej przeróbce zabrakło po prostu szerokiej perspektywy i powietrza wielkiej powieści. Ostała się tylko wielka dziecinność, trochę zeszlowieczonego demonizmu i wielki dramat pani Latter. W przeróbce scenicznej dramat ten zajmuje zupełnie inne miejsce niż w powieści, przytłacza wszystko i wszystkich. Ma tylko jedną wielką wadę, że nas bardzo mało obchodzi i zupełnie nie wzrusza. W powieści też nas nie wzrusza, ale w powieści wzrusza nas Madzia, interesuje nas Stefan Soliski, bawi nas panna Howard.

Iwazkiewicz i Rytdar poszli metodą rozbitych obrazów dramatycznych. Ale teatr nie jest zbiorem choćby najlepszych ilustracji. Poszczególne scenki były tak wadliwie w swoim materiale dramatycznym, tak fragmentaryczne i urwane, że zanim coś zaczynało się kłuć, zapadała kurtyna i ciemność wypełniona hałasem przesuwającej obrotów. Pełnym epizodem scenicznym ze swoją wewnętrzną logiką i zarysowaniem charakterów była jedynie rozmowa czupurnego studenta medycyny ze starym szlachcem.

Szczerze wierzę, że na małym talerzu obrotowym, gdzie z trudem mieszczą się cztery meble, trudno było sprawnie pokazać dwadzieścia parę odsłon. Ale nie usprawiedliwia to zupełnie dziwnego pomysłu z ustawieniem na bokach procesionem dwóch wielkich szaf, z których bez przerwy wylatywały tłumy ludzi. Szafy te mnożyły się w czasie przedstawienia w sposób wyrażnie niepokojący. W pewnej chwili było ich aż pięć, licząc kredens w tyle dekoracji! Nie wiem, który z Axerów wymyślił te nieszczejliwą inscenizację, ale nie można chyba łączyć naturalistycznego wnętrza z umownym skrótem z zupełnie innej parafii.

Pensja pani Latter zagrana była rozmaicie i na ogół bardzo nie- dobrze. Za udzielnienie i ogłupienie Madzi obok Zofii Mrozowskiej ponoszą chyba wspólną odpowiedzialność zarówno reżyser, jak i autorzy przeróbki. Madzia bez wdzięku, to już chyba najgorsze ze wszystkich! Niesłusznie od lat ka- że grać się Mrozowskiej bez przerwy rolę słodkich i naiwnych dzie- wic. Widziałem ją na przypadkow- wym zastępstwie w roli kokietki w *Domku z kart*. I zagrała świetnie.

Okropny był tym razem w ta- nutkach uwodzieleństwo Andrzej La- picki jako młody Norsk. Ani Ha- line Czegery, ani Stanisławowi Bielińskiemu nie udało się nie wy- kręcać z rodzeństwa Soliskich. Do- dajmy jeszcze bardzo niedobry i nienaturalną Barbarę Drapińską w roli panny Joanny.

Teraz pozostały już tylko pochwa- ly Irenei Horeckiej jako pani Latter pokazała nam bardzo bogaty i bar- dzo świadomy realistyczny warsztat aktorski. Miała pewność gestu i rzadkie wyczuć stylu epoki. Do- skonała była Aleksandra Ślaska w roli pięknej Heleny Norskiej. Ona jedna obok Horeckiej potrafiła wy- rwać się z tej trącej myszką o- gólnej dziecinności.

Było w tej sztuce pięć świetnych epizodów. Dawno już nie widzia- łem tak prawdziwej chłopki, tak

nieklamane autentycznej jak Ko- walczykowa w krótkiej roli Karczmarki. Michał Melina wybrał doskonale z bardzo trudnej epizo- dyzycznej roli lichwiarza Fiszmana. Nie poszedł na żadne łatwe chwy- ciki i nie zatracił przy tym nic z charakterystyczności. Interesujący i prawdziwy był Białoszczyński w roli Arnolda Lattera. Jak zawsze Hanna Bielicka była drapieżna i ostra. Przyjemną niespodziankę sprawił Bogdan Niewinowski w roli studenta Kotowskiego.

Wszystko to jednak nie potrafiło uratować przedstawienia. Nawet stadko pensjonerek latające w dłu- gich nocnych koszulkach.

W Państwowym Teatrze Współ- czesnym nie dzieje się dobrze. A przecież jest to chyba jedyny teatr, który w ciągu dziesięciu lat zachował to samo kierownictwo ar- tystyczne i ten sam trzon zespołu. Wydawało się nam wszystkim, że właśnie ten teatr ma wszystkie szanse na osiągnięcie własnego sty- lu. Siłą teatru Axera była zawsze gra analityczna i rozumna, o wy- raźnych rygorach realistycznych. Zwykła sprawa i Domek z kart zdawały się zapowiadać nowe dro- gi wyjścia od analitycznej, kame- ralnej psychologii do warsztatu gło- boko nasyconego polityczną pasją. Ale ani reżyser, ani aktorzy nie mogą się rozwijać, kiedy teatr daje premierę raz do roku Grzeszą tym wszystkie wielkie sceny warszaw- skie, ale Teatr Współczesny najbar- dziej.

Politura ankiety i lakier

BOLESŁAW BARTOSZEWICZ

Czekając aż rozpocznie się dysku- sja oglądnem starannie zrobione wykresy i mapki. Wiadomo było, że stanowią one ilustrację górných tonów, które za chwilę zabrzmią i któ- re już raz tego dnia słyszałem w godzinny referacie przewodniczą- cego powiatowej rady. Zastanawia- łem się właśnie nad ciągle, nieste- ty, aktualnym problemem zbyt dłu- gich przemówień, gdy podszedł do mnie niewysoki, siwy chłop z pyta- niem, którego nie oczekiwałem: — Te ponad 10 tysięcy czytelników w naszym powiecie co Waszym zda- niem czyta?

— Sam jestem tego ciekaw — od- powiedziałem zaskoczony — po to właśnie przyjechałem na zjazd przodujących czytelników.

Mój rozmówca zresztą nie słuchał. Kontynuował: — Otóż ja wam po- wiem. To są przeważnie czytelnicy książek popularno-naukowych. Rol- niczych. Chłop wielkopolski rozumie, że bez podnoszenia swojej wiedzy fachowej nie będzie zbierał coraz lepszych plonów, i dlatego czyta. Jak przystało na dobrego fachowca. Dzięki książce u każdego prawie rolnika jest dziś plantacja pieprzu tureckiego czy pomidorów. Ale z po- wieściami — dodał — to trochę gor- ziej.

Po chwili dowiedziałem się, że w przodujących w powiecie jarocińskim Ludwinowie nieczesto wyciągała się ręką po literaturę piękną. Starzy czytali jeszcze Żeromskiego, Reymon- ta, Orzeszkową, a nawet Gorkie- go (*Matka*), ale do książek pisarzy współczesnych — polskich i radzie- ckich — brakło zaufania. Tak wła- śnie powiedział: zaufania. W całym powiecie, jak się potem okazało, dość długo nie udawało się czytel- nictwo zorganizowane. Czytano, ale dla siebie. Chłop nie lubił tym się chwalić, trudno go było zachęcić do dyskusji nad przeczytaną książką. Ale czytał. Literaturę rolniczą i nie- kiedy klasyków.

Czytano i w roku 1951, gdy trwał pierwszy etap konkursu wje-

UCHWAŁA XII Sesji Rady Kultury i Sztuki w Stalinogrodzie w dn. 19.VI. 1954

Rada Kultury i Sztuki na swej wyjazdowej XII Sesji w Stalinogrodzie przy udziale (twórców) wszystkich dziedzin sztuki oraz szerokiego kręgu terenowych działaczy ruchu amatorskiego i świetli- cowego, przeprowadziła szeroką dyskusję nad problemami twórczo- ści amatorskiej i wzmocnienia pracy kulturalnej w terenie, zwłaszcza na wsi i w dużych ośrodkach przemys- łowych. Rozwijając się ruch twórczości amatorskiej, obejmujący już tysiące zespołów dramatycz- nych, śpiewaczych, tanecznych i or- kiestrowych w mieście i na wsi, obsługujący milionowe rzesze wi- dzów, stanowiąc potężną dźwignię do- konującą się w Polsce rewolucji kulturalnej i istotny element bu- downictwa nowej socjalistycznej kultury narodowej.

Dyskusja wskazała na szereg nie- dociągnięć i braków w pracy Mini- sterstwa Kultury i Sztuki, CRZZ, ZSCh, Polskiego Radia, Filmu Pol- skiego i rad narodowych w zakre- sie szerokiego upowszechnienia kultury i sztuki oraz w dziedzinie ruchu amatorskiego.

Głównym problemem nurtującym w chwili obecnej ruch amatorski jest problem braku współczesnego repertuaru dramatycznego i muzy- calnego o najwyższej wartości ar- tystycznej. Rada Kultury i Sztuki zwraca się z gorącym apelem do twórców o zapewnienie tej luki i wzywa zarówno twórców jak i Mi- nisterstwo Kultury i Sztuki do wzmocnienia wysiłków w celu zaspo- kojenia tej palącej potrzeby ruchu amatorskiego.

Obok tego zagadnienia wysuwa się na czoło sprawa dostarczenia ruchowi amatorskiemu wysokowa- lilikowanej kadry instruktorskiej, zwłaszcza dla zespołów wiejskich, oraz sprawa konkretnej i codzien- nej pomocy materialnej i organiza- cyjnej ze strony państwa dla szerokiej sieci instytucji ruchu amato- rskiego. Rada wzywa Ministerstwo Kultury i Sztuki do opracowania w porozumieniu z organizacjami ma- sowymi realnego planu konkretnej, metodycznej pomocy oraz szerokiej sieci szkolenia kadr instruktorskich zarówno na stopniu średnim, jak i wyższym.

Rada Kultury i Sztuki zwraca rów- nież uwagę na niedostateczne rozpracowanie różnych form pracy ideologicznej i oświatowej, zwłasz- cza na konieczność rozszerzenia sieci zespołów czytelnichych, zespołów prelegentek, rozbudowę kolekt ro- lniczych oraz innych form pracy, których zadaniem będzie powia- rzać szerokiego upowszechnienia kultury i sztuki oraz w dziedzinie ruchu amatorskiego.

W wyniku przeprowadzonej dys- kusji Rada zaleca Ministerstwu Kultury, CRZZ, Samopomocy Chło- pskiej i innym organizacjom spo- łecznym i państwowym przyjąć jako wytyczne swej działalności konkret- ne wnioski sformułowane w refera- tach, wygłoszonych na XII Sesji Rady Kultury i Sztuki oraz wnio- ski wysunięte w toku obrad. W szczególności Rada zaleca Minister- stwu podjęcie kroków w kierunku podniesienia poziomu ideologicznego i artystycznego oraz większego

współczesnienia repertuaru na- szych teatrów, opr. filharmonii oraz bliższego i szerszego związania środowisk twórczych z problemami ruchu amatorskiego. Rada Kultury zaleca Ministerstwu przejąć szczególną troskę o stworzenie dla repertuaru ruchu amatorskiego wła- ściwej bazy organizacyjnej, wydaw- niczej i właściwej sieci rozpowszech- nienia. Rada Kultury zaleca Mini- sterstwu Kultury i Sztuki utworze- nie w Warszawie Centralnego Domu Twórczości Ludowej, w którego pra- cy organizacyjnej, instrukcyjno-me- todycznej i szkoleniowej ruch ama- torski w ścisłym współdziałaniu ze związkami twórczymi znajduje swo- je właściwe oparcie.

Rada Kultury i Sztuki stwierdza, że realizacja wskazań II Zjazdu Partii wymaga wzmoczonego wysi- ku wszystkich ludzi sztuki i pra- cowników kultury dla jak najszy- bszego podniesienia dobrobytu ma- terialnego i kulturalnego najszer- szych rzesz ludzi pracy w mieście i na wsi i wyraża przekonanie, że w pracy tej nie zabraknie żadnego z najwyższych twórców, że po- dejmie ją z najwyższym zapałem i ofiarnością wielka rzesza pra- cowników kultury, że ruch amatorski będzie się stawał coraz potężniej- szym czynnikiem w budowie naszej socjalistycznej przyszłości i kul- tury.

Referaty wygłoszone na XII Sesji Rady Kultury i Sztuki, która odbyła się w Stalinogrodzie w dniach 18 — 20 czerwca br. i spra- wozdanie z dyskusji podamy w na- stępnym numerze.

skich czytelników, choć w powia- towych aktach wyraźnie zanotowa- no: w pierwszym etapie udziału nie wziął nikt. Czytano jeszcze więcej w roku następnym, choć notatka z tego czasu w powiatowych aktach jest identycznej treści. I dopiero do czwartego etapu zgłosiło swój udział 3 tysiące osób...

W dyskusji pierwszy przemawiał Antoni Barańczuk z Ludwinowa. Słuchając go, mój rozmówca mru- gnął do mnie poprzez rzędy krze- sel: „ja nie mówię!” Barańczuk tymczasem powtórzył kilkakrotnie nazwisko Eugenii Szarota, kierow- niczki gromadzkiego punktu biblio- tecznego i miejscowej nauczycielki. To ona właśnie, ta dzielna dziew- czyna, nauczyła wieś czytać *Młodą gwardię* i *W rodzinie Lebidów*, *Opowieść o prawdziwym człowieku* i *Pamiętkę z Celulozy*. Dlatego te książki należą dziś we wsi do naj- częściej czytanych. Obok *Marty*, *Lu- dzi bezdomnych*, *Nedźników*. I oczy- wiście — książek rolniczych.

Przypomniało mi się, co zano- towałem poprzedniego dnia w po- znańskiej bibliotece wojewódzkiej: jeśli chodzi o literaturę piękną, naj- poczytniejszymi książkami wśród dorosłych na wielkopolskiej wsi są: *Matka Gorkiego*, *Marta Orzeszko- wej*, *Opowieść o prawdziwym czło- wieku Polewoja*, *Lalka* i *Faraon* Prusa *Pamiętką z Celulozy* Newer- lego, *Szosa Wołokółamska* Beka, *Ojczyzna Wasilewskiej*...

A wśród młodzieży? Ale tę sprawę zostawiam na koniec.

Pomiędzy wielu przedmiotami ge- sto pokrywającymi stoł przedydalny — teczkami, walizkami, książkami, piórami wiecznymi — nie było wi- dać aparatu radiowego, nagrody przeznaczanej dla Ludwinowa. Przedstawiciel z województwa obja- śniał mnie właśnie, że radio zosta- nie zawiezione na wieś i tam jej przekazane, gdy na mównicę wstąpi nieistary chłop i ni to usprawiedli- wiając się, ni to z pretensją wyrzu-

cił: — W naszej wiosce też ludzie czytają. Ale wy tu o tym nie wie- cie, bośmy w ankietach czwartego etapu tego nie pokazali. — Pewnie, skąd powiat ma wiedzieć, że w Książ- dęcej Woli wieczorami nie opowiada się o duchach, tylko czyta o ludziach kiedy tego nie ma w sprawozda- niach?

Mnie jednak wypowiedź Gajew- skiego znowu odesłała do notatek z poprzedniego dnia.

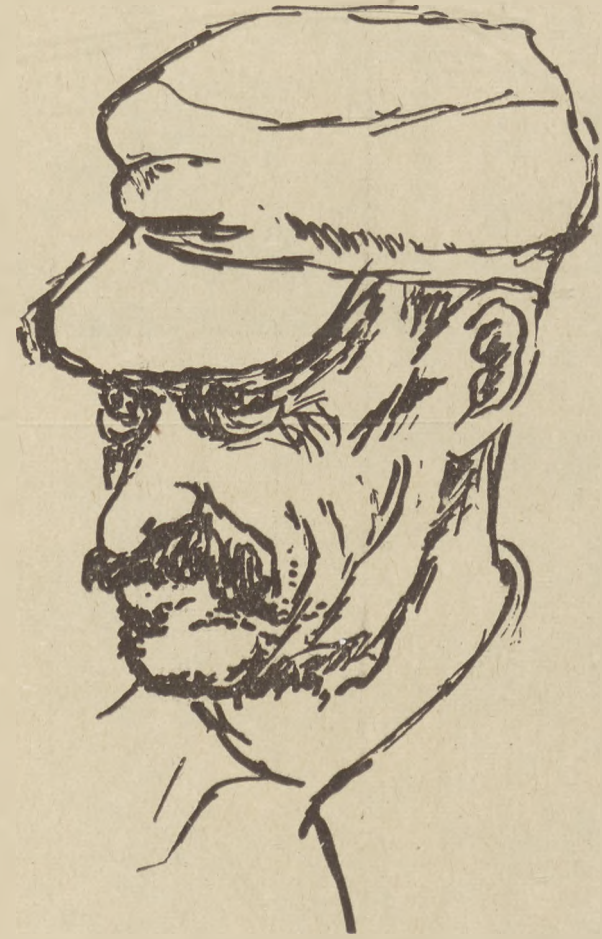
Oto zapisałem sobie, że członko- wie zespołu czytelniczego z gromady Słocin, powiat Nowy Tomysł, wszy- scy jak jeden, identycznie rozpocze- li swoje pisemne prace o przeczy- tanych dziełach. Oto one: „Najbar- dziej z pięciu przeczytanych książek w ramach czwartego etapu kon- kursu czytelniczego zainteresowała mnie książka *Powracająca fala* z której dowiedziałem się o wzzech- stronnym wysiłku robotników w fa- bryce”. Przypomniały mi się pisane przed laty „klasówki”, na stopień, z zaglądaniem przez ramię sąsiado- wi lub korzystając z przemyslnie sporządzonych „ściągawek”. Zada- łem sobie pytanie: czy rzeczywiście chłopski czytelnik nie odnalazł w znakomitej prusowskiej noweli nie ponad to, co mu pozwoliło na jed- no deklaratywne sformułowanie, czy nie dostrzegł nie osobiwego w przy- czynach śmierci Gosławskiego, hi- storii Adlerów? I zdało mi się jed- nak, że nie zawsze sprawozdania i wypełnione rubryki oddają stan fak- tyczny, że jest on w istocie trud- niejszy do zbadania niż się wydaje, niemożliwy bez zetknięcia się z ży- wym człowiekiem. Czy można coś konkretnego wiedzieć o czytelniku, o jego wrażeniach z lektury, jeśli się przegląda pięć, dziesięć, piętna- ście identycznych wypowiedzi o *Powracającej fali*. W identycz- nych wypowiedziach zatarto się na pewno indywidualne oblicze czy- telnika, który jednak umie reagować na przeczytaną książkę czysto, świe- żo, po swojemu. Oto np. Maria Zło- bińska z gromady Słupia napisała

po przeczytaniu książki o Mieczu- rinie: „dawno chciałam być takim Mieczurinem u siebie we wsi, ale nie wiedziałam jak”. Dziś z inicjatywy Złobiniskiej powstało w Słupi kółko miezurinowskie, które walczy o wy- sokość urodzaje.

Z ankietami czwartego etapu róż- nie w Poznańskim bywało. Zda- rzyło się, i to wcale nie sporadycznie, że ludzie tych ankiet wypy- niali nie chcieli, że je odrzucali, bo zawierali czasem kłopotliwe pyta- nia, do szczęścia konkursowi bynaj- mniej nie potrzebne. Gdyby choć tych ankiet ludzom pod nos nie podtykano, nie k a z a n o wypeł- niać? Kulacy spoglądali tajemniczo chłopom w oczy, przebąkali o przymusowej kolektywizacji.

Przebieg czwartego etapu konkur- su czytelniczego ma swoje dwie prawdy: dużą i małą. Dużą prawdą są jego piękne wyniki, 66 tysięcy pi- semnych wypowiedzi w samej El- kopolsce. Prawda mała to owo ad- ministracyjne podsunięcie ankiet, które tu i ówdzie przyniosło „drew- niane”, standardowe wypowiedzi, gdzie indziej zaś poderwało zaufanie do najlepszych intencji or- ganizatorów konkursu. Ilościowo jest tego niedużo? Zapewne. Wystar- czy jednak, by poddać rewizji do- tychczasowe formy pracy, by pomy- ślać nie o piątym, kolejnym etapie, lecz o czymś znacznie bardziej a- trakcyjnym. Zdrowym owocem czwartego etapu są zespoły czytelni- cze. Ale owoc to jeszcze nie dojrzła- ł. Trzeba go pielęgnować. Można by zastanowić się nad urządzeniem na następny okres konkursu o ty- tuł przodującej w czytelnictwie gro- mady. Wtedy czytali by wszyscy, i starzy — jak dotąd — i młodzi, która... nie dorównuje starym. O młodzieży była w Jarocinie mowa na końcu. Kiedy przewodniczący zjazdu z niejaką ulgą odczytał wnio- sek o przerwanie dyskusji, znalazł się nagle koło mównicy Walenty Krzykos z Książdęcej Woli i zażądał by mu pozwolono zabrać głos. — Po co my się okłamujemy — grzmiał za chwilę — przecież wiadomo, że czytają tylko dziadkowie, tatusiowie, babki. Oni pokochali książkę już wtedy, kiedy była dla nich jedyną ostoją polskości. A młodzież nasza nie czyta. Podchodzę do takiego i mówię: „masz, poczytaj”. A on mi na to: „Odczep się, idę na zabawę, nie mam czasu”. Młodzież na wsi ma za dobrze, to nie lubi się tru- dzić nad książką.

Kiedy wyjeżdżałem z Jarocina, do- wiedziałem się, że daleko, do skąd- pany w czerwcowym słońcu młęski rynek zdawał się wymarły. Pod ar- kadami ratusza próżno szukać stoisk z książkami, rozglądałem się bezskutecznie za jakimś śladem trwających właśnie Dni Oświaty. Książki i Prasy. Widocznie cała e- nergia miejscowych aktywistów skierowała się tego dnia na zjazd czytelników. Zatrzymywałem mnie w Jarocinie na wieczór, na przedsta- wienie... „Skapca” w wykonaniu ze- społu wiejskiej świetlicy z Dubie- szczyzny. A więc można z młodzie- żą pracować? Chyba można, skoro ma ambicje zrozumienia Moliera. Ale trzeba pracować z człowiekiem, a nie z ankietami. Nie wolno zala- mywać rąk, bo wtedy ręce nie są zdolne do czynu. Ale też nie wolno chwalić się imponującą ilością an- kiet, nie wolno przykrywać braków nietrwałą powłoką polityrą. Stoso- wana umiejętnie nadaje się ona co- najwyżej do pokrywania stołów,



Rys. M. Oberländer



Państwowa Opera w Poznaniu im. St. Moniuszki. G. Verdi — „Otello”. Scenografia St. Jarocki



Państwowa Opera w Poznaniu im. St. Moniuszki. T. Szeligowski — „Bunt Zaków”. Scenografia — St. Jarocki

ALICJA OKOŃSKA

Z ZAGADNIEŃ SCENOGRAPHII OPERY I BALETU

Niejednokrotnie stwierdzano, że o scenografii mało się pisze. Takie wypowiedzi padały również na konferencji scenografów z dziennikarzami w dn. 17. VI. 1953 r. Słusznie podkreślano wówczas brak teoretyków sztuki, zajmujących się specjalnie zagadnieniami plastyki teatralnej, a w konsekwencji brak głębszego zainteresowania się twórczością wybitnych scenografów, poddania tych spraw rzeczowej analizie, zreasumowania wreszcie naszych osiągnięć w dziedzinie scenografii w ciągu minionego dziesięciolecia. Przeto, jak i dokonał się w tym czasie w zakresie reżyserii i scenografii operowej nie ulega żadnej wątpliwości. Gdybyśmy jednak chcieli wziąć za podstawę badań istniejący materiał recenzyjny — byłibyśmy w prawdziwym kłopotcie.

Jak wyglądał dotąd problem scenografii operowej w ujęciu recenzentów, można się przekonać zestawiając ze sobą recenzje, omawiające scenografię opery *Straszny Dwór* Moniuszki, wystawionej w Warszawie w dekoracjach Szpingiera. Cytuję:

„Dekoracje Z. Szpingiera wykonane zostały techniką perspektywiczną dla stworzenia pozorów rozszerzenia niezbyt obszernej sceny”... (*Gazeta Ludowa* K. Czerwiewska)

...„ciasnota sceny, sztucznie zwięzłość przez nieodpowiednio zaprojektowaną dekorację”.

(*Zycie Warszawy*, A. H.)

„Dekoracje Z. Szpingiera nie utrzymane w charakterze. Pejzaż w II odsłonie nie do przyjęcia. Najlepsze wnętrza domu Miecznika w akcie trzecim, bo czwartym znowu, ni to cyrk w „Carmen”, ni to jakiś fragment pawilonu na wystawie rolniczej. Sceneria „strasznej komnaty” również bez wyrazu”.

(*Dziennik Ludowy* J. Kuryluk).

...cała machinacja z portretami i zegarem wypadła tu nastrójowo i przekonywająco, co było równym tryumfem W. Bregy, jak i dekoratora Szpingiera, który w ostatnim akcie dał ponadto piękne, barokowe polskie wnętrza, wzorowane na fantazjach architektonicznych Noakowskiego”.

(*Kobieta* — W. Melcer)

Zestawienie tych wypowiedzi nie wymaga chyba komentarzy. — Czego tu przypisać? Recenzje z przedstawień operowych piszą przeważnie krytycy muzyczni, dla których na ogół zagadnieniami plastyki teatralnej są. Obce. Z drugiej znowu strony sztuka operowa jest sztuką syntetyczną, składa się z różnych składników, śpiewu, słowa, muzyki, plastyki i ta właśnie wielostronność i wieloplanowość stanowi zasadniczą trudność dla krytyka, który nie zawsze jest znawcą wszystkich tych dziedzin. Trzeba jednak stwierdzić obiektywnie, że recenzje tego typu, gdzie wiadomości muzyczne nie poparte są znajomością zasad komponowania przestrzeni scenicznej, znajomością stylu epoki i prawideł plastyki teatralnej — wnoszą tylko chaos w pojęcia czytelników. Czas najwyższy, żeby chaos ten został jak najprędzej uporządkowany przez ustalenie jasno sprecyzowanych pojęć i kryteriów.

W jednym z poprzednich artykułów (*Kuka uwag o scenografii* M. Bogusza) przypomniano słuszne postulaty ścisłej współpracy reżysera i scenografa oraz traktowania obrazu scenicznego nie jako kompozycji samej dla siebie, lecz jako jednego z elementów współzależnych widowiska teatralnego.

Trafność tych uwag nie ulega wątpliwości. Takim samym prawidłem powinna podlegać scenografia oper i baletów. Kiedy przyjmujemy, że nie ma autonomicznej scenografii i że miarą trudności dekoracji teatralnej jest właściwe odczytanie idei utworu i nadanie jej kształtu plastycznego, wówczas jasne się sta-

nie, że kluczem dla scenografa dramatycznego będzie dzieło literackie, a punktem wyjścia dla scenografa operowego — muzyka.

Dekoracja w widowisku operowym musi wspierać nie tylko dramatyczną, ale głównie muzyczną ideę utworu. Muzyka musi być podstawą każdej inscenizacji, na muzyce musi się opierać interpretacja reżysera i scenografa, według jej prawideł kształtuje scenograf przestrzeń sceniczną. Każdy bowiem ruch i gest aktora wynika z muzyki, jest uwarunkowany takimi melodiami. Stąd płynnie pewna umowność sytuacji operowych, stąd pozorna nierealność akcji.

Każdy scenograf przy komponowaniu przestrzeni scenicznej musi uwzględnić w trójwymiarowym pudle scenicznym wszystkie sytuacje, zaprojektowane przez reżysera. Scenograf opery czy baletu musi rozplanować nadto scenę według prawidłowości muzycznych danego dzieła. Barwa i architektura dekoracji musi być również w ścisłej zależności od muzyki, przy czym inaczej się to wyraża w operze, a inaczej w baletcie, gdzie taniec jest jednym z elementów kompozycji obrazu scenicznego. Ścisłe powiązanie muzyki z dekoracją sceniczną nie jest zatem łatwe i wymaga od scenografa zrozumienia idei muzycznej utworu. Stąd płyną nieporozumienia, jakie zdarzają się czasem na scenach operowych, gdy do zaprojektowania dekoracji i kostiumów angażuje się scenografów dramatycznych, którzy w poprzedniej działalności nie mając z muzyką nic wspólnego, nie umieją odczytać idei muzycznej opery i przetłumaczyć jej na język plastyczny. I tak np. do stylu muzycznego Mozarta nie można tworzyć wielkiej, trójwymiarowej konstrukcji, ciężkiej i masywnej, trzeba szukać form wysmakowanych, konstrukcji ażurowych, pastelowych barw. W *Uprowadzeniu z Seraju* Mozarta, wystawionym w Poznaniu w r. 1948 — popełniono błąd podstawowy, dając dekoracje ciężkie, architekturę masywną, odbiegającą wyrazem plastycznym od stylu muzycznego Mozarta. Opery, którym właściwa jest romantyczna kolorystyka (np. Czajkowskiego) muszą mieć odpowiednik w nastrojowych barwach, przy czym właściwe efekty świetlne staną się współczynnikiem wyrazu lirycznego czy dramatycznego. Wyrażała natomiast zwrócić uwagę na centralne miejsce, ustępując mu swego sam pult dyrygentki — długą chwilę trwał ponowne ustawianie krzesel wiolonczelistów i kontrabasistów. Sala czeka w niepokojnym, przyciszonym gwarze.

Te chwile sprzyjają muzyce — sprzyjają soliście. Jest oczekiwany... przed wejściem orkiestry nastąpi cisza doskonała, a moment, w którym pianista unosi dlonie nad klawiaturą wiąże wszystkie spojrzenia, wszystkie myśli, wszystkie niemal oddechy.

Na owe pierwsze wejście solisty czekam zawsze z niepokojem i ze szczególną uwagą. Czekam na pierwszy dźwięk — na głos który ma w posłusznym instrumencie odbudzić ręką artysty. Chcę się dowiedzieć, czy instrument będzie posłusznym? Czy będzie pokornym narzędziem muzycznej wyobraźni, czy też pełnym złośliwych oporów i zasadzek antagonistą ciężko pracujących występowiczów?

Fortepian jeszcze milczy. Orkiestra już poddała temat, przygotowuje wejście...

Pierwszy dźwięk, pierwszy akord, pierwsze wibracje fortepianowych strun tłumaczą niezmierne wiele. Wielkiego aktora rozpoznaje się od pierwszego słowa, czy gestu. Małego nie pamięta się nawet po jubileuszu. Wielkiego pianistę rozpoznaje się już w pierwszym kontakcie z klawiaturą. Mały ginie w orkiestrze nawet wie-

nym, określającym daną postać sceniczną, gdyż motyw ten określa ją również w sensie optycznym.

Błędy, wynikające z niewłaściwej interpretacji muzyki dają czasem dość nieoczekiwane rezultaty. Tak stało się np. z *Buntem Zaków* T. Szeligowskiego (wystawiały P. Opery we Wrocławiu i Poznaniu; ak I — Rynek) gdzie realizm scenograficznej koncepcji został przyćmiony przez specyficzną graficzność ujęcia, która stylizując obraz sceniczny na wzór starego drzeworytu miała odpowiadać częściowej archaizacji muzycznego języka opery. Ten eksperyment „graficzności” dekoracji zawiódł scenografa. Bezpośredniość, realizm i komunikatywność obrazu scenicznego dużo na tym straciły, zwłaszcza w zestawieniu z realistycznymi i bynajmniej nie stylizowanymi kostiumami. Powstała więc pewna „dwutorowość” w ujęciu plastycznym dekoracji i kostiumu, podczas gdy kostium jest przecież integralną częścią dekoracji i scenograf, który w swojej kompozycji malarskiej nie zharmonizuje tła z kostiumem aktora — nie spełnia podstawowego warunku, jakiego wymaga się od malarza scenicznego.

Odrębnym zagadnieniem jest komponowanie scenografii dla baletu, gdzie dekoracja i kostium odgrywa rolę bez porównania większą rolę niż w dramacie, większą nawet niż w operze; tu bowiem artysta — plastyk jest niejako współtwórcą układu baletowego razem z choreografem. To duże znaczenie plastyka przy inscenizacji baletu pozwalało czasem sądzić, że dekorator może być prawie niczym nie krepowany w swojej pomysłowości. Nie ma niebledniejszego od takiego mniemania. I tu, jak przy inscenizacji opery, musi scenograf swoją koncepcję wizualną uzależnić od muzyki, podjąć skrupulatny wysiłek w celu uwypuklenia i spójnienia przedstawionego dramatu muzycznego, stworzyć szereg

złudzeń wzrokowych, umożliwiających wzmocnienie wrażeń słuchowych.

Tymczasem wielu utalentowanych scenografów grzeszy w inscenizacjach baletowych zbyt pochopnym pragnieniem przepełnienia ich tworami własnej, od dzieła oderwanej fantazji, podczas gdy nakazem uczciwości estetycznej jest dopełnianie pomysłów głównego twórcy — muzyka w taki sposób, żeby nie wypaczyć głównych linii kompozycji, bez fałszów, bez odstępstw od treści zasadniczej.

Ambicje innych dekoratorów wyrażają się niewłaściwie i naiwnie w kosztowności i wystawności dekoracji i kostiumów, nadmiernej ilości sztychu i błyskotek, kosztownych materiałów oraz różnych t.zw. „efektów sceniczych” (*Złoty Kogucik* R.-Korsakowa w P. Operze we Wrocławiu, *Kopciuszek* Prokofiewa w P. Operze w Bytomiu).

Ten blichtr nie najrządziej gubi to, co jest prawdziwą sztuką; barwność czysto zewnętrzna tłumy i przesłania artystyczną wizję kompozytora, jest raczej dowodem braku pogłębienia twórczego koncepcji wizualnej, a w konsekwencji powoduje ostre sądy o „przyjętych konwencjach” scenografii operowej i baletowej. Konwencje te muszą istnieć, choć nie zawsze są one tego rodzaju, jak to sobie wyobrażają niektórzy scenografowie.

Jeżeli zaczniemy sobie przypominać wymogi scenografii baletowej, wynikające z jej estetyczno - technicznych założeń, to przekonamy się, jak bardzo ograniczona jest tutaj pozorną swobodą inwencji dekoratora.

Jeżeli w dramacie dekoracja powinna „grać”, w baletcie musi podkreślać taniec; staje się bowiem elementem obrazu scenicznego, wzbogaconego przez wieloplanowy ruch grup tanecznych. Rysunkowi arabski tanecznej odpowiadają linie kostiumów, plamie

barwnej dekoracji — ruchoma plama tanecznej grupy. (Stąd kompozycja scenograficzna dla baletu jest prawie zawsze kompozycją warstwową). Specjalnym zagadnieniem scenografii baletowej jest światło, które również potęguje ruch, barwę, eksponuje grupy taneczne czy solistów, słowem: spełnia dużą rolę w układzie choreograficznym.

Kostium tancerza musi być lekki, nie krepujący swobody poruszania się, a przeciwnie, podkreślający każdy ruch i gest swoją formą plastyczną, a jego umowność sięga nie raz b. daleko („paczki” baletowe).

Odmienność założeń scenografii dramatu i baletu sprawia, że nie raz zdarza się b. zdolnym scenografom dramatycznym zaprojektować kostium baletowy, który pięknym linii odpowiada wszelkim wymogom estetyki, stylu epoki. Charakterowi dzieła itp. a w którym po prostu... trudno jest tańczyć z powodu nadmiernej długości czy ciężaru. Względnie techniczne zmuszają również scenografów niejednokrotnie do wyboru dekoracji przekrojowych z malowanym widokiem perspektywicznym w głębi. Przemawiają za tym następujące względy: konieczność rozplanowania bocznych wejść dla grup tanecznych, lekkość dekoracji, konieczna ze względu na szybkie i częste zmiany, nie raz przy otwarciu kurtyny, w czasie ściśle ograniczonym przez takty muzyki (*Pan Twardowski* Różyckiego, *Kopciuszek* Prokofiewa). W tym ostatnim wypadku dekoracje architektoniczne, przestrzenne, mają znacznie mniejsze zastosowanie, tym bardziej, że nasze teatry operowe poza Poznaniem i Wrocławiem nie posiadają urządzeń zapewniających prawidłową funkcjonalność sceny.

Dekoracje przekrojowe malowane, perspektywiczne, illusionistyczne prospekty są uważane za „przeżytek” i niechętnie stosowane przez realizatorów baletu, choreografów i scenografów, którzy wolą raczej operować lekkimi formami dekoracji przestrzennej, elementami architektury, które w każdej operze czy baletcie można zastosować, które jednak nie zawsze oddają to, co dla akcji jest najważniejsze, najbardziej typowe i istotne.

Utarło się przekonanie, że komstrukcja jest rzeczą istotniejszą na scenie niż kompozycja plaszczynowa plam barwnych w panneau i kulisach, że malarza teatralnego obowiązuje przede wszystkim rozwiązanie problemów przestrzennych w sposób architektoniczny lub konstrukcyjny.

Oczywiście niepodobna tu stawiać reguł i przepisów.

Metoda realizmu socjalistycznego wskazując słuszny stosunek do rzeczywistości, wytycza ideową postawę twórcy - plastyka, nie ograniczając różnorodności dróg indywidualnych i twórczych poszukiwań. Zasadniczym momentem — jak już mówiliśmy — jest odnalezienie idei utworu muzycznego i w zależności od tego stosowanie środków wizualnych w jednym przypadku, w innym zaś podtrzymanie jej całą mocą i bogactwem ujęcia plastycznego.

Dotychczas inscenizatorzy widowisk operowych i baletowych zawieszali je w beczasowej i bezideowej próżni; ich kształt sceniczny albo tkwił w szablonie t.zw. opery konwencjonalnej, albo kuśił się o akcenty naturalistyczne, pomijając stronę społeczną utworu.

W ostatnim dziesięcioleciu wiele oper „odczytano” na nowo, wykrywając ich podłoże socjalne, ukazując momenty walki klasowej. Również choreografia, wychodząc z dążności tworzenia form odwróconych, pozwalających na ukazanie życiowo prawdziwych sytuacji tanecznych, przechodzi w miarę rozwoju do koncepcji widowiska baletowego jako wyrazu pewnego założenia ideologicznego (*Czerwony Mak* Gliera).

Zmusiło to scenografów do nowego spojrzenia na utwory operowe i baletowe, do zerwania z dawnymi szablonami i zajęcia twórczej postawy wobec treści utworu. do podbudowywania oprawy plastycznej naukową dokumentacją.

Problemy scenografii, a zwłaszcza scenografii operowej, nie bywają dyskutowane na zjazdach teatralnych.

W okresie sumowania dorobku dziesięciolecia zorganizowanie zjazdu scenografów i przedyskutowanie pewnych spornych zagadnień wydaje się palącą koniecznością.

Po koncercie

KIEDY PODCZAS WIECZORU...

JERZY BROSZKIEWICZ

Kiedy podczas wieczoru symfonicznego ma wystąpić z koncertem pianista, odbywa się zawsze krótki ceremoniał. Stojący pod ścianą instrument zostaje przesunięty na centralne miejsce, ustępując mu swego sam pult dyrygentki — długą chwilę trwa ponowne ustawianie krzesel wiolonczelistów i kontrabasistów. Sala czeka w niepokojnym, przyciszonym gwarze.

Te chwile sprzyjają muzyce — sprzyjają soliście. Jest oczekiwany... przed wejściem orkiestry nastąpi cisza doskonała, a moment, w którym pianista unosi dlonie nad klawiaturą wiąże wszystkie spojrzenia, wszystkie myśli, wszystkie niemal oddechy.

Na owe pierwsze wejście solisty czekam zawsze z niepokojem i ze szczególną uwagą. Czekam na pierwszy dźwięk — na głos który ma w posłusznym instrumencie odbudzić ręką artysty. Chcę się dowiedzieć, czy instrument będzie posłusznym? Czy będzie pokornym narzędziem muzycznej wyobraźni, czy też pełnym złośliwych oporów i zasadzek antagonistą ciężko pracujących występowiczów?

Fortepian jeszcze milczy. Orkiestra już poddała temat, przygotowuje wejście...

Pierwszy dźwięk, pierwszy akord, pierwsze wibracje fortepianowych strun tłumaczą niezmierne wiele. Wielkiego aktora rozpoznaje się od pierwszego słowa, czy gestu. Małego nie pamięta się nawet po jubileuszu. Wielkiego pianistę rozpoznaje się już w pierwszym kontakcie z klawiaturą. Mały ginie w orkiestrze nawet wie-

dy, gdy gra kadencję a orkiestra... milczy.

Wyglądam tu pochwałę dźwięku. Dlaczego? Przecież dźwięk jest pierwszym stopniem wtajemniczenia — powinien nim być. Otóż to — powinien. Ale jakże często, jak nieszczęśliwie często instrument brzmi martwo, pusto, obco — drwi z potu na czoło koncertanta, z jego męki, z wysiłku skurczonych mięśni. Cóż po inteligencji i wyobraźni, jeśli struny mają chrypkę? Czyżże jest technika bez dźwięku? Mistrzostwem niemieckich klawiatur! Czym muzykalność frazy bez... muzyki dźwięku? Po prostu — daremny trudem, muzą kaleką.

Tak więc wyglądam tu pochwałę dźwięku, bo chcę głosić pochwałę Moniki Haas — wielkiej pianistki, wielkiego (od pierwszego właśnie dźwięku) muzyka. Jakąż to radość słuchać fortepianu, gdy przemawia tak pięknym głosem. Gdy jest tak pokornym wobec biegłości palców, tak posłusznym inteligencji i wyobraźni koncertanta.

Słuchając niektórych solistów doznaję czasem pewności, że bez nich Mozart czy Brahms, Chopin czy Beethoven nie żyłby pełnym życiem. Wtedy termin „sztuka odtwórcza” nabiera wysokiej rangi sztuk współtwórczych. Hut ab — meine Herren! Oto staje się jasne, że bez tych artystów milkiłoby głosy kompozytorów, wysychałoby strumienie piękna, nie dokonywałby się rozwój muzyki ubiegłych czasów — rozwój nieustający żywych wartości. Wiem o tym, gdy słyszę jak Horowitz wchodzi w drugi koncert Brahmsa — jak Rubinstein rozwija temat Appassio-

naty — jak Flier śpiewa pierwsze takti trzeciego koncertu Rachmaninowa.

Monika Haas coraz wyraźniej zbliża się ku takim wielkościom. Wiem, że bez niej koncert G-dur Ravela nie byłby ani tak jasny, ani tak radosny. Ravel przemawia pełnym głosem. Barwy są tak słoneczne, jak przepiękne słoneczna radością pejzaże z Arles. Słyszałem już jak stukano i pukano ravelowską muzykę klawesynowym głosem. Ponieważ napisał „Refleksy na wodzie” uznano, że grać należy impresjonistowo w maniere bzyku komarów nad stawem. Zapomniano o tym, że impresjoniści odkryli więcej słońca, niż mgieł.

Wszystkie owe „obiektywne”, wyprane ze wzruszeń sposoby odczuwaczali muzykę współczesną — odbierali jej polot, cennosc, wagę. W twórczości pojawił się styl „motoryczny”, a w sztuce odtworczej za natchnienie służyła... pianola. W ten sposób odbierano humanistycznego twórcę z humanizmu, muzykę ze wzruszeń, kształty z barw.

Monika Haas zaś gra w sposób humanistyczny. Wysokie to określenie. Ale właśnie na miejscu wszędzie tam, gdzie odtwórca przekracza granice wtórności — kiedy mówiąc po prostu, bierze osobisty udział w akcie twórczym.

Druga część koncertu kołysze się na rytmie powolnego walca. Niezwykle łagodna, zamyślona jest ta muzyka. I tak jak są frazy mądre, frazy gniewne lub dzikie — tak tu rozwija się pod palcami pianisty fraza o wielkiej dobroci. Tak kaže

ją słyszeć Monika Haas w imieniu Ravela. Nie do odparcia jest myśl pianistki i jej wzruszenia. W części pierwszej i trzeciej, by określić jej grę trzeba odwołać się do samego Ravela. Napisał: „że muzyka takiego koncertu powinna być świetna i wesoła”.

Jest świetna i wesoła. Mówię tu o grze Moniki Haas w kategoriach psychologicznych. Rzecz chyba naturalna. Tam gdzie dokonuje się proces twórczy, sprawy myśli i uczuć ludzkich frapują stożek silniej niż małe sprawy warsztatu. Tym bardziej, że Monika Haas niewątpliwie odkrywa prawdziwe myśli i wzruszenia Ravela — udowadnia, że był on dla Francji w muzyce tym, czym w malarstwie stał się dla niej Paule Cezanne. Czy daje ona wzór do naśladownictwa? Sądzę, że byłaby to opinia zbyt skromna. Ona po prostu uczy właściwego widzenia ravelowskiej sztuki — a więc... artystycznej prawdy.

Cóż więcej? Czy mówić o technice palcowej, oktawowej, akordowej? O pedalizacji i legato? To już nie są problemy. Po prostu nie myśli się o trudzie zdobywania umiejętności. Nie ma nic gorszego, kiedy widzi się, że muzykę wykonuje „bardzo trudny kawalek”. Pod palcami Moniki Haas wszystko jest łatwe i świetne.

Zal mi tylko, że filharmonicy tym razem szli przez partyturę a kompaniamiento, jak przez ogród udręczeń. Aż smutno. Kto zawinił? Czy Monika Haas, że błysnęła tak uspaniale, czy Ravel, że pisał tak trudno?

ROMEO I JULIA

Długo czekała Szekspirowska tragedia na godną siebie muzykę. Bo nie były nią ani XIX-wieczne opracowania baletowe, ani Gounodowska opera, mdła i cikliwa, ze swym popisowym koloratutowym walcem. Na poziomie Szekspira stanął dopiero Czajkowski, który w swej uwerturze „Romeo i Julia” dał najpełniejszy muzyczny odpowiednik tragedii.

Gdy w roku 1935 przystępował Prokofiew do komponowania baletu miał rywalizować z Bellinim, Gounodem, Berliozem i Czajkowskim. Wyszedł Prokofiew z tej próby zwycięsko. „Romeo i Julia” Prokofiewa okazał się utworem kongenialnym do tragedii Szekspira. Poczynając od pięknego, niesłychanie świątecznego wstępu, buduje kompozytor takt po takcie konflikty i nastroje tragedii. Czy to wspaniała muzyka pawana z I aktu, wolna, pompacyjna, pełna grozy, zapowiadająca przyszłą katastrofę, a przede wszystkim świetnie charakteryzująca dom Kapuletów, czy przepiękny, radosny motyw Mercutio, przeciwstawny swym radosnym nastrojom piosenki pawanu, czy wreszcie ekspresywną, dramatyczną muzykę finału — podają Prokofiew za myślnymi Szekspira. Muzyka Prokofiewa jest samodzielną, niezależną od kształtu scenicznego baletu, arcydziełem muzycznym, przez swój ogólny humanistyczny wyraz.

Wiernie transponując na „język” muzyki postacie szekspirowskiej tragedii, stworzył Prokofiew szereg wspaniałych typów, które zdumiewają wprost swą muzyczną wiernością w stosunku do swych pierwowzórów. W grupie baletów rzadkich stanowiących przeróbki arcydzieł literatury światowej („Laurencia” Krejla, „Ubracane złudzenia” i „Pontanna Bachczerseraju” — Asafiewa) stoi balet Prokofiewa na naczelnym miejscu.

Warszawskie przedstawienie jest trzecim baletem Sergiusza Prokofiewa na scenie polskiej. („Piotrusz i wilk” — Opera Bałtycka, „Kopciuszka” — Opera Śląska).

Jest jednocześnie drugą pracą młodego choreografa Jerzego Gogoła. Druga praca, ambitna i mimo paru punktów spornych mogących podlegać dyskusji, jest to przedstawienie przedstawieniem udanym. Złożyli się na to wszyscy po trochu. Gogoł, Roszkowska i wykonawcy, a wykonawców miał Gogoł bardzo dojrzałych.

Odróżnił trochę porządek normalnego omawiania przedstawienia i zaczętny od innych kwestii spornych, które mogą podlegać dyskusji.

Pierwszą taką kwestią jest sprawa hierarchii postaci. Nie jestem osobście przekonany o słuszności takiego potraktowania głównych bohaterów, które chyba tylko na podstawie formalnej analizy z Szekspira i Prokofiewa wyprowadzić można. Wbrew wszelkim pozorom — Romeo i Julia są postaciami równorzędnymi i nie można budować sztucznej hierarchii ich ważności, w oparciu o formalną stronę utworu (że np. środowisko Julii, jej dom charakteryzowany i pokazywany jest dokładniej niż Romeo), jakkolwiek próby w tym kierunku zabrał właściwie wymowę tragedii. Gogoł popelił tu błąd i tu zaczyna się sporne słowno przedstawienie. Julia tańczy — Romeo partneruje, nosi podrzynie. I trzeba było aż Julię w grobowcu zobaczyć, aby Romeo mógł wreszcie zatańczyć. Uczyniono tym samym z Romeo typowego „romantycznego kawalera” jakim pełno jest w klasycznych baletach. I gdyby nie to, że Gogoł rozporządzał zdolnym aktor-em tancerzem, oglądaliśmy balet nieomal bez Romeo. Najpiękniejsza scena baletu — liryczny duet z IV obrazu — będący baletowym odpowiednikiem tzw. sceny balkonowej — stał się wielkim popisem aktorstwa przez duże A, jakie zaprezentowali Bittnerówna i Gruca, tancerze zaś była to scena tylko dla Julii. Bo Romeo był w niej tylko „tragarzem”. Takie ustawienie jest chyba grzechem przeciw realizmowi, i to grzechem bardzo poważnym. Odbił się ten błąd w choreografii: usuwając Romeo do roli „tragara” trzeba było ułożyć Julii bardziej urozmaicony taniec, tymczasem Gogołowi zabrakło na 3 akty oddechu i układ razi swą jednostajnością. Trzy są zasadnicze elementy tańca Julii, w wypadku gdy Romeo jej nie nosi, skok, arabeska i attitud. Wszyscy wiemy, że Bittnerówna jest mistrzynią arabeski, ale w baletcie jest to w końcu szalenie nudzące. Po dwóch zaledwie scenach z Julią znamy już wszystkie elementy jej tańca. Fakt ten jest tym niebezpieczniejszy, że tego rodzaju jednostajność dawała się już zauważyć w pierwszej pracy Gogoła, w „Fontannie Bachczerseraju” w Operze Bytomskiej.

I wreszcie, aby wyczerpać dyskusyjne strony widowska, słówko o scenach zbiorowych. Gdybyśmy nie znali Szekspira i nie słyszeli Prokofiewa — moglibyśmy przypuszczać, że Weronie to miasto, w którym poza dwoma skłóconymi rodami i kilkunasto-osobową grupą tancerzów nikt nie mieszka. Brakuje tej Weronie życia, któ-

re tak wyraźnie pulsuje i tętni w muzyce Prokofiewa. Jest to miasto miastem bezkrwistym. Jest co prawda na scenie winiarnia, ale trzy jej pracownice nazbyt wyraźnie lekceważą swe obowiązki. Brakuje miastu więcej takich realiów, jak owa para żebraków, która w pierwszym obrazie wylazi spod mostu, aby następnie przypatrywać się zdarzeniom dnia. (Zarzuć to tego nie skierowuję do choreografa i reżysera, bo zdaje się niewielu dano mu statystów).

Jasną jest rzeczą, że tych kilka błędów, mogących zresztą podlegać dyskusji, nie jest w stanie zepsuć całości, gdzie jest wiele scen pięknych, mocnych, bardzo dramatycznych, dowodzących niezbitości, talentu choreograficznego Jerzego Gogoła.

Do tych scen należą przede wszystkim pięknie ułożone i choreograficznie i dramatycznie sceny prosceniczne. Na mniejszej przestrzeni nie posiadającej głębi łatwiej było Gogołowi operować bardzo skąpym liczebnym tłumem. I dlatego na przykład martwy na scenie pochód karnawałowy, na proscenium grał pełnią muzyki, wykorzystywał wszystkie jej takt. Pięknie zrobiona jest scena na schodach: się gości i taniec Mercutio z maskami, wreszcie króciutka scenka, gdzie zrozpaczona Julia biegnie do ojca Laurentego. Małenka ta wizja porusza do głębi swą tragiczną prostotą. Gogoł ma więcej takich scen. Scen ułożonych pięknie i jasno. Do tych należy pięknie, z olbrzymią kulturą ułożoną pawana dostojna a jednocześnie groźna i przytłaczająca. Miał ten taniec to, czego wymagał od niego współczesni, nacechowany był godnością i dumą tłumacząc tym samym swą nazwę. Nie na darmo nazywano go „Pavoneggiando” (ruchy podobne do pawia).

Mam wrażenie, że w gawocie niepotrzebnie chyba użyto „pointy”, która sprawiając wizualnie ładne wrażenie, nadaje mu nazbyt filigranowy, klasyczny charakter. Reżyserko ułożone jest bardzo dobrze spotkanie Julii i Romeo. Tańcząca Julia spotyka Romea, który przed chwilą zjawiał się na balu, zastając ją po chwili przestraszona tym, co w niej samej się odezwalo, ucieka.

Wybitnie słabym natomiast punk-

tem jest moment odejścia gości w głąb do stołu, czuje się tu aż nazbyt wyraźnie sztuczność wytworzonej sytuacji, podporządkowanej konieczności dania warunku dla „pas de deux” Romea i Julii. Mocną pozycją układu Gogoła jest Mercutio. Najkonsekwentniejszy w stosunku do Szekspira i Prokofiewa. Piękny taniec z maskami, bal i wreszcie piękna scena śmierci — zawsze obawiamy się tego rodzaju momentów ze względu na ich nieprawdopodobieństwo. Otóż tutaj taniec Mercutio w obliczu śmierci nie tylko, że nie razi, ale znakomicie mieści się w granicach realizmu. Mercutio tańczy to samo, co w scenach wcześniejszych, reminiscencja muzyczna budzi w nim reminiscencje sytuacji życiowych. Mercutio umiera z usmiechem na ustach tak jak tego chciał Szekspir.

Jest również piękny moment w celi ojca Laurentego, gdzie rozkochany i szczęśliwy Romeo układa sobie na rękę kwiaty, brane ze stołika, aby je później położyć pod stopy Julii. Ale piękno tej sceny psuje wulgarny, jakiś pseudo-hamletowski chwyt z czaszką. Poetyckość tej sceny, jej głęboki liryzm łamie się przez ten symbolizm. Ale Gogoł ma olbrzymie szczęście, tam gdzie szwankuje reżyser i choreograf, tam ratuje go tancerz-aktor. Tak było i z tą sceną.

Wreszcie budowana na tej samej zasadzie co i scena śmierci Mercutio wariacja Romea w grobowcu Julii. Wreszcie taniec dla Romea i to bardzo dobrze zrobiony: ekspresywny, pełen napięcia dramatycznego i świetnie tancerzowymi środkami pokazujący tragedię rozgrywającą się we wnętrzu Romea. (Jest tam co prawda jedna bzdurka poza, gdy Romeo stojąc ma stopy skierowane do środka. Zalamane ramiona, ręce krzyżujące się, opuszczona głowa, wszystko to przypomina trochę Wójcikowskiego w „Petrusce”).

Jeśli chodzi o stronę wykonawczą baletu potwierdziła się jeszcze raz znana prawda, że Balet Opery Warszawskiej to zespół, który ma co prawda kilku świetnych solistów, o których można pisać mniej lub więcej optymistycznie, lecz nie posiada „corps de ballet”, chociaż i tak zmieniło się trochę na lepsze,

niewiele co prawda, ale zawsze coś się ruszyło. Nie było w przedstawieniu zespołu.

Partię Julii — tańczy, chociaż wyraz ten nie oddaje w tym wypadku istoty, raczej odzwierciedla — Barbara Bittnerówna.

Od drugiego obrazu, w którym po raz pierwszy Julię widzimy, skupia ona na sobie naszą uwagę. Z olbrzymią konsekwencją i logiką buduje Bittnerówna swą partię. W sypialni młodzika rozdokazywana dziewczynka, figlująca ze swą nianią, goniąca jak fryga po pokoju i wreszcie wskazująca na kolana Marcie, zmienia się i poważnie pod wzrokiem swej matki. Bittnerówna zrobiła to oczyma w których zgasy figlarne ogniki. Spokojna zjawia się na balu, spokojna do momentu zobaczenia Romea, a wtedy budzi się w niej niepokój i przerażona tym nagłym, nieznanym jej uczuciem, ucieka. Subtelny barwami rysuje Bittnerówna przeżycia Julii w scenach bardziej statycznych, jak np. grobowiec, z zadziwiającą oszczędnością gestu, prawie, że tylko oczyma pokazuje swe doznania. Olbrzymia sugestywność Bittnerówny, prawda wewnętrznych przeżyć, wzrusza do głębi i wycisła łzy, jest kreacją Bittnerówny, kreacją wielką w swej prostocie. Bittnerówna to Szekspirowska Julia, która powie na słubie:

„Czucie bogatsze w osnowę, niż słowa
Pyszni się z swojej wartości,
nie z ozdób;
Zebracy tylko rachują swe mienie
Mojej miłości skarb jest tak
niezmierzny,
Że i pół sumy tej nie zdolam
zliczyć”.

Bittnerówna podporządkowała taniec zasadniczej koncepcji roli. Potrafiła „ożywić” jednostajność układu, nadała mu barwę: Robiła co mogła, aby zróżnicować swój taniec z Romeem, a z Parysem osiągnęła to tylko aktorsko, bo kompozycyjnie tańce te się nie różnią.

Romeo w interpretacji Witolda Grucy jest drugim wielkim autem przedstawienia. Niewiele miał do powiedzenia jako tancerz, ale zaprezentował aktorstwo wysokiej

stworzył syntezę przepięknej miłości dwu młodych werończyków o niezwykłym, porównywalnym patosie, przy całej prostocie tej muzyki.

Prokofiew pisząc muzykę dał w niej akcję umieszczoną w konkretnej epoce. Kipi w tej muzyce życie ludzi Odrodzenia pełne rytmów swobody i radości.

W utworze Prokofiewa nie ma zwykłych baletowych divertissements. To jeden ciąg wydarzeń o wysokiej temperaturze uczuć usprawiedliwiającej wyrażanie ich tańcem.

Stąd dla baletmistrza i zespołu płyną dwa poważne i trudne zadania: uczynić akcję czytelną i każdy taniec, ba, każdy gest napęścić wewnętrzną treścią.

Przejrzystość biegu wypadków jest dużym osiągnięciem warszawskiego przedstawienia. Jerzy Gogoł posłużył się w bardzo pomysłowy sposób rekwizytami. Rekwizyt przestał być rodzajowym szczegółem — bierze udział w akcji. Czy to będzie porzucona na prośbę Julii maska podjęta końcem spadły przez Tybalta i powracająca na scenę po jednemu, czy skatunka z naszyjnikiem — podarek Parysa, czy kwiat ofiarowany Romeo w czasie spotkania z Julią w ogrodzie — wszystko to służy wyjaśnieniu stosunków między bohaterami dramatu.

W przedstawieniu, które nie operuje słowem, szczególnej wagi nabierają plastyczne środki wypowiedzi artystycznej.

Piękna oprawa sceniczna Teresy Roszkowskiej od momentu podniesienia kurtyny wprowadza w atmosferę włoskiego renesansu. Urzeka kompozycja barw kostiumów w połączeniu z tłem dekoracji. Ale to nie tylko sprawa estetycznych odczuć. W przedstawieniu „Romeo i Julia” koncepcje reżysera i scenografa, poza niektórymi wypadkami, stopiły się w jedno. Dla przykładu: pozornie wydawać się może, że brak jaskrawego zróżnicowania kostiumów przedstawiających poważniejszych rodów jest błędem. W istocie jednak takie potraktowanie kolorystyczne, jakie spotykamy u Roszkowskiej słuszenie rozbija schematyzm pojmowania konfliktu dramatu jako wyłącznie waśni Montecchi i Capuletti.

Trudno co prawda pominąć całkowicie te sceny, gdzie koncepcje reżysera i scenografa nie były zgodne i tak — jedyny moment w życiu Romea i Julii pełen niezamocowanego, duchownego szczęścia, to scena ich ślubu w celi Brata Laurentego. Chciałoby się, aby scenograf w ramach historycznej i rodzajowej prawdy znalazł dla tego wnętrza więcej barw pogodnych, zaś choreograf więcej surowości i skupienia. W przedstawieniu jest odwrotnie.

Druga taka sprawa sporna to ko-

stiumy ludu na placu w Weronie. Przy ogólnej realistycznej koncepcji baletu, gdzie raczej nie istnieje corps de ballet a właściwie lud na placu, albo goście na balu w domu Capuletti wydaje się, że w kostiumie przy zachowaniu jednej gamy kolorów należało wprowadzić jakąś indywidualizację.

I dekoracje i kostiumy zyskałyby na soczystości barw, gdyby w przedstawieniu było więcej światła, więcej południowego słońca.

„Oknem dzień wchodzi — a szczęście wychodzi”, a dnia w przedstawieniu zabrakło.

Wszystkie te uwagi nie podważają faktu, że oprawa sceniczna „Romeo i Julii” jest nie tylko integralną częścią artystycznej koncepcji całości, ale podnosi jej walory dramatyczne i estetyczne.

Główne źródło wzruszeń, to jednak aktor — tancerz. Łącząc to celowo obydwaja pojęcia, bo nie zespoliły się one chyba dotąd w żadnym przedstawieniu baletowym Warszawskiej Opery tak jak w „Romeo i Julii”. Bittnerówna, Sawicka, Szatkowska, Gruca, Szrom, Kilińska dali przykład tego, że taniec jest odmianą sztuki aktorskiej, że przy pomocy tańca stworzyć można postacie o wyraźnym charakterze.

Przyczynia się do tego niewątpliwie rzetelna analiza reżyserska utworu Szekspira i wnikliwe odczytanie partytury Prokofiewa przez dyrygenta i choreografa. Układ baletu odznacza się muzycznością. Nie jest to muzyczność formalna, w której każdy takt i dźwięk ma swój odpowiednik w ruchu. Nie o to przecież w baletcie chodzi. W układzie Gogoła rytm i emocjonalne napięcie ruchu czy pozę odpowiada emocjonalnej treści muzyki. Można się spierać o to czy słusze jest czy nie słusze jest częste operowanie arabeską, skokiem i pozami w górę. Niewątpliwie, jakie spotykamy u Roszkowskiej słuszenie rozbija schematyzm pojmowania konfliktu dramatu jako wyłącznie waśni Montecchi i Capuletti.

Druga taka sprawa sporna to ko-

stiumy ludu na placu w Weronie.

Przy ogólnej realistycznej koncepcji baletu, gdzie raczej nie istnieje corps de ballet a właściwie lud na placu, albo goście na balu w domu Capuletti wydaje się, że w kostiumie przy zachowaniu jednej gamy kolorów należało wprowadzić jakąś indywidualizację.

I dekoracje i kostiumy zyskałyby na soczystości barw, gdyby w przedstawieniu było więcej światła, więcej południowego słońca.

„Oknem dzień wchodzi — a szczęście wychodzi”, a dnia w przedstawieniu zabrakło.

Wszystkie te uwagi nie podważają faktu, że oprawa sceniczna „Romeo i Julii” jest nie tylko integralną częścią artystycznej koncepcji całości, ale podnosi jej walory dramatyczne i estetyczne.

Główne źródło wzruszeń, to jednak aktor — tancerz. Łącząc to celowo obydwaja pojęcia, bo nie zespoliły się one chyba dotąd w żadnym przedstawieniu baletowym Warszawskiej Opery tak jak w „Romeo i Julii”. Bittnerówna, Sawicka, Szatkowska, Gruca, Szrom, Kilińska dali przykład tego, że taniec jest odmianą sztuki aktorskiej, że przy pomocy tańca stworzyć można postacie o wyraźnym charakterze.

Przyczynia się do tego niewątpliwie rzetelna analiza reżyserska utworu Szekspira i wnikliwe odczytanie partytury Prokofiewa przez dyrygenta i choreografa. Układ baletu odznacza się muzycznością. Nie jest to muzyczność formalna, w której każdy takt i dźwięk ma swój odpowiednik w ruchu. Nie o to przecież w baletcie chodzi. W układzie Gogoła rytm i emocjonalne napięcie ruchu czy pozę odpowiada emocjonalnej treści muzyki. Można się spierać o to czy słusze jest czy nie słusze jest częste operowanie arabeską, skokiem i pozami w górę. Niewątpliwie, jakie spotykamy u Roszkowskiej słuszenie rozbija schematyzm pojmowania konfliktu dramatu jako wyłącznie waśni Montecchi i Capuletti.

Trudno co prawda pominąć całkowicie te sceny, gdzie koncepcje reżysera i scenografa nie były zgodne i tak — jedyny moment w życiu Romea i Julii pełen niezamocowanego, duchownego szczęścia, to scena ich ślubu w celi Brata Laurentego. Chciałoby się, aby scenograf w ramach historycznej i rodzajowej prawdy znalazł dla tego wnętrza więcej barw pogodnych, zaś choreograf więcej surowości i skupienia. W przedstawieniu jest odwrotnie.

Druga taka sprawa sporna to ko-

klasy. On to uratował scenę z czaszką, podciągnął ją swym aktorstwem. Nakreślił Gruca piękną postać, zgodną z Szekspirem w każdym ruchu, a trzeba przyznać, że choreografia utrudniała mu to na każdym kroku. Był Gruca równorzędnym Bittnerównie, tworzyli razem piękną, przepojoną miłością parę. Zgadali się w każdym geście. Rzadko można spotkać w baletcie tak inteligentne i subtelne „podawanie kwestii”. Jest Romeo Grucy wielkim i pięknym osiągnięciem.

Tybałt — Zbigniewa Kilińskiego, to podwójnie piękne zdarzenie. Oto Kiliński zwyciężył diabła, zniweczył go zupełnie i za to należy Kilińskiemu serdecznie pogratulować. Kiliński pokazał Tybalta bardzo ludzkim w swej pasji. Pokazał go tak jak widział Tybalta Szekspir:

„Z gołym orężem pokój?
Nienawidzę
tego wyrazu tak jak nienawidzę
Szatana, wszystkich Montekich
i ciebie”.

Grał Kiliński tonem tej nienawidzi konsekwentnie od początku do końca. Tancerz jest Tybałt osiągnięciem również dużym, piękny mocny gest, silny, szalenie męski, szeroki, dostojny, pod którym widać krew. Świeży był również pojedynek z Mercutiem i Romeem i doskonała była scena usiłowania zabicia Romea sztylsem.

Galerię szekspirowskich postaci zamyka Mercutio — Karola Szrom. równie wierny Szekspierowi jak trzy powyższe postacie. Taniec przed śmiercią był majstersztykiem roboty aktorskiej. Tego uśmiechu na ustach Mercutio nie można zapomnieć długo. Jest to drugie wielkie (po Giejui) osiągnięcie tego znakomitego tancerza, z którego może być dumny. Zupełnie niezrozumiałym jest dlaczego pozwolono, aby Szatkowska zepsuła sobie bardzo dobrze prowadzoną rolę obrazem 7 (śmierć Tybalta), gdzie majestatyczna matrona przedzierzgnęła się w jedną z majkabetowskich Furii.

Taniec dziewcząt z liliami — o dziwo! tańczyły cztery tancerki zupełnie równo i zgodnie, niestety nie dotrzymywali im kroku mężczyźni, którym nie zdarzyło się zrobić równo jednego pas.

Słowa uznania należą się również Bohdanowi Walczyńskiemu za dobrą, pełną temperamentu tarantellę, w której poza wyrazem tancerzom miał wyraz aktorski, co w naszych przedstawieniach baletowych należy, niestety, do rzadkości.

Szkoda tylko, że zespół dał się zdystansować swemu zdolnemu koleźce.

Przejdźmy teraz do wielkiego osiągnięcia tego przedstawienia. Do scenografii. To, co zaprezentowała Teresa Roszkowska dosłownie oszalała. Dawno nie widzieliśmy tak wspaniałych dekoracji w teatrze operowym. Dekoracje Roszkowskiej są bardzo taneczne, lekkie, i barwne. Zdumiewa śmiałość Roszkowskiej np. w malowaniu ludzi na prospektach, czy zestawieniach kolorystycznych (złoty i zielony w kostiumie Mercutio). Kostiumy są równie piękne jak dekoracje, świetnie zaznaczone przedziałem (zieleń i czerwień). Pięknie skomponowany w kolorach kostium Romea, szczególnie nie czarny.

Zaznaczyła Roszkowska w kostiumach niepokój niektórych scen takimi zestawieniami jak np. w kostiumie Julii — kremowy, czarny i niebieski.

Niestety urządzenia świetlne wyraźnie psują wiele momentów. W ogóle światłami operuje się bardzo niekonsekwentnie, a nawet dziwnie.

Warszawskie przedstawienie mimo kwestii spornych, nad którymi warto tym bardziej dyskutować, że posiadają aspekt szerszy, odnoszący się nie tylko do tego przedstawienia, a mimo błędów, jest dużym osiągnięciem, poważnym krokiem naprzód w Polskiej choreografii, tym cenniejszym, że sięgnięto do Prokofiewa, którego wyraźny brak w naszym życiu muzycznym daje się odczuwać.

Wymieniono tu błędy zgodnie z próbą choreografa, która lubo za Szekspirem powtórzył, lecz przypuszczam, że i on się pod nią podpisał:

„Dwugodzinny treścią

przedstawienia
Który obaczcie laskawymi względ,
Jest w nim co złego, my usunem
błędy”.

ANDRZEJ KAFLIŃSKI

Szroma. Jego Mercutio ma we krwi słońce południa. Żyje radośnie i w śmierci wyraża pogardę dla poddawania się cierpieniom. Zwrócona w stronę Tybalta zacięnięta pięść wskazuje — w chwili gdy oczy zamykają się na wieki — że walka jeszcze nie skończona.

Tybałt — Kiliński to najjaśniejszy szcharakteryzowany przedstawiciel feudalnego świata. Żądny zwady i butny w pierwszej scenie masowego pojedynku, imponujący w pełnej dumy, władczości i pychy pawanie, tchnie nienawiścią i zaciętością w pojedynkach z Mercutiem a potem Romeem. Ginie pozabawiony współczucia ludu, który odrzuca się od rozpaczającej jani Capuletti.

Jest to tym konsekwentnie przeprowadzona myśl reżyserska. Wierotczy nie wybaczą chronicełom starych nienawistnych tradycji napaści na swych ulubieńców, Mercutio i Romea, bliskich ich własnemu radosnemu, swobodnemu odczuwaniu życia.

Sceny ludowe wymagałyby większej ilości tancerzy. Reżyser radził sobie wyprowadzając zespół na proscenium przed zieloną kurtynę przedstawienia i te właśnie obrazy są — z masowych — choreograficznie najlepsze. Szczególnie dużo życia widać tu para żebraków (Bada-majeff i Korda) i para solistów tańczących tarantellę (Przedwojewska i Wolczyński).

Taki balet jak „Romeo i Julia” nie znosi pojęcia statystów i corps de ballet. Wszystko to muszą być żywi ludzie reagujący na wydarzenia. Na ogół udało się to Gogołowi osiągnąć. Jednakże sceny masowe nie są do końca utanczone i mimo to, że reżyser uniknął pantomimy w najtrudniejszych zwałobach się, węzłowych momentach dramatu, jest jej zbyt dużo właśnie tu, gdzie można uniknąć jej zupełnie. Wynika to może z konieczności używania w scenach masowych statystów zamiast tancerzy, co powinno być alarmem dla dykcji Opery Warszawskiej.

Mimo wszystkich drobnych potknięć natury artystycznej i technicznej widz opuszcza teatr wzręczony poezją pięknego widowiska, wsłachetniony wzniósłością bezkompromisowego uczucia, które zlamowało drogę nowym lepszym pojęciem.

„Romeo i Julia” powinno znaleźć się w żelaznym repertuarze Opery Warszawskiej. Widownia to powinno zachęcić do zwrócenia baczenia uwagi na rozwój naszych kadr baletowych. Pozwala ono wierzyć, że przyszły Teatr Wielki stał będzie naprawdę na Wielką sztukę.

JANINA LUDAWSKA

Teatr lalek i socjalistyczny realizm

Rozważania z zakresu scenografii

Nasza krytyka teatralna ciągle nie ma prawie nic do powiedzenia na temat scenografii. Nie pozostaje to bez ujemnych skutków w rozwoju plastyki scenicznej, szczególnie zaś dotkliwie daje się odczuć brak krytyki, tak w przedmiocie scenografii, jak i w ogóle, w teatrze lalek. Brak płaszczyzny systematycznej wymiany doświadczeń artystycznych, na równi z brakiem krytyki, przyczynia się do znacznego nieuporządkowania pojęć. Nie znaczy to, abym sprzął jakimś uniformizmomowi w plastyce teatralnej. Prawo do indywidualnego piętna artysty na jego twórczości nie stoi przecież w sprzeczności z jednoznacznością sformułowań i założeń teoretycznych. Odnośnie scenografii ustalił się jakiś ogólnikowy pogląd, że ta domena teatru lalek jest bezwzględnie pierwszoplanowa i pozostawiająca najmnij do życzenia. Istotnie pogląd ten nie jest pozbawiony jakiegś tam racji.

Polskie teatry lalek formowały się po wojnie z kadr amatorskich przy nieznacznym procencie ludzi teatru. Plastycy byli tymi, których zawód reprezentował pewne gotowe wartości, nadające się do bezpośredniego i natychmiastowego spożytkowania w teatrze. Oni to wniesli duży zasób doświadczeń artystycznych innych dyscyplin plastyki, trudniąc się jedynie zastosowaniem ich w teatrze lalek. Natomiast aktor, reżyser czy literatura lalkowa zaczynała bez tego kapitału. Śmiało można powiedzieć, że jedynymi zawodowcami byli w lalkarstwie plastycy.

Ten układ sił w teatrze lalek jest bezwzględnie nieproporcjonalny, a wyniki takiego stanu rzeczy są objawami choroby. Jedno ze źródeł tej choroby pochodzi z okresu tworzenia się teatrów, drugie pochodzi z zewnątrz. Jest nim nikły napływ lalkowej literatury dramatycznej o pełnej wartości.

Tekst literacki jest surowcem, z którego aktor tworzy swe dzieło, a jego jakość warunkuje szanse rozwoju aktora. Początkujące aktorstwo, skazane na pożywkę prymitywnej literatury, nie tylko nie nadążało za rozwojem scenografii, ale nie mogło wyrównać różnicy poziomu, jaka miała miejsce w momencie powojennego startu teatrów. Z kolei scenografia, nie znajdując

dostatecznego oparcia o dojrzałe artystyczne aktorstwo i bez bazy dobrej literatury dramatycznej, skazana była na przeprowadzenie swych poszukiwań formalnych poza płaszczyznami styczności z aktorstwem i egzemplarzem.

Sprawa pierwszeństwa literatury i aktorstwa w teatrze jest rzeczą oczywistą. Określa to nie tylko miejsce scenografii w jakiegś hierarchii, bo to nie byłoby tak istotne, ale jej funkcję wobec podstawowych elementów teatru. Pragnę wyraźnie podkreślić swe przekonanie, że teatr lalek mimo swej specyfiki, wypływającej jedynie z technicznych cech swego tworzenia, znajduje się w orbicie działania praw rządzących teatrem w ogóle. Dlatego pozwalam sobie na przekaskiwanie w ramach tematu scenografii i spraw jej towarzyszących, ze sceny „aktora żywego” na scenę lalkową i równorzędne traktowanie tego tematu w obu wypadkach.

Na łamach Teatru (Nr 12 rocznik 53) zajął się problemami scenografii Erwin Axer. Pozwól sobie na przypomnienie:

„Najczęstszym, najpopularniejszym sposobem oceny obrazu scenicznego jest zestawianie go z rzeczywistością, z jego „rzeczywistym” modelem i badanie podobieństwa. Nie trzeba chyba mówić, że nie jest to sposób ani zbyt subtelny, ani co gorsza właściwy. Miarą realistycznej trafności dekoracji nie jest bowiem jej podobieństwo do natury z konieczności zawsze dość dalekie, ale stopień, w jakim dekoracja zgodnie ze stylem, z charakterem danego utworu, wspiera ideę jego realizacji scenicznego. O tym co w dekoracji teatralnej, względnie w rzeczywistości, której obrazem jest dana dekoracja, stanowi istotę rzeczy — decyduje utwor. Dla dekoratora w teatrze kluczem jest dzieło literackie. Uświadomienie sobie tej dość prostej, aczkolwiek nie docenianej prawdy, prowadzi do oczywistego wniosku, że podstawą umiejętności scenograficznej jest sztuka reżyserskiego odczytania egzemplarza...”

Wydaje mi się, że trudno o jaśniejsze ujęcie tematu roli plastyki teatralnej i jej literatury.

Podłóży pod pojęcie dekoracji sceny dramatycznej, o której myśli

Axer, pojęcia scenografii lalkowej, a stwierdzimy, że kryterium to przystaje w całej rożniągłości do tematu bliżej nas obchodzącego. Zadanie naczelne wyłonione z utworu dramatycznego, rządzi wyglądem i funkcją tak lalki jak i dekoracji. O tym, co w lalce jest istotne, co jest istotą danej postaci, którą wyobraża lalka, stanowi utwór i jego styl. Nie pozostaje miejsca na naturalistyczne naśladownictwo natury.

Axer z dezaprobatą zauważa krzewiące się nieporozumienia na temat jakiegś integralnego realizmu, oderwanego od stylu, od rodzaju literatury.

Przeszczepmy to nieporozumienie na lalkę. Przy pewnej dozie zręczności warsztatowej powstaną na pewno postacie z gąsienic figur woskowych. Automatyczny ruch tych lalek może nawet nie będzie odbiegał od prawideł poruszania się człowieka. Na pewno jednak, przedzając później napotykanym moment kiedy lalka taka, która miała być „wiernym” obrazem człowieka, wyda się nam zaprzeczeniem człowieczeństwa, protestem przeciwko jego naturze, jak protestem jest skórzana rękawiczka obłożona drewnianą dłoń inwalidy. Wtedy może dojdziemy do paradoksalnego wniosku, że lalka w ogóle, samym swym istnieniem, jest protestem przeciw realizmowi. Nie domówienia na ten temat są o kilku lat w obiegu. Lalka w rzeczywistości jest tylko protestem przeciw nieporozumieniom na temat realizmu.

Oderwanie się od treści literackich zapędzić może scenografa w inny kierunek. Innym tylko pozornie. W uliczkę, której wylot spotyka się na obwodzie z wylotem uliczki naturalizmu. Rozumujemy na pozór racjonalistycznie. Lalka sporządzona jest z papieru, szmat, konstrukcji drewnianych i metalowych. Zachowujemy walory tych materiałów, jako konkretne wartości plastyczne. Lalka zawsze w mniejszym lub większym stopniu jest mechanizmem o pewnym typie ruchu.

Zachowajmy jego naturę jako pełną obiektywnie istniejącą wartość. Połączmy wartości mechanizmu i materiału z elementami koloru, proporcji, podnieśmy to do godności elementu scenicznego, a powstanie lalka, żyjąca wedle własnych praw, własnym integralnym życiem. Tego

już chyba po imieniu nie trzeba nazywać. Odeszliśmy od człowieka i teatru bardzo daleko. Formalizm sąsiaduje o waziutką miedzę z naturalizmem. Jedno i drugie jest wrogą człowiekowi tendencją, jest wykreśleniem poza obręb teatru. Jaskrawych, krańcowych przykładów na to w Polsce nie spotykamy na szczęście. Nie mniej nie uświadomione oscylowanie w tych kierunkach zdarza się tu i ówdzie tak w praktyce jak i teoretycznie.

Zadaniem realistycznego teatru lalek jest tworzenie postaci scenicznych z duszy aktora i ciała lalki, wyrosłych i wrosniętych w dramatyczny utwór.

Sprawa fantastyki, baśniowości, to sprawa rodzaju literatury dramatycznej, która nie musi stanąć w kolizji z realizmem, a nie sprawa licencji na dowolność i spekulacje plastyczne.

Zadanie konkretyzacji czasu, miejsca, stosunków społecznych nawet w bajce, i właśnie w bajce, w ogromnej mierze może być wykonane przez scenografa. Uchroni to baśń teatralną od idealizmu, tendencji pozaczasowości i apolityczności.

Teatr ma być miejscem, gdzie cały układ elementów i zależności pomógłby nim zachodzących, ma być regulowany naszą świadomością, w myśl określonej i sprecyzowanej jasno idei. W naszym wypadku będzie to realizm socjalistyczny, czyli metoda twórcza i tendencja służąca naszej bazie społeczno - ekonomicznej, wpływająca jako element nadbudowy ideologicznej na kształtowanie oblicza obiektywnego świata. Elementy wyobrażeń, którymi operujemy, są odbiciem rzeczywistości obiektywnej danego czasu, czyli dla nas etapu przechodzenia od kapitalizmu do socjalizmu.

Nie potrafimy się oderwać od znanej nam rzeczywistości, tak w jakąś przestrzeń pozaczasową, jak i w skonkretyzowanie artystycznego obrazu przyszłości. Próby oderwania się od rzeczywistości grożą przypadkowoscą w układzie elementów i mogą się w efekcie sprowadzić do idealizmu. Wizje nasze zawsze zamykają się w kręgu elementów otaczającego nas świata.

Powstanie postaci scenicznego w teatrze lalek przebiega w dwu etapach, chronologicznie zazwyczaj od siebie oddległych. Plastycy realizuje

swą wizję grubo wcześniej, zanim włączy się w ten proces aktor. Reżyser zaś nie zawsze jest w mocy odczytać, jakie zamiary zaszyfrował w projekcie scenograf. Projekt lalki zawsze kryje w sobie jakieś zagadki. Scenograf w takim układzie rzeczy ma zawsze możliwości zaskakiwania nieoczekiwanymi faktami dokonanymi, tak reżysera jak aktora. Tym poważniej wobec tego brzmi postulat stawiany scenografowi: umieć reżysersko odczytać egzemplarz. Jednym z głównych zadań jest stworzyć wyobrażenie postaci scenicznej, zdolne do przejścia wszystkich przeobrażeń psychicznych, jakie danej postaci przewidział autor. Stworzyć zadatki do gniewu i pogody, blażństwa i cierpienia, o ile sztuka tego żąda. Nie wolno w lalce sprecyzować jednoznacznie jakiegś szczególnego stanu psychicznego. Uniemożliwi to bowiem proces przemian, proces stawiania się, rozwój dramatu i postaci.

Przewidzieć trzeba ruch lalki, tworzyć ją w przestrzeni, ruchu i czasie a nie statycznie. Tylko ta metoda wytłumczy aktorowi drogę i stworzy możliwości psychicznego rozbudowania lalki. Scenograf winien zagwarantować aktorowi swobodę pracy lalką, jej „posłuszeństwo”, warunek, że załączki potencjonalne napięć emocjonalnych, zawarte w samej lalce rozwiną się na scenie w pewną skalę wyrazową. Lalka sceniczna jest jedynie środkiem wyrazu, a nie skończonym i zamkniętym dziełem. Jej ruch, otoczenie, światło, to nie tylko mniej lub bardziej korzystne warunki, ale elementy składowe.

Etap w którym scenografia uzurpowała sobie, na skutek niedorozwoju innych elementów teatru, prawo pierwszeństwa, przede wszystkim kosztem początkującej sztuki aktorskiej, w niektórych teatrach lalek zaczyna być przeszłością. Natomiast postępcze są jeszcze skłonności do piętrzenia przed aktorem barykad trudności technicznych. Twierdzą, że jest to między innymi efektem braku właściwych mierników, wpływających z dobrego tekstu. Wciąganie do teatru dobrej literatury, pociągnięcie za sobą konsekwencje w postaci wyeksponowania aktora na główny plan, a reżyserię obszary zadaniami równie szeroko rozumianymi, jak w dramatycznym teatrze „żywego aktora”.

Teoria o ograniczonym zasobie środków wyrazowych lalki, o jej wyłącznej dyspozycji do komizmu, jest błędem, wynikłym na skutek wyciążenia generalnych wniosków z przykładów nieporadności tak plastycznej w znaczeniu estetycznym, jak i nieporadności technicznej. Dobry plastyk powoła do życia bohatera pozytywnego, a dobry aktor udźwignie ciężar przeprowadzenia go przez dramata żywym i bohater-skim. Nieuczuciwością jest osłanianie własną nieporadnością zawodową miotami o specyfice. Specyfiką każdej nieporadnej amatorszczyzny jest jej żalosna naiwność i niezamierzony komizm.

Teatr lalek powołany jest do roboty terenowej. Dobre wykonywanie tego zadania leży co najmniej w połowie w rękach scenografów. Poglądy, że teatr terenowy nie może być dobrym, to coraz rzadziej spotykana demagogia. Za nią kryje się niechęć do dodatkowego wysiłku. Rodzaj środków nie stanowi o wartości dzieła. Jest to jeszcze jedno miejsce popisu dla wynalazczości technicznej i pomysłowości plastycznej.

Nie chciałbym być źle rozumiany, jako ograniczający rolę plastyki w teatrze lalek. Wydaje mi się jedynie, że jest już czas na to, aby wyraźnie skonkretyzować zawód scenografa sceny lalkowej. Nie będzie to zrzeczeniem z pozycji, a jedynie zdyscyplinowaniem wobec pojęcia realistycznego teatru, uporządkowaniem pojęć i kryteriów oceny.

Na scenie lalkowej aktorem nie jest lalka, jest nim aktor, a lalka jest środkiem pomocniczym. Prawa rządzące teatrem w ogóle, obejmują i scenę lalkową. Scenografia im też podlega. Cokołwiek inny zakres działania plastyka na scenie lalkowej niż na scenie „żywej”, nie neguje tych praw.

Kryteria ściśle plastyczne, odierwane od teatru nie mogą regulować sprawy realizmu teatru lalek. Samo podobieństwo lalki do wyglądu człowieka, nie jest jeszcze realizmem, jak bierne istnienie lalki na scenie, nie jest teatrem. Realizmem będzie realistyczna funkcja lalki na scenie. Sprawa realizmu sceny lalkowej, to sprawa rodzaju i ciężaru gatunkowego literatury dramatycznej, klasy aktorstwa i właściwej roli scenografii.

Aby objąć wzrokiem możliwie największą polac nowego miasta trzeba pójść drogą wiodącą od stacji na południe w kierunku miasteczka barakowego. Mijamy postarzale budynki kolejowe. Droga wiedzie w dół, mija strumyk (właśnie budują na nim sporych rozmiarów przepust drogowy) i wnet znajdujemy się obok schludnie wyglądających baraków, w których mieszkają budowniczy Nowych Tych. Teraz wystarczy nieco zobaczyć z drogi, wdrapać się na nasyp kolejowy — i wnet zobaczymy przed sobą jak na dłoni długi rząd czerwonych, nieoptykowanych jeszcze budynków na niewielkim wzniesieniu odgrodzonym od miasteczka barakowego łączką ze strumykiem. W dali na prawo, dokąd wiedzie prosto droga, widać dalsze zabudowania.

Przed nami mamy osiedle A — pierwszy załazek przyszłego stutysięcznego miasta. Tam, dokąd prowadzi droga ciągnąca się po skraj miasteczka barakowego, jest osiedle B. Między obu osiedlami w głębi mieszczą się Stare Tychy — mała miścinia, która dopiero od niedawna posiada prawa miejskie.

Na rozpościerającym się wokół rozległym, z lekka falistym terenie ciągnącym się od Starych Tych aż do wielkiego masywu leśnego przy jeziorze Paproczańskim, rośnie nowe miasto. Jego główna oś będzie skierowana wprost na małowicznie polany leśne przy brzegu jeziora. Tędy wiedzie p. szlak spacerowy mieszkańców chcących odpocząć nad wodą czy też w głębi lasu. Ten las nad brzegiem jeziora, nigdyś — jako arcykiszka własność — niedostępny dla szerokich rzesz ludzi pracy, stanie się w przyszłości najpiękniejszy, najbardziej atrakcyjny na Górnym Śląsku terenem wypoczynkowym. Dużo, dużo zieleni — zarówno obok miasta jak też w samym mieście; zieleni, której tak bardzo brak w całej najbardziej uprzemysłowionej części Górnosławskiego Okręgu Przemysłowego, czyli na t.zw. obszarze A.

Nowe Tychy — wraz z szeregiem innych, znacznie mniejszych ośrodków mieszkaniowych rozlokowanych na skraj niecki węglowej — mają wydatnie przyczynić się do deglomeracji obszaru A. Takim terminem nazywają urbanistki trudne zadanie rozładowania nadmiernego zagęszczenia ludności w centrum Górnosławskiego

Okręgu Przemysłowego. Chodzi zarówno o wydatną poprawę warunków bytu ludności, jak też o umożliwienie swobodnej ekspozycji złóż węglowych, która jest dotąd wysoce skrepowana chaotyczną i zbyt gęstą zabudową terenu.

Mieszkańcy Nowych Tych będą oddychali czystym, świeżym powietrzem; będą mieszkali w domach jasnych i słonecznych, wśród zieleni. Kolej elektryczna będzie ich co dzień przewozić z dworca położonego w środku miasta do pracy w kopalniach i hutach na terenie centrum Górnosławskiego Okręgu Przemysłowego. Wszystko w socjalistycznym mieście ma wyrażać troskę o człowieka. Nawet się ulic tak się planuje, aby mieszkańcy trafili jak najmniej czasu śpiesząc co dzień na dworzec do pracy.

Można by jeszcze wiele powiedzieć o przyszłym wielkim mieście oraz o tych, którzy w nim zamieszkują. Ale inny temat mam tu na uwadze. Pragnę ją poświęcić pierwszym mieszkańcom Nowych Tych, wspólnie dzielącym radości i bólczki pionierskiego etapu rozwoju miasta. Chodzi mi o kilkutyśięczną rzeszę ludności osiedla A. Jak żyją? Jak przedstawiają się sprawy kulturalne na osiedlu? Jak mieszkańcy urządzili się w nowych mieszkaniach? Ludność osiedla A to w znacznej większości górnicy i hutnicy — ludzie ciężkiej pracy fizycznej. Jeszcze do niedawna tłoczyli się w mieszkaniach ciasnych, pozbawionych podstawowych urządzeń sanitarnych, nierzadko mrocznych i wilgotnych.

Dziś wszyscy ci ludzie posiadają mieszkania jasne, obszernie, słoneczne, zaopatrzone we wszystko, co niezbędne do kulturalnego życia. „Pierwszy raz mam mieszkanie z łazienką” — często słyszy się taką wypowiedź. Mieszkańcy świadomi są, że wraz z przeniesieniem się na osiedle nastąpił w ich życiu doniosły przełom. Mieszkańcy w Tychach, w socjalistycznym mieście! Trudności i kłopoty znamienne dla obecnego, pionierskiego okresu rozwoju miasta błędna wobec tego fakty.

A jak wygląda w Nowych Tychach działalność placówek kulturalnych? Jedyną placówką na osiedlu A jest dotąd biblioteka licząca 1200 tomów, mieszcząca się prowizorycznie w dwuizbowym mieszkaniu. Wybór książek jest mały, nie wszyscy mieszkańcy wiedzą, że biblioteka istnieje. Dotąd nie postarano się o zorganizowanie dla mieszkańców imprez kulturalnych i rozrywkowych. Jedyną atrakcją jest ki-

no w Starych Tychach, do którego trudno nieraz się dostać.

Nie dziwnego przeto, że mieszkańcy czas wolny od pracy spędzają śpiąc lub nudząc się. „Już kości bołą od tego leżenia” — narzekają. A przecież są wśród nich ludzie, którzy w poprzednim miejscu zamieszkania uczestniczyli w zespołach teatru amatorskiego, śpiewu zbiorowego itp. Trzeba więc tylko rozbudzić życie kulturalne na osiedlu, nadać mu formy organizacyjne.

W ciągu bieżącego roku ma powstać na osiedlu klub dzielnicowy z salą na ok. 200 osób, czytelnia i kawiarnia. Natomiast wielki dom kul-

gdyby je urządzić w specjalnie do tego przeznaczonych wnekach.

Racjonalne korzystanie z mieszkania w znacznej mierze zależy od racjonalnego urządzenia wnętrza mieszkaniowego. Zamieszkanie w Nowych Tychach wyzwala wśród mieszkańców pęd do urządzenia się po nowemu, tłumiony poprzednio przez ciężkie warunki mieszkaniowe. Sporo jest takich, którzy przywieźli ze sobą bardzo skromną liczbę sprzętów. Ale nawet ci, co posiadają dostatecznie liczne stare sprzęty, chcą je zastąpić nowymi, lepiej odpowiadającymi charakterowi nowego mieszkania. Podczas niedawnej an-

W NOWYCH TYCHACH

ALEKSANDER MATEJKO

tury będzie zbudowany na osiedlu B dopiero w 1957 roku!

Nie pierwszy raz krytykuje się opóźnienia budowy osiedlowych urządzeń kulturalnych w stosunku do szybkich postępów budownictwa mieszkaniowego. Na tych opóźnieniach cierpi bowiem bardzo poważnie życie zbiorowe. Ośrodki kulturalne powinny powstawać, gdy tylko na osiedlu do osiedla większa liczba ludności. Nie można dopuszczać do tego, aby w nowym osiedlu panowała gnuśność i apatia.

*

Wprowadzając się na osiedle w Nowych Tychach ludzie zazwyczaj bardzo intensywnie zastanawiają się nad tym, jak mieszkanie urządzić, czym je przyozdobić. Tym bardziej, że stare urządzenie wnętrza nie pasuje do nowego mieszkania. Najwięcej wątpliwości wzbudza zazwyczaj sprawaumeblowania kuchni. Posiadane przez mieszkańców sprzęty kuchenne zazwyczaj ani rusz nie chcą się pomieścić w szczepie nowej kuchni; trzeba je z konieczności wstać do pokoju. Szerokie, tradycyjne łóżka małżeńskie zajmują nabyły wiele miejsca. Ten sam kłopot sprawiają wielkie szafy, które śmiało można zastąpić szafami ściennymi,

kiety Instytutu Budownictwa Mieszkaniowego wśród mieszkańców osiedla A, 65 proc. zapytywanych oświadczyło, że uważa swoje dotychczasowe meblowanie za całkowicie niewystarczające i zamierza zakupić szereg nowych sprzętów domowych. Wielu mieszkańców wyraziło przy tej okazji życzenie, aby na osiedlu urządzono specjalny sklep z meblami i ozdobami domowymi, gdyż dotychczasowe stoisko meblowe w sklepie z art. gospodarstwa domowego nie zaspokaja istniejących potrzeb. Przy niezłych zarobkach górników i hutników to możliwe zapotrzebowanie miało być duże szanse zaspokojenia, gdyby można było zakupić na osiedlu poszukiwane rzeczy. Niestety ani CHPD ani też CPLiA nie zainteresowały się dotąd należycie sprawą zaspokojenia potrzeb mieszkańców nowego miasta.

Bardzo ważne jest też, aby mieszkańcy umieli i chcieli racjonalnie korzystać ze swych mieszkań. Dużo mogą tu zdziałać związki zawodowe oraz Liga Kobiet. Obok mieszkań bardzo schludnych (celują pod tym względem młode małżeństwa) zdarza się spotkać w Nowych Tychach mieszkania źle utrzymane, brudne. Nieraz uderza kontrast między czy-

stymi pokojami, a brudną kuchnią, w której panuje nieład. Mieszkania są na ogół za mało wietrzne. Wielką wadą jest rozpowszechnienie prania i suszenia w mieszkaniach (spowodowane przede wszystkim niedostatecznym wyposażeniem pomieszczeń na domowe pralnie i suszarnie). Utrapieniem mieszkańców bywają sąsiedzi bardzo hałaśliwi, nie poczuwający się do obowiązku dbałości o czystość w mieszkaniu i na klatce schodowej.

Niektórych mieszkańców cechuje niewłaściwy stosunek do dobra społecznego. Znamienny jest pod tym względem następujący przykład: jeden z lokatorów żali się na usterek wykonawstwa (zresztą dość liczne na osiedlu) w jego mieszkaniu. Pokazuje listwę, która odskoczyła od podłogi, gdyż była niedbale przybita. „Już dwa miesiące temu zgłosiłem usterek, a nikt dotąd nie przyszedł naprawić ich — żali się. A przecież w kuchni leży młotek i znalazłoby się też gwoździe. Można by naprawić samemu...”

Gdzie indziej znów klatka schodowa od dawna nie jest sprzątną z powodu tymczasowego braku sprzątaczek. „Dlaczego same nie sprzątaacie?” — pytam mieszkanki gawędzącej przed budynkiem. „Powiedzieli nam, że w Nowych Tychach będą sprzątaczek. Teraz same nie wiemy: sprzątać czy nie sprzątać?” — brzmi odpowiedź.

Wychowanie świadomego obywatela socjalistycznego miasta nie przyjdzie samo przez się. Trzeba nad nim pracować, trzeba wielu starań, wielu wysiłków. Trzeba spoić ze sobą ludzi, którzy napływają z różnych okolic, reprezentują różny poziom kulturalny i nawzajem się dotąd nie znają. Uczynić ich aktywnymi współgospodarzami osiedla, zorganizować współżycie na osiedlu nacechowane nową treścią kulturalną — oto zadanie, które przekracza dotychczasowe możliwości miejscowej Miejskiej Rady Narodowej i słabo funkcjonujących (z wyjątkiem t.zw. Komitetu Osiedlowego) komitetów blokowych na osiedlu.

Musimy więcej dbać o rozpowszechnienie wśród mieszkańców zrozumienia dla właściwej pojętej estetyki wnętrza mieszkaniowego. Dotąd w mieszkaniach na osiedlu ozdób jest mało — ale mieszkańcy, wykazującą dążność do przyozdobienia wnętrza, niestety ulegają wpływom smaku drobnomieszczańskich. Brzydkie i źle wykonane reprodukcje (przeważnie oleodruki), sztuczne kwiaty, wyszywanki z ba-

nalnymi napisami, tandetne i prentensjonalne figurki ze szkła, masy plastycznej i porcelany — oto co często widzi się w mieszkaniach.

Nie można nie doceniać wpływu estetyki wnętrza mieszkania na kulturę mieszkańców — tym bardziej, jeśli w mieszkaniach panoszą się drobnomieszczańskie brzydoty. Musimy wyprowadzić je walkę. A przecież przemieszenie się ludzi do nowych mieszkań stwarza bardzo dogodną okazję dla pomyślnego rozpoczęcia tej walki. Cóż dziwnego, że mieszkańcy przyozdabiają swoje mieszkania starą, drobnomieszczańską tandetą, jeśli na osiedlu nikt im nie podsuwa innych, bardziej estetycznych przedmiotów, jeśli nikt nie pokazuje im, jak należałoby urządzić mieszkanie po nowemu?

Trzeba zorganizować w Nowych Tychach pokazy racjonalnej i estetycznej urządzoności wnętrza mieszkania — przy jednoczesnym zaopatrzeniu sklepów osiedlowych w wystawiane na pokazie przedmioty i sprzęty. Mieszkańcy na pewno będą oglądali te pokazy z wielkim zainteresowaniem, a także chętnie kupią to, co ich znieci. Pokazy winny być przystosowane do warunków mieszkaniowych i finansowych przeciętnego mieszkańca osiedla: górniaka lub hutnika. Z okazji pokazu można by rozwinąć akcje pogadek na temat kultury mieszkaniowej, spotkań plastyków z mieszkańcami, poradnictwa w dziedzinie urządzenia mieszkania itp. Prócz tego warto byłoby zorganizować na terenie osiedla konkursy na najlepiej utrzymane i najładniej urządzone mieszkania, wywiesić gablotki popularyzujące ładne wnętrza, rozwinąć reklamę sprzętów i ozdób mieszkaniowych znajdujących się w sklepach osiedlowych.

Stanowczo zbyt mało przykładów się wagi do zagadnienia kultury mieszkaniowej w nowych osiedlach. Nie wystarczy dać ludziom nowe mieszkania. Trzeba im również do pomocy w urządzeniu i przyozdobieniu ich, trzeba zapobiegać nieracjonalnemu użytkowaniu mieszkań. Należy w pełni wykorzystywać rodzący się wśród nowych mieszkańców pęd do urządzenia mieszkania po nowemu. Pęd ten winien zostać skierowany we właściwych kierunkach. Musimy dbać, aby mieszkańcy nowych osiedli cechował wysoki poziom kultury mieszkaniowej. Brak dbałości w tym zakresie sprzyja bowiem szerzeniu się niechlujstwa — gdy idzie o higienę, a gustów drobnomieszczańskich — gdy idzie o estetykę mieszkań.

OTWORZYĆ DRZWI do przeszłości sztuki filmowej

Przeglądając książkę „New Spirit in the Cinema” Huntly Cartera, wydaną prawie przed dwudziestu laty, natknąłem się na opis małego podwarszawskiego kina, do którego zawędrował autor w roku 1918. Huntly Carter był krytykiem teatralnym i filmowym, jednym z pierwszych entuzjastów sztuki filmowej i jednocześnie zapalonym kinomanem. Nigdy nie przepuścił okazji by pójść do kina — obojętne do jakiego i w jakich warunkach. Ten podwarszawski przybytek „X Muzy”, mieszczący się w remizie strażackiej, odwiedził Carter podczas podróży z Moskwy do Londynu. Pociąg wlokł się przez Polskę z zaciętą szybkością zatrzymując się na każdej stacji przez długie godziny. Carter pobiegł do kina i dowiedział się od właściciela, że w jego posiadaniu znajduje się bogata kolekcja starych filmów, prawdziwych unikatów z najwcześniejszych lat młodości kinematografii.

„Jakież piękne muzeum filmowych osobliwości, celuloidowych „białych kruków” można by stworzyć ze skarbów rozproszonych w setkach małych kin całej środkowej Europy” — marzył mr. Carter, do głębi poruszony rozmową z prowincjonalnym kiniarzem...

Jak łatwo domyślić się — z marzeń pana Cartera nic nie wynikło. Ani on, ani żaden inny zagraniczny czy krajowy entuzjasta nie zajęli się w Polsce w latach dwudziestych kolekcjonowaniem starych filmów. Sytuacja nie uległa zmianie w latach trzydziestych, kiedy na Zachodzie Europy pojawili się już pierwsi maniacy, zbierający rozsypujące się taśmy, programy i aparaty kinowe. Wielka dziś i bogata paryska kinoteka „Cinéma-thèque Française” wyrosła z samotnych wypraw Henri Langlois do siedziby handlarzy starzyzną — „Marché aux Puces”. W tym samym mniej więcej czasie na mediolańskich i rzymskich kercelach wylali się skarby filmowe Comenini i Lattuada, założyciele „Cine-tecca Italiana”. W Londynie w oparciu o Brytyjski Instytut Filmowy ruszał na łowy krytyk filmowy Ernest Lindgren, dziś kurator „National Film Library”. W Pradze działał inny przedstawiciel niespokojnego plemienia „archiwistów filmowych” — eks-operator kroniki filmowej Jędrzej Brichta, twórca najpiękniejszego na świecie Muzeum Techniki Filmowej, otwartego w stolicy Czechosłowacji zaraz po ukończeniu działań wojennych.

W Polsce przedwrześniowej byli entuzjaści filmowi, istniała nawet awangarda, próbująca swych sił w produkcji krótkometrażówek, ale nie było, niestety, zbieraczy i kolekcjonerów, interesujących się starymi filmami.

Jeden tylko maniak zbierał wszystko, co dotyczyło kina i co wpadło mu pod rękę. W małym pokójku reżysera Ryszarda Biske w ciasnym jego mieszkaniu na Nowym Świecie piętrzyły się stosy programów, wycinków prasowych, fotosów. Nie miał nigdy czasu Biske by to wszystko skatalogować i uporządkować. I Rada Naczelna Przemysłu Filmowego w Polsce, która po śmierci reżysera przejęła jego kolekcję w r. 1937, nie miała na to czasu. Zbiory dotrwały do dni wrześniowych 1939 roku, a po-

tem zajęli się nimi hitlerowscy okupanci, wywożąc gdzieś z Warszawy wszystkie ruchomości Rady Filmowej. Stare filmy, przechowywane przez niektóre biura wynajmu, spaliły się bądź już w 1939 roku, bądź podczas powstania w roku 1944. W porównaniu z innymi stratami, jakie poniosła kultura polska, nie była to strata największa, ale jednak bolesna i jak to zwykle bywa — nie do odrobienia. Z przedwojennej polskiej produkcji uratowano niespełna 10 proc. i to przeważnie spośród filmów ostatnich lat przedwojennych. Z początków polskiej twórczości filmowej i z okresu niemieckiego — nie mamy nic, lub prawie nic.

O archiwum filmowym zaczęliśmy mówić dopiero pod koniec lat czterdziestych. Znowu za późno. W roku 1945 i 1946 wyciągnięto na

mowy” minęło lat siedem, czy osiem. Dzięki energii prof. Wł. Jędrzejewskiego, reż. S. Nowickiego czy mgr. Cz. Kufla udało się wynaleźć, dosłownie spod ziemi wykopać wiele interesujących filmów. W naszym archiwum mamy kilka niezmiernie cennych, być może jedynych na świecie kopii filmowych z końca XIX i początków XX wieku. Francuski historyk filmu Georges Sadoul wyrażał się o nich z najwyższym uznaniem. Niedawno archiwum nabyło interesującą kolekcję filmów rosyjskich z carskiego okresu, a między innymi bardzo piękny film kukielkowy Starewicz z r. 1915 pt.: „Lilla Belgii”.

Mamy parę ciekawych filmów. Ale jak długo jeszcze będziemy je posiadać i kiedy wreszcie można je będzie zobaczyć? Taśma filmowa ulega rozkładowi i chcąc u-

tej chwili nie próbowaliśmy ani uruchomić specjalnego laboratorium dla tych cennych, jedynych na świecie filmów, ani nie pomyśleliśmy o wysłaniu ich do Pragi, gdzie od lat w „Instytucie Filmowym” kopiują najstarsze i najbardziej nawet zniszczone kopie. Lata mijają i w każdej chwili wszystkie dotychczas czynione wysiłki i starania pójść mogą na marne.

Na całym świecie rozwijają się i bogacą archiwizacje filmowe. Do Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych, założonej przez cztery filoteki w r. 1938, należy dziś dwadzieścia parę archiwów i muzeów filmowych wszystkich kontynentów. Zwłaszcza w krajach Ameryki Południowej i Środkowej rośnie z roku na rok sieć archiwów i kolekcji filmowych. Takie kraje jak Wenezuela, Peru czy Urugwaj, w których samodzielną produkcją filmową stawia pierwsze kroki, dbają o to by realizato-



Scena z filmowej farsy francuskiej lat 1910 z Mistinguette i młodym Chevalierem. Gdyby nie kilka miejsc na świecie, gdzie starannie przechowywane są taśmy starych filmów, współczesny historyk sztuki wiedziałby o pierwowziorach sztuki filmowej tylko z cudzych relacji

Przecież i Visconti, i de Santis, i Lattuada, i wielu innych czołowych realizatorów — uczyło się elementów filmu na projekcjach w rzymskim Centro Sperimentale czy w mediolańskiej kinotece. Tam właśnie dzisiejsi włoscy realizatorzy poznawali swoich antenatów ze szkoły neapolitańskiej Martoglio sprzed 1914 roku, czy radzieckich klasyków Pudowkina i Eisensteina. A Orson Welles — czyż nie spędził długich tygodni w nowojorskim Muzeum Sztuki Współczesnej by zapoznać się z całym dorobkiem filmowej przeszłości, przed przystąpieniem do zdjęć „Obywatela Kane”? Można mieć słuszne zastrzeżenia ideologiczne do filmu Wellesa, nikt jednak nie odmówi mu ani mistrzostwa formy, ani bogactwa warsztatu. A warsztat ten wyrósł przecież na żyznej glebie przyswojonych przez reżysera doświadczeń przeszłości.

Przykładów można by mnożyć wiele, ale nie o to chodzi. Warto tu tylko przypomnieć starą prawdę, że dla rozwoju każdej sztuki, a więc i filmowej, potrzebne są studia, biblioteki, zbiory i muzea. A nasze archiwum filmowe, istniejące już przecież dobrych parę lat, nie rozpoczęło jeszcze wymiany międzynarodowej, nie sprowadziło do Polski tak potrzebnych i tak nieznanymi — klasycznych pozycji filmowych.

Co stoi na przeszkodzie by ruszyć wreszcie z martwego punktu? Brak pieniędzy — niewątpliwie. Ale nie tylko pieniędzy. Również brak programu prac archiwum i nieumiejętność zdobycia się na wysiłki organizacyjne. I niech nam się nie wydaje, że to sprawa niezawna i marginesowa. Bez przemyślenia, naprawdę funkcjonującego, dostępnego i stale rozwijającego się archiwum zawsze będzie kuleć sprawa szkolenia kadr pracowników twórczych kinematografii i bodające jeszcze ważniejsze zadanie — krzewienie kultury filmowej w społeczeństwie. Tylko w oparciu o archiwum stworzyć będzie można sieć klubów filmo-

wych, uczących szeregowego widza jak oceniać we właściwy sposób dzieła sztuki filmowej.

Ale nie na tym koniec. Poprzez Międzynarodową Federację Archiwów Filmowych, której Polska jest członkiem, i ściśle z nią współpracującą Federacją Międzynarodową Klubów Filmowych, możemy nasze najcenniejsze polskie filmy pokazywać tysiącom, setkom tysięcy, a kto wie — czy nie milionom widzów na całym świecie. I to w tych krajach, gdzie ani prywatne biuro wynajmu, ani cenzura nie zgodzą się na handlowe rozpowszechnianie naszej produkcji. Często się zdarza, że dopiero na fali powodzenia, jakim cieszy się jakiś film w klubach filmowych, daje się go skierować do eksploatacji komercyjnej. I tego potężnego atutu propagandowego, ze względu na nasze śpiące archiwum, nie umiemy we właściwy sposób wygrać.

Wnioski z tych raczej nieuporządkowanych uwag? Chyba jasne i proste. Należy wreszcie stworzyć nie przed paru laty Centralne Archiwum Filmowe obudzonych do życia. Zatrzaszczyć się o kopiowanie filmów, rozpocząć międzynarodową wymianę, uporządkować i skatalogować zbiory, nie ustawać w poszukiwaniu na pewno jeszcze istniejących na naszym terenie ukrytych filmowych skarbów. Trzeba zacząć działać. Nie istnieją żadne powody, dla których mielibyśmy się wlewać w ogień innych krajów, które od dawna docenili wartość filmowego archiwum. Nie ma żadnych przyczyn, dla których mielibyśmy z zadrzaskiem patrzeć na Urugwaj, Iran czy Japonię. Stać nas na to, by mieć nie gorsze od nich archiwum. To przecież sprawa upowszechnienia kultury filmowej i rozwoju naszej własnej sztuki filmowej. „Najważniejsze ze sztuk”. Na to, by obudzić do życia od wielu lat słodko śpiące Centralne Archiwum Filmowe — Centralny Urząd Kinematografii musi znaleźć odpowiednie środki. Oby nastąpiło to jak najprędzej.



Niesmiertelne dzieło Pudowkina z okresu niemieckiego „Koniec Sankt-Petersburga” znajduje się wprawdzie od niedawna w posiadaniu polskiego Archiwum Filmowego, jeśli jednak cennej taśmy nie przepokopujemy w porę na trwałą taśmę niepalną — arcydzieło może zamienić się w szmelc.

ekrany niemal wszystkie filmy, jakie wygrzebano ze składów, skrytek i bunkrów. Publiczność spragniona była kina i po przymusowym wygłodzeniu w latach okupacji oglądała wszystko, co pokazywano na ekranie — bez względu na rok produkcji filmu. Filmy wyświetlano tak długo aż rozsypywały się w proszek. Nikt nie myślał wówczas, by zabezpieczyć po jednym chociażby egzemplarzu takich obrazów jak „Granica” według Nałkowskiej, „Dziewczęta z Nowolipki” czy „Strachy”. Kiedy znalazły się środki pieniężne i pomieszczenia dla filmów (zresztą niedopowiadanie) — wielu polskich i zagranicznych pozycji, które przetrwały wojnę, już nie było. Zniszczona taśma została przerobiona na grzebień.

Od czasu pierwszych zakupów starych filmów czynionych przez istniejący wówczas „Instytut Fil-

strzec stare filmy przed nieuchronną zagładą, należy je przekopiować, najlepiej na znacznie trwalsze taśmy niepalne. Od wielu lat leżą w naszym archiwum łódzkie beczkowe filmy i nie można już doprowadzić do tego, by sporządzić z nich tzw. kontratypy. Za rok, a może za pół roku będzie już za późno. Podobno urządzenia laboratoryjne w Łodzi nie nadają się do kontratypowania starych, często rozsypujących się już taśm filmowych. Być może to prawda. Ale do

rzy mogli zapoznać się z najcenniejszymi dziełami sztuki ekranu. Dzięki wymianie międzynarodowej prowadzonej za pośrednictwem Federacji — każde archiwum może zdobyć na krótszy czy na dłuższy okres czasu wszystkie niemal pozycje klasyki filmowej.

A jak ważne jest nawiązywanie do tradycji i opieranie się w doświadczeniach warsztatowych na osiągnięciach mistrzów przeszłości, świadczy chociażby rozkwit dzisiejszej włoskiej kinematografii.

Film ciągle jeszcze niemy

WANDA WERTEINSTEIN

naszą nową muzykę, a nie Związek Kompozytorów.

Tymczasem w kinematografii jest inaczej. Organizacja twórcza filmowców — sekcja filmowa SPATIF-u — złożyła całą odpowiedzialność za rozwój polskiego filmu w ręce Centr. Urzędu Kinematografii.

Jedynie dyskusje, jakie odbywają się w środowisku filmowym — to bardzo rzadkie narady pracowników twórczych poszczególnych Wytwórni i organizowane przez komórki CUK lub Wytwórnie kolaudacje filmów. Kolegium Filmowe, Rada Artystyczna na WFF, Komisje Ocen itp. są ciałami doradczymi przy prezese CUK lub dyrektorach Wytwórni, i z założenia nie mogą być platformą szerszych dyskusji o problemach naszej kinematografii. Mają zresztą ściśle określony i wyraźnie roboczy charakter.

W tych warunkach nie może być mowy o wymianie poglądów i doświadczeń nie tylko między pracownikami twórczymi różnych wytwórni, ale i między realizatorami wchodzącymi np. w WFF do różnych zespołów.

Co powiedzielibyśmy, gdyby literaci współpracujący np. z „Czytelnikiem” dyskutowali tylko ze sobą i uważali, że nie mają nic wspólnego z pisarzami, którzy swe utwory drukują w PIW-ie lub w „Naszej Księgarni”? A tak jest w filmie.

Jest jeszcze inna strona zagadnienia. Filmowcy są o wiele bardziej zależni od CUK-u i wytwórni niż pisarze od wydawnictw czy muzycy od filharmonii. Twórczość ich jest związana z ogromnymi nakładami finansowymi, wymaga zaangażowania wielkich zespołów ludzkich i środków technicznych. Tym bardziej realizatorzy filmowi potrzebują środowiska, w którym mogliby mó-

wić o swojej pracy, tym konieczniejsza jest dla nich wymiana doświadczeń.

Tymczasem na przestrzeni ostatnich roku SPATIF nie zorganizował ani jednej dyskusji, nie powołał żadnej sekcji, nie analizował ani jednego filmu. Oczywiście można tłumaczyć się, że prace SPATIF-u utrudniał brak odpowiedniego lokalu, ale to chyba nie jest najważniejsze. O wiele poważniejszą trudnością jest brak kontaktu między wytwórniami i różny charakter pracy w poszczególnych dziedzinach kinematografii. Sekcja filmowa SPATIF-u nie umiała dać należytej odpowiedzi głosom twierdzącym, że realizatorzy filmu fabularnego nie mogą mieć wspólnych problemów twórczych z operatorami kroniki lub realizatorami filmów oświatowych. To wąsko specjalistyczne stanowisko nie może wpływać dodatnio na rozwój naszej sztuki filmowej.

Poza tym autorytetu SPATIF-u nie podnosi formalne traktowanie sprawy członkostwa. Nie wydaje się słuszne, że o prawie należenia do SPATIF-u decyduje wyłącznie fakt pozostawania na tzw. umowie o gotowość w którejś z wytwórni, bez względu na dorobek twórczy danego realizatora.

Zasadniczą jednak sprawą jest to, że do tej pory sekcja filmowa SPATIF-u nie realizuje swego podstawowego zadania — kierowania ideowo-artystycznym życiem pracowników twórczych naszej kinematografii. Działalność sekcji filmowej ogranicza się — poza udziałem przedstawicieli SPATIF-u w kolegiach i komisjach — do załatwiania na zebraniach zarządu spraw przedstawianych przez CUK oraz do organizowania herbatki i przyjęć dla ba-

wiających w Polsce filmowców zagranicznych. W najlepszym zaś razie do urządzania odczytów gości zagranicznych lub sprawozdań z pobytu polskich filmowców na zagranicznych festiwalach.

Wydaje się, że od twórczej organizacji pracowników filmu wymagamy musimy znacznie więcej — przede wszystkim zdjęcia z ramion CUK uciążliwej odpowiedzialności za poziom naszej kinematografii.

Oczekujemy od SPATIF-u powołania sekcji twórczych, postawienia i prowadzenia systematycznej pracy w tych sekcjach, omawiania na sekcjach wszystkich filmów, otoczenia opieką młodych kadr realizatorskich.

W chwili obecnej większość młodych realizatorów boryka się samomasz ze swymi problemami, czasem tylko udaje im się uzyskać doświadczenia kolegów z bardziej doświadczonych koleżanek. Do tej pory dyskusje filmowców praktycznie biorąc ograniczają się do rozmów w biurach scenariuszowych i redakcyjnych, na kolaudacjach i komisjach ocen. Nie zastąpią one organizacji twórczej — niedowład SPATIF-u jest jedną z najpoważniejszych przyczyn pozostawania z tego filmu w tyle za rozwojem innych dziedzin sztuki.

Pozostaje do rozwiązania sprawa charakteru SPATIF-u — nie jest chyba słuszne, by film był jedną z sekcji organizacji aktorów i reżyserów teatralnych. Biorąc pod uwagę, że wspólnych problemów z teatrem jest niewiele, a specyficznie filmowych bardzo dużo, wydaje się, że dojrzała sprawa utworzenia odrębnej organizacji filmowców — organizacji zdolnej do wzięcia na siebie poważnej odpowiedzialności za rozwój polskiej sztuki filmowej.



Uzwiąkowy „Poil de carotte” reż. Julien Duviviera (1932) należy już do rzędu klasycznych pozycji filmu światowego. Ktoś naukowo zorganizowane archiwum może bez trudu zgromadzić i udostępnić nie tylko filmowcom, ale — poprzez kluby filmowe — i miłośnikom filmu

ZE STAREJ BUDY

(Opowiadanie)



Przy stoliku restauracyjnym siedzi trzech gości. Dwóch mężczyzn w siłę wieku i chłopak „złotodziób”. Jeden z mężczyzn ma na imię Kazimierz i najwyraźniej łysieje, a drugi, blondyn, ma na imię Wacław, nosi okulary i marszczy czoło, jakby się czemuś dziwił. Chłopiec, który z nimi siedzi, jest uczniem 9 klasy i kuzynem łysiejącego Kazimierza. Na stoliku stoją trzy kufle piwa i wypróżniona ciwarka. Przed uczniem na talerzyku leży nadgryzioną kanapka.

— A pamiętasz, „Dyra”? Chodzi po szkole jak po folwarku i grzmi — blondyn zmienia głos i huca grubym basem na całą restaurację — Nocuń, chodź tu bratku, kiedy ojciec czesne zapłaci! —

Krowa się nie ościeliła, panie dyrektorze, jak tylko się ościeli, zaraz ojciec zapłaci... Mama śmietanę będzie mogła zbierać i masła trochę sprzeda... Blondyn nasładowuje cieniutki głos przestraszonego Nocunia a potem znów grzmi basem:

— Nocuń, ty mi o krowie nie opowiadaj, już od zeszłego roku się ta krowa cieli, a ojciec za szkołę nie płaci. Ty mnie o śmietanie nie opowiadaj, jak do przyszłego miesiąca wszystkiego ojciec nie zapłaci, to do szkoły nie przychodzi. Ja też muszę z czegoś żyć, profesorom płacić.

— No, bracie, napijmy się — mówi blondyn do łysiejącego kolegi. Wychylają kieliszki, wpatrują się uśmiechnięci w swoje twarze. Siedzący z nimi uczeń wypił też kieliszek wódki i teraz maci mu się w głowie. Myśli, że jest dorosły, że wspomina razem z tymi dwoma starymi kołniami dawne czasy, a nawet, że trochę łysieje.

— Czekaj no, Kaziu — przypomina sobie blondyn — kiedy „Dyro” zaczął budować nową część szkoły, w trzydziestym drugim? Nie, w trzydziestym drugim zmienił czapki. Pamiętasz nasze rondelki? To były czapki, w całym mieście je znali, dach na pół metra długi. Mogłeś sobie tam wszystko szczyrykiem wyrusować. Pamiętasz, najdłuższy daszek w szkole miał Moczek a jeszcze złał go w trzech miejscach, to był daszek. A pamiętasz jak Moczek prefektem trąbę wbił na głowę na pogrzebie Dobijanki?

Kazio kręci głową: — Nie byłem na tym pogrzebie, z budy mnie wyłiali na dwa tygodnie, bo czesnego nie zapłaciłem. — „Katabas” zanim do naszej budy przyszedł był więziennym kapelanem — opowiada Wacek — to wiesz, wypić sobie lubił i Moczek też był nie od tego. Po tym pogrzebie wypili pewnie, bo był listopad i zimno... Katabas rwił się do Moczka i krzyczy „Moczek, chuchnij mi”. A Moczek: — To ty chuchnij... —

— Jak ty do kapłana mówisz? Upiłeś się lajdaku. — A Moczek mu trąbę na głowę! Ha, ha, ha, bracie to były czasy. Blondynowi aż łzy napływają do oczu tak się śmieje.

— Słuchaj, Wacek — Lysy Kazio zwraca się do blondyna — a co się stało z „Kalafiorem”? Słyszałem, że przed samą wojną się wykończył, podobno znaleźli go nieprzytomnego w rowie, w szpitalu umarł. To była głowa, co? Śmirus bo śmirus, ale swoje wiedział. Pamiętasz na lekcje przychodził urzędujący jak bela — Lysy Kazio wyrzucił się i mówi chrapliwym głosem zmarłego, starego belfra: „Kretyny, idioty, matolki... Łapeta, matolku, co było na ostatniej lekcji, siadej kretynie, nie nie wiesz. Puto, co było na ostatniej lekcji, tyz nie wiesz? Siadej, palnia na kwartał. Nikolażczyk, kretynie z czego się śmiejesz? No, kto w klasie wi, co było na ostatniej lekcji. Nikt nie wi? Kretyny, matolki, piętnaście dwójek na półroczu postawie... — Lysy Kazio podnosi teraz dwa palce do góry, jakby siedział w ławce do szkoły i mówi: „Czytaliśmy dalszy ciąg „Erlkönig”.

— Erlkönig... Erlkönig... matolki, już pół roku to samo czytają. Kuchta, dokąd było czytane na ostatniej lekcji, czytaj dalej. — Teraz lysy Kazio zaczyna deklamować głosem Kuchty:

„Wer reitet so spät durch Nacht und Wind.
Es ist der Vater mit seinen Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm...”

Wacek patrzy z zachwytem na Kazia, a Kazio na Wacka. Kazio znów sobie coś przypomniał, bo się uśmiecha.

— Pamiętasz, jak w maju cała czwarta klasa poszła na wagary? Czworkami. W pierwszych czworkach szli mandolińscy a rowerzysci jechali za oddziałem. Dyrektorka spotkała nas wtedy na ulicy i pyta:

— Gdzie to chłopcy idziecie?
— Na wycieczkę.
— A który profesor z wami idzie?
— Pan Jamka... Mamy wycieczkę przyrodniczą.

— A gdzie pan profesor?
— Po papierosy skoczył.
Dyrektorowej coś się ta wycieczka nie podobala i mówi:

— To ja poczekam na pana profesora.

Tymczasem Boniek wydaje komendę: „Klasa, ze śpiewem pensjonarki naprzód marsz”. Dyrektorka rozkłada ręce na środku ulicy i krzyczy:

— Nie przejdziecie... Chyba po moim trupie. Prawa nam odbiora, szkołę zamkna.

Tymczasem mandolińscy zaczynają przyszywać i cała klasa śpiewa:

„Róża w buzi, w ręku teczka,
oto jest pensjonareczka.
A gdy przyjdą letnie ranki
te uroczę pensjonarki,
siadają sobie gdzieś w ogrodzie,
by pogadać o porodzie”.

Ryczymy „o porodzie” na całe miasto, a dyrektorka mdleje... piętnaście trójek z zachowania było na koniec roku... to było życie.

Starzy „sztabacy” patrzą z litością na siedzącą między nimi ucznia dziewiątej klasy. Łysiejący Kazio macha ręką na swojego młodego kuzyna:

— Czego oni się teraz uczą. Chodzi, bracie, do tej szkoły i uczy się, uczy, a jak się o co spytać, to nic nie wie. Za naszych czasów, jak co wkułes, to do śmierci nie zapomnisz... Pamiętasz, Wacek, starego „Siapę”? Chłop był jak szafa, gęba cała w dziobach, wasy jak u starego szlachcica, ciągle go bolaly zęby... przyjdzie czasem do klasy i przez pół godziny tylko syka z bólu, a patrzy tak jakby cię chciał walnąć globusem. Nagle wyjmuje mały notesik, w czarnej ceratce i zaczyna kartki przewracać. A w klasie cicho jak podczas podniesienia... Wszyscy sobie przypominają na jaką literę pytał ostatnio... Raz, ten Kłys, co siedział ze mną, mówi: „Słuchaj, dzisiaj kolej na moją literę, ja się schowam pod ławkę a ty powiesz, że wynucawca zwolnił mnie do doktora” i Kłys wchodzi pod ławkę. Siapa pomachał się po twarzy, syknął z bólu i woła:

— Kłys!
— Nie ma Kłysia — mówię — Kłys poszedł do doktora, wychowawca go zwolnił, cniopak krwią pluje. — Siapa poruszył tylko wąsami, dzioby na twarzy zrobiły mu się fioletowe:

— Kłys — krzyczy — wyłaź łosie spod ławki i opowiedz, co wiesz o jurze Krakowsko - Wieluńskiej. Nie podpowiadaj mu. — Kłys, bracie, porusza głową ale nic nie mówi, jakby go sparaliżowało. Siapa podchodzi do niego, podnosi ręce do nieba i woła:

— Siadaj, łosie, masz dwójkę na półroczu. Biedna ta twoja matka, taka porządna kobieta. Na wywiadówce była i za serce się trzymała jak jej wychowawca powiedział ile ci grozi dwójka. Ta biedna kobieta już jedną nogą w grobie, a ty ją jeszcze tam popychasz. — Siapa aż się wzruszył tym, co powiedział, my wszyscy robimy głupie miny a Kłys pociągnął go w rękę i zaczął płakać. — Ja się będę już uczył, tylko niech pan profesor mamusi nie mówi, bo a-taku może dostać i umrze.

Siapa głośno Kłysia po głowie i mówi grobowym głosem:

— Już ty się, łosie nie nauczysz... Siadej... Żołnierz zagłada do notesika. W klasie jak na cmentarzu. Nagle Siapa mówi wielkim głosem:

— Zalewski, chłopcze, powiedz nam co wiesz o jurze Krakowsko - Wieluńskiej. — Zalewski jakby nie słyszał, nawet nie wstaje z miejsca. Przecież wiedział, że jego litera, a ty ją jeszcze tam popychasz. — Siapa aż się wzruszył tym, co powiedział, my wszyscy robimy głupie miny a Kłys pociągnął go w rękę i zaczął płakać. — Ja się będę już uczył, tylko niech pan profesor mamusi nie mówi, bo a-taku może dostać i umrze.

Siapa głośno Kłysia po głowie i mówi grobowym głosem:

— Już ty się, łosie nie nauczysz... Siadej... Żołnierz zagłada do notesika. W klasie jak na cmentarzu. Nagle Siapa mówi wielkim głosem:

— Zalewski, chłopcze, powiedz nam co wiesz o jurze Krakowsko - Wieluńskiej. — Zalewski jakby nie słyszał, nawet nie wstaje z miejsca. Przecież wiedział, że jego litera, a ty ją jeszcze tam popychasz. — Siapa aż się wzruszył tym, co powiedział, my wszyscy robimy głupie miny a Kłys pociągnął go w rękę i zaczął płakać. — Ja się będę już uczył, tylko niech pan profesor mamusi nie mówi, bo a-taku może dostać i umrze.

Siapa głośno Kłysia po głowie i mówi grobowym głosem:

— Już ty się, łosie nie nauczysz... Siadej... Żołnierz zagłada do notesika. W klasie jak na cmentarzu. Nagle Siapa mówi wielkim głosem:

— Zalewski, chłopcze, powiedz nam co wiesz o jurze Krakowsko - Wieluńskiej. — Zalewski jakby nie słyszał, nawet nie wstaje z miejsca. Przecież wiedział, że jego litera, a ty ją jeszcze tam popychasz. — Siapa aż się wzruszył tym, co powiedział, my wszyscy robimy głupie miny a Kłys pociągnął go w rękę i zaczął płakać. — Ja się będę już uczył, tylko niech pan profesor mamusi nie mówi, bo a-taku może dostać i umrze.

— Dzisiaj jest litera K. Siapa podszedł do niego bliżej.

— Co tam gadasz?

— Dzisiaj nie moja litera, tłumaczy Zalewski, dzisiaj na K pan profesor powinien pytać. — W klasie rozlega się szmer. Wiadomo przecież było od lat, że Siapa pyta według alfabetu. Choćby się niebo waliło, choćby wizytator przyjechał, to Siapa pytał zawsze według alfabetu. Każdy wiedział na kiedy się uczyć. Teraz rozlegają się głosy: „Właśnie, nie jego litera... niesprawiedliwie... Jak takie będą porządki, to nikt się nie nauczy...”

Siapa rozgląda się po klasie i aż mruga oczami ze zdziwienia.

— Zalewski, mówisz o jurze albo ci palnę postawię!

Zalewski jechał z geografii na samych piątkach, ale na dzisiaj nie był przygotowany, miał przecież jeszcze trzy tygodnie czasu. Niezadowolony w klasie rośnie. Wszyscy patrzą na Siapę jak na winowajcę, a on krzyczy:

— Gadaj o jurze, losie!

Zalewski otworzył usta:

— Ju... ju... ju... ju... ra... k... k... — jaka się i belkoce, a przecież przez cztery lata mówił zawsze gładko i wyraźnie.

Siapa przysłuchuje się ze zdziwieniem temu belkotowi.

— Co ty, chłopcze, jakasz się?

Zalewski spuszcza oczy i milczy.

— Zalewski, co to, przestraszył się, przecież nigdy się nie jakałes, co z tobą? Sąsiad Zalewskiego podnosi się i mówi do Siapy głosem męczennika:

— On ma, panie profesorze, taką chorobę nerwową, lekarz na ostatnim badaniu powiedział, że jak się zdenewuje, to może dostać padaczki... Taki taniec świętego Wita — dodał wyjaśniająco.

Siapa przyjrzał się uważnie Zalewskiemu, pocałował go w czoło i mówi:

— No, siadaj już, moje dziecko masz piątkę...

Widzimy, że mu się łyzy w oczach kręca, a i nam się chce płakać, ale patrzymy na Siapę jak na winowajcę. Przecież to nieładnie, żeby nagle zaczynać pytanie od końca... Już Siapa więcej nie burzył ustalonego porządku. — Lysy Kazio uśmiecha się do dalekiego obrazu Siapy. Wacek marszczy czoło i kiwa głową.

— Tak, tak, Siapa. Bracie, ja wszystko miałem wykute jak pacierz. Dwadzieścia pięć lat minęło od tego czasu jak mnie Siapa uczył, ale możesz mnie w środku nocy obudzić a ja ci zaśpiękam jak z nut: Sola, Skawa, Raba, Dunajec z Popradem, Wisłoka... Tak, bracie, to już do śmierci zostanie. Nauczony i koniec.

Koledzy „ze starej budy” znów popatrzeli na ucznia dziewiątej klasy i pokręcili głowami. Kazio zwrócił się do swojego młodego kuzyna:

— Co wy w tej szkole teraz robicie? Przecież ty nie wiesz co to jest życie sztabackie, ściągałes chociaż raz w życiu, widziałes prawdziwy bryk?

— No pewnie, że ściągałem — odpowiedział uczeń i z dumą spojrzał na dwóch panów. Lysy Kazio przygasił go jednym sztyrdychem spojrzeniem.

— Ty, bracie, nigdy nie widziałeś i nie zobaczysz prawdziwej ściągaczki, nie zobaczysz... Słyszysz Wacek, on „raz ściągał”. Ty wiesz, chłopcze, że to była cała gałąź wiedzy, byli specjaliści, ludzie tajemniczy, żyli z tego. Pamiętasz, Wacław Adasia Rosówkę, ten wieśdział swoje, Adaś. Bracie jak przyszło do matury, to Adaś cały rok ściągał, pisał, bryki z całej polski skrzykami sprowadzał, miał w swojej kartotece z pięćset tematów. Żyło się tym, bracie. Ściągi były robione solidnie, nie jakieś tam karteczka papieru, pewnie, były i takie, wyrzucało się je zaraz po klasówce. Ale prawdziwa solidna ściągaczka była robiona na dobrym papierze trwałym jak pergamin... Trzeba było pisać ściągi piśmem drobnym jak mak, ale czytelnym. Specjaliści robili. Ściągi przechodzili, można powiedzieć że ojca na syna. Adaś miał ściągi z matematyki! Wszystko tam było, algebra, geometria wykresna, pierwiastki, wszystkie wzory i prawa, od Pitagorasa do samego, jakże mu tam, Archimedes. Wszystkie figury pięknie wyrysowane, dowody przeprowadzone. Cała wiedza matematyczna tam była, w zakresie ośmiu klas gimnazjalnych. Ściągaczka miała pewnie pięć albo sześć metrów długości i była pisana tuszem na miękkiej ceratce. Adaś odkupił ją od Kipirocha, bo ten miał już wszystko w głowie, a może i nie miał... pamiętasz, Wacek, „Kipka”? Trzy razy oblał przy maturze. Chłop jak dąb, z laską bambusową do szkoły chodził, poważny, ojciec dziećmi. Jak trzeci raz oblał to wszedł z tą laską do pokoju nauczycielskiego. Pamiętasz jaka była granda? Czekajcie... O czym to ja mówię — Kazio potarł się po łysiejącej czasce — ten „Kipek” mi się wparadował...

— O ściągaczkach — godpowiedział nieśmiało dziewięćklasista.

— Właśnie, bracie, o ściągaczkach. Robiło się ściągaczki, które służyły na całe lata. Ale dawniej można było liczyć na coś stałego. Tematy z łaciny albo polskiego zmieniali się bardzo rzadko. Jeśli miałeś z polskiego z pół setki ściągi, mogłeś być pewny, że trafisz na temat. Wiadomo było, że będzie coś z trzech wieszczów, albo „Skarga,

Słowacki, Żeromski jako budzicieli sumień”. Wiadomo było, że musi być też jakiś państwowotwórca, temacki, potem coś z pozytywizmu, jednym słowem jak ktoś miał nosa, to mógł iść na pewniaka. Teraz, bracie, nie tylko tematy, ale i podręczniki zmieniają. Podręczniki. Ja mam jeszcze w bibliotece historię Nankego i gramatykę łacińską Samolewicz. Książki, można powiedzieć, z ojca na syna przechodziły. Na Samolewicz uczę się mój kuzyn, który teraz jest proboszczem, choć miał zamiar zostać misjonarzem i z trędowatymi życia dokonać, gospodyni ma... a niech mu tam będzie... Od niego książkę nabył Stasiek Miszkoszczak, który w kawalerii w Grudziądzu był a teraz gdzieś tam w Ameryce żyje... Ile tam, bracie, kreśleń, zielonym i czerwonym, niebieskim i czarnym atramentem, kartki wyczytane, wytarte. Książkę się szanowało, podklejało, oprawiało, gumką czyściło, na koniec roku sprzedawało. Ja w szóstej klasie miałem dwie książki, na czternaście potrzebnych... Teraz szkoda gadać. Na początku roku idzie taki — tu Kazio spojrzał krytycznie na swego kuzyna z dziewiątej klasy — idzie taki do księgarni i przynosi tuzin nowych podręczników. Starych nie sprzedaje, bo mu się „nie opłaci” i to jest sztabak. Płakać się chce. — Kazio zamrugał oczami jakby się chciał rzeczywiście rozpłakać. Po chwili ciągnął dalej.

— Ale czasem tematy przywoził ze sobą na maturę wizytator i kopertę na sali otwierał. Jak kuratorium chciało maturę położyć to robiło takie kawały. Pamiętasz, Wacek, w trzydziestym pierwszym roku, jakie było w budzie piekło. Chcieli nam maturę położyć i położyli. W następnym roku prawa szkół państwowych odebrali i „Dyro” budę musiał zamknąć. Dyrektor chodził wtedy jak zaccadziły i do maturzystów mówił: „szkołę mi chcą zamknąć, tematów nie przysłali, przecież żaden z was matury nie zda... wizytator tematy przywiezie...” „Dyro” tylko ręką machnął na wszystko. Przy tym nie wiadomo dlaczego kazali wtedy naszym zdawać nie w budzie, tylko w gmachu szkoły handlowej. Już było wiadomo, że kuratorium chce rzeź urządzić. Do matury było dopuszczonych dwudziestu trzech, a pewniaków było dwóch: Sikora i Wólczakowski, przy dużym szczęściu mogło zdać pięciu, a reszta „tabula rasa”, nie nie umieli. Nawet Kipek choć już trzeci raz szedł do matury, mówił, że mu się wszystko pokreśliło... U „Dyra” w mieszkaniu sądny dzień. W całej szkole było słychać głos dyrektorki: „maturę nam chcą położyć, szkołę chcą nam zamknąć”. Adaś Rosówka, błąd jak śmierć, prześladał swoje ściągi.

Tematy przywoził ze sobą delegat, który przyjechał na dzień przed maturą i zamieszkał w hotelu „Polonia”... Co tu robić, bracie. Adaś i Kipek ze sprzątaczkami hotelowymi kombinowali, ale nie z tego nie wyszło. Jeszcze tego samego dnia chłopaki telegraficznie sprowadzają z Warszawy trzech studentów do pisania ściągi, zamywiają też jakichś emerytowanych profesorów i innych specjalistów. Wszyscy maturzysty radzą tylko nad tym jak tematy na zewnątrz wyrzucić. Profesorowie odmówili wyniesienia tematów i przemycenia ściągi. Zli byli na „Dyra” bo od trzech miesięcy nie wypłacał im pensji i też mu się chcieli za to przysłużyć. Adaś Rosówka dał projekt, żeby tematy przez okno na nitce wypuścić i potem je taką samą drogą wciągnąć. Ale wszyscy odrzucili ten projekt bo łatwo byłoby przy tym wpaść. Co robie? Wszyscy zmartwieni. A tu czas ucieka i Hannibal ante portas... Wreszcie Kipek wymyślił: „Murarz na nam trzeba — woła — kto zna murarza, niech go tu zaraz sprowadzi”. Adaś znał starego Orzyńskiego, pijaka sakramenckiego, ale majstra jak złoto... I tak bracie, Orzyński jeszcze tego wieczora cegłę wyjął ze ściany w tej sali, gdzie się miała odbywać matura. Robił to na ulicy a chłopaki drabinę mu trzymali, na salę otworek wychodził przy samej podłodze, woźny za pół litra stolik koło tej dziury ustawiał. Tą dziurką tematy na ulicę wyleciały i ściągi przylatowały. Orzyński swojego litra dostał. Chodził przez kilka dni ze sztabakami, ludzi na ulicy zaczepiał i opowiadał: „Chcieli chłopakom maturę położyć... syny a ja nie pozwoliłem i chłopakom maturę zrobiliem... Swoją robotę znam. Zdawęta chłopaki z Bogiem, co wam żalować. O jedną głupią cegłę się rozchodzilo... Jak zdawać to zdawać”. Tak gadał, aż trzeba było drugiego litra postawić, żeby gębę zamknął. A maturę i tak położyli. Z dwudziestu trzech, siedmiu zdało. Delegat zinał na ustnym, sam pytania zadawał. I Kipek oblał, i Rosówka też... Delegat, bracie, w nocy dorozką zmiatał na stację, bo chłopaki na niego polowali, mordę mu chcieli zbić... Kipek i tak germaniście binokle laską zdjął z nosa i do góry podrzucił, jak upadły, to się potłukły... Od tej matury „buda” zaczęła kapacnieć, prawa szkół państwowych odebrali, i wreszcie „Dyro” budę zamknął.

Kazio i Wacek spuścili głowy jak dwie dorożkarskie szkapy. Kuzyn Kazia, uczeń klasy dziewiątej, z wąsikami, który przypominał kropkę mleka pod nosem, westchnął też ciężko, jakby to jego budę zamknęli, ale dwaj koledzy ze „starej budy” nawet uwagi na to westchnienie nie zwrócili.

Dramat.. bez zakończenia

Teatr Wyobraźni
TADEUSZ KOŁACZKOWSKI

Dręczy mnie to zagadnienie od dawna: czy na scenie da podkreślenia. A sykskości utworu dramatycznego można postawić się dziwnym „volapükem” i ułulającym powiadać: prawdziwego polskiego z intonacją śpiewnej mowy rosyjskiej!

Taką manierę (?) w przygotowaniu sztuki teatralnych daje się nieraz zaobserwować. Można się z nią pogodzić, gdy chce się zaznaczyć obcość narodową jednej z postaci, lub podkreślić odrębność i niepowtarzalność konkretnego środowiska. Dlatego nie raz w postaci Majora w „Fantazym” i dodaje wyrazu specyficznego sylwetkę Horodniczego w „Rewolwerze”. Staje się jednak nie do przyjęcia, gdy pojawia się w utworze, którego postaci, tworząc wielką syntezę epoki, mogą przemawiać na równi wszystkimi językami świata.

Skąd się bierze ta tendencja i czemu ona służy? Upraszczając spróbujmy na odpowiedzieć, że bierze się ona — albo z nawyku aktorskiego, albo z niemocy artystycznej w budowaniu przenośnych postaci sceniczynej. Służą natomiast ulatwieńczej metodzie narzucenia widzowi czy słuchaczowi — wrażenia autentyczności środowiska, podkreślenia jego nieraz rzekomej egzotyki i odmienności.

Logicznie rozumując bohaterowie dramatów Szekspira czy komedii Shawa powinni z polskiej sceny przemawiać z akcentem angielskim, bohaterowie Schillera czy Hauptmanna z akcentem niemieckim, a do bliskioliwego wiersza Moliera należałoby wprowadzić brzmienia francuskie.

Wielki czteraktowy dramat Aleksandra Ostrowskiego „Panna bez posagu” nie jest utworzone łatwym do zdiagnozowania. Na pewno jednak nie wymaga tworzenia sztucznej faktury brzmieniowej był stał się zrozumiały dla polskiego odbiorcy.

Wręcz przeciwnie. Z niezwykłą starannością należałoby dobrać zespół, aby uniknąć nawet przypadkowych brzmień nawiąkowych. „Rusycyzowanie” tekstu oddało go od słuchacza, pozbawiało go ludzkiej wymowy, jak gdyby zacięła w określonej przestrzeni geograficznej i odcina od doświadczeń społecznych naszej własnej przeszłości. A przecież ta przeszłość nie jest inna niż dzieje pięknej Larysy, szlachetnej duszy zagubionej w świecie burżuazyjnego wyzysku i nieposzanowania ludzkiej godności. Dość wspomnieć dramaty Gabrieli Zapolskiej czy Tadeusza Rittnera, aby znaleźć w nich świadectwo zbliżone do procesów społecznych tego okresu historii.

Ostrowski w swym znakomitym dramacie przemawia do nas tak pełnym i bogatym w treści głosem, że nie trzeba sprowadzać go na manowce taniej egzotyki. Tym więcej, że nowy świetny przekład dokonany przez Aleksandra Watę gwarantuje właściwe zrozumienie idei zawartych w dziele Ostrowskiego, rozsmakowanie się w pięknie i bogactwie języka, jakim te idee wyraża. Dialog Ostrowskiego brzmi w całej swej krasie i jedności, ludzki i prosty, nowoczesny według przyjętych pojęć, a przecież znakomicie oddający nastrój i charakter współczesnego Ostrowskiemu studenta, który nie tylko ówczesnej formie ale i treści myślenia. Dlatego przekład ten jest piękny i przekonujący.

Nie jest dziełem przypadku, że Aleksander Ostrowski stał się jednym z najpopularniejszych autorów wystawianych na naszych scenach. Zbyt dużo jeszcze mamy porachunków z przeszłości, że skostniałemu staremu sposobu myślenia, z relikami burżuazyjnej moralności, aby nie zmobilizować oskarżycielskiej pasji Ostrowskiego, jego mobilizującej przenikliwości z jaką obnażał mechanizm burżuazyjnego układu społecznego.

Chęć wykorzystania tego wspaniałego oręża, jakim jest niezwykła ostrość, drażliwość i prawda zawarte w dramacie Ostrowskiego, nie tylko zdecydowała o wystawieniu przez Teatr Radiowy „Panny bez posagu”, ale również narzuciła koncepcję reżyserską.

Licząc się z możliwościami teatru, dramat Ostrowskiego musiał ulec poważnym skrótom. I o to nie można mieć pretensji do reżysera słuchowiska — Łazarza Kobrynskiego. Można się jednak spierać, czy wyeliminowano fragmenty właściwe.

Najprostszą drogą wydaje się usunąć z utworu wszystko, co nie posuwa akcji naprzód, co nie stanowi dla niej nieusuwalnych fundamentów. W stosunku do dramatów Ostrowskiego ta droga nie zawsze prowadzi do celu. Ostrowski nie należy do autorów, którzy szafowali zbędnym słowem. Każda kwestia jego utworu służy budowaniu pełniejszych postaci bohaterów, kształtowaniu oskarżeniem burżuazyjnego układu społecznego, niż cała przygodowa treść sztuki Ostrowskiego nie znalazły się w słuchowisku. O to można mieć żal do twórcy słuchowiska.

Od dłuższego czasu Teatr Radiowy boryka się z problemem komentarza, towarzyszącego zazwyczaj każdej inscenizacji. Próby rozwiązywania tego problemu dotychczas nie wyszły poza sferę eksperymentów. Czasami komentarz jest rozrzucony, przegadany, lub śmiesznie prosty, jak na przykład w niedawno nadawanej „Zemście”, to znów lakoniczny do przesady. Oszczędność, jaką zastosowano w słuchowisku „Panna bez posagu”, graniczy ze skąpstwem.

Bronimy się przed komentatorem, który usiłuje słuchaczowi tłumaczyć sens boryka się z problemem komentarza, towarzyszącego zazwyczaj każdej inscenizacji. Próby rozwiązywania tego problemu dotychczas nie wyszły poza sferę eksperymentów. Czasami komentarz jest rozrzucony, przegadany, lub śmiesznie prosty, jak na przykład w niedawno nadawanej „Zemście”, to znów lakoniczny do przesady. Oszczędność, jaką zastosowano w słuchowisku „Panna bez posagu”, graniczy ze skąpstwem.

Bronimy się przed komentatorem, który usiłuje słuchaczowi tłumaczyć sens

sztuki. To zawsze jest zamierzenie chybiłone i słusznie irytuje myśliciego słuchacza. Nie chcemy jednak rezygnować z komentarza, który prowadzi do słuchacza przez kulisy dramatycznej sceny, pozycję i kulisy zmieniających się scen, ułatwia mu budowanie obrazu, porządku, wzrokowych, będących „przeźreniem” dopełnieniem jednowymiarowych wrażeń słuchowych. Nie chodzi nam o rozbudowany komentarz słowny, ani o łopatołogiczne informowanie o sytuacji aktorirow na scenie. To możemy sobie darować. Nieraz tą rolę może spełnić odpowiedni akcent akustyczny, precyzyjne wyciszczenie i narastanie dźwięków oraz wiele innych, znanych każdemu reżyserowi środków budzenia wyobraźni słuchacza. Ale nie zawsze to wystarcza. Szczególnie wówczas, gdy te formalne środki mają stanowić jedną więz pomiędzy kontrastującymi w nastroju scenami. Na przykład tylko formalne powiązanie intymnej rozmowy Larysy i Paratowa z pijacką zabawą w domu Karandyszewa nie przekazało słuchaczowi zmiany nastroju i sytuacji sceniczynej. Decydującym zabrakło tu komentarza.

Dziwna to recenzja, w której ani słowa nie padło o słuchowisku. Wprawdzie ograniczone są środki wyrazowe gry aktorskiej w słuchowisku radiowym, ale przecież można by wiele pisać o interpretacji roli, o głosie, jego modulacji, barwie, akcentach, ekspresji. Interpunkcji. Ocenie te subtelności kunsztu aktorskiego to sprawa nielatawa. Szczególnie zaś trudna w słuchowisku „Panna bez posagu”. Najmniejsza w tym wina aktorów. Na pewno z przekonaniem i najwyższą swą umiejętnością tworzyli słuchowisko. Jednak techniczne właściwości radiostacji warszawskiej zdolne są zaprzepścić ich najlepsze wysiłki. Dziwaczne echa i pogłosy towarzyszące słuchowisku nadawały mu cechę zepsutej płyty gramofonowej.

I gdy w dramatycznym momencie Larysa, a w ślad za nią echo, powtórzyło wielokrotnie „wymagam...wymagam...wymagam” — chciałem się jeszcze raz dosłuchać: wymagam, wymagam, wymagam... wreszcie skńczył z technicznym brakiem słuchowiska w audycjach radiowych.