

Wydanie 31. 1954
W GDAŃSKU
Historia

Przegląd kulturalny

Z FREDRĄ i ŻEROMSKIM w PARYŻU

STANISŁAW WITOLD BALICKI

Zespół warszawskiego Teatru Kameralnego dał na scenie Teatru Sarah Bernhardt w Paryżu, w dniach od 12 do 14 lipca br. trzy przedstawienia: dwukrotnie zagrano „Meza i żonę” Aleksandra Fredry, „Meza i żonę” Stefana Żeromskiego (w dn. 13 lipca). Dnia 17 lipca przedstawienie „Meza i żonę” rozbiło i wzruszyło Polonię Francuską w osadzie górniczej Noeux-les-Mines w okolicy Lille.

Był to — o ile mnie pamięć szczegółów z polskiego teatru nie zawodzi — drugi w historii naszego teatru wyjazd zorganizowanego zespołu na Zachód. W r. 1913 przedsiębiorczy dzierżawca sceny lwowskiej, L. Heller, po występach w Wiedniu wywioził swój teatr do Paryża, gdzie w sali teatru „Gymnase” dano z dużym powodzeniem szereg przedstawień. Ale o tych przedstawieniach słuch niemal zaginął i u nas, a cóż dopiero w Paryżu.

Obecnie występy naszego teatru we Francji mają nieporównanie donioślejsze znaczenie. Określa je i czas historyczny i fakt, że impreza Hellera, przy swych oczywiście dodatnich skutkach propagandowych, była jednak prywatnym interesem handlowym teatralnego kapitalisty, natomiast dziś — Teatr Kameralny, teatr państwowy oficjalnie reprezentował polską kulturę teatralną na pierwszym Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Dramatycznej miasta Paryża.

Reprezentował znacznie więcej. Nie wahajmy się o tym mówić. Występy naszego teatru, jego repertuar, kształt i wyraz artystyczny przedstawień, postać zespołu aktorskiego i technicznego, ich dyscyplina pracy i osobista kultura — wszystko to było dla Zachodu sprawdzianem naszym, a więc najwiarygodniejszym, jak rozwija się kultura narodowa i nowy człowiek w krajach demokracji ludowej. Byliśmy bowiem — obok teatru Brechta, przedstawiającego NRD — jedynym krajem spośród demokracji ludowych, który w tym roku skorzystał z zaproszenia organizatorów Festiwalu.

I trzeba też otwarcie powiedzieć, że sytuacja nasza była trudniejsza niż dla Berliner Ensemble. Zarówno ze względu natury ściśle politycznej, jak i organizacyjno-artystycznej. Przede wszystkim wróg na Zachodzie nie zdołał jeszcze tak fałszować i zohydzić prawdy o kulturze NRD, jak to uczyniono i czyni się stale w stosunku do Polski. Berliner Ensemble mógł wzbudzić większe zainteresowanie publiczności i przedstawienie „Matki Courage” mogło być przystępniejsze i ciekawsze dla widza francuskiego nie znającego obcego języka, ponieważ sztuka Brechta jest przełożona na język francuski i spopularyzowana nie tylko drukiem. Jeden z czołowych teatrów Paryża, Théâtre National Populaire, kierowany przez Jean Vilara, grał ją przed kilku miesiącami. Publiczność i krytyka francuska miała możliwość porównań

i przyznania, siłą rzeczy, większej oryginalności i wyższości zespołowi Brechta z Heleną Weigel na czele. Znajomość polskiej kultury, literatury, a cóż dopiero historii naszego teatru jest we Francji nikła. Przeciwnie paryżanin wysiadujący godzinami w kawiarni na wprost pomnika Adama Mickiewicza nie o nim nie wie. Gdy rozmawialiśmy z niektórymi ludźmi pióra dziennikarskiego o naszych przygotowaniach do Roku Romantyzmu i studium Adama Mickiewicza, dopytywano znotatek, czy to data jego urodzin. Jeden z poważniejszych dziennikarzy, poznawszy w teatralnym towarzystwie Mirosława Żuławskiego, pochwalił się zaraz na łamach swego pisma, że poznał... Stefana Żeromskiego.

Nic więc dziwnego, że na grupę teatrologów i dziennikarzy specjalistów, którzy byli obecni na naszej konferencji prasowej, piorunująco wprost podzielały nasze informacje, dotyczące dziejów polskiego teatru i jego związków z kulturą Zachodu, zwłaszcza Francji. Uczestnicy konferencji skwapliwie notowali to, co po raz pierwszy usłyszeli. Że naprawdę podobnie już w XII wieku we wsi Mogiła pod Krakowem, tam gdzie dziś rośnie Nowa Huta, odbywały się pierwsze widowiska religijne organizowane przez francuski zakon cystersów. Że w dwadzieście sześć lat po paryskiej premierze grano już w Polsce, na Zamku królewskim w Warszawie „Cyda” Corneille’a w pięknym przekładzie Morsztyna, że za Sasów 60-osobowa paryska kompania Dechalliera przez cztery lata grała w Warszawie i w Krakowie, że zakazane w Paryżu ze względu na rewolucyjny charakter „Wesele Figara” grane było w Polsce przez polskich wykonawców ale w oryginalnie francuskim na rok przed prapremierą paryską itd., itd.

Jeszcze bardziej zdumiewające były dane i cyfry dotyczące odbudowy polskiego teatru i jego osiągnięć w Polsce Ludowej. Słuchacze konferencji i równocześnie widzowie fotograficznej wystawy najciekawszych osiągnięć dziesięciolecia zaskoczeni byli wielką ilością pozycji repertuaru zachodnio-europejskiego. Z repertuaru francuskiego, współczesnego i klasycznego, teatry nasze grały w ciągu lat blisko dziesięć z górą 70 utworów, w tym 14 komedii Moliere’a. Szczegółowo, nie tając trudności i braków, mówiliśmy o naszej trosce o rozwój współczesnej dramaturgii, trosce o dalsze poszerzanie widowni, o konieczności tworzenia teatrów wiejskich, do czego nie mamy ani aktorów, ani reżyserów, ani sal, ani transportu. Ale tę sieć teatrów stworzymy. Nasza pasja, entuzjazm i wola — zdobyły zdumienie i gorące uznanie u wielu.

Słowa nasze nie brzmiały pustą deklaracyjnością. One już miały pokrycie w dokumentacji, którą przywieźliśmy (piękne, specjalne — jedyne tego rodzaju na tym Festiwalu — plakaty Daszewskiego i Trepkowskiego, zapowiadające „Le Mari

et la Femme” Fredry oraz „Le Pèché” Żeromskiego; kulturalnie opracowana broszura — program z tekstami J. Kotta, E. Csato, W. Natanson i in.; wydawnictwa książkowe; wystawa fotograficzna), jak i w działaniu zespołu Teatru Kameralnego.

Inicjatywę zorganizowania pierwszego Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Dramatycznej dał A. M. Julien, były współpracownik znakomitego Dullina, po nim dyrektor Teatru Sarah-Bernhardt. Inicjatywę poparła Rada miasta Paryża; Festiwal uzyskał charakter oficjalny. Tegoroczna pierwsza próba miała wyraźnie charakter zaznaczyony w afiszach i zaproszeniach: „Le rendez-vous des théâtres du monde”. O tym charakterze Festiwalu-pokazu zdecydował również przeważający udział teatrów z krajów kapitalistycznych (w Festiwalu brało ogółem udział dwanaście państw), dla których nasze pojęcie wymiany dóbr kulturalnych między narodami, organizacji i stylu tej wymiany jest bardzo obce. Nie były więc przez organizatorów zaplanowane i przez nikogo nie były inicjowane jakiegokolwiek kontakty między przedstawicielami teatrów biorących udział w Festiwalu. Występowano w jego ramach na zasadzie umów handlowych, nie rzadko pożyczając od gospodarzy statystów i sprzęt.

Polska, występując jako dwójka z rzędu, wniosła w organizm Festiwalu — jak to wielokrotnie podkreślano — nowy ton: rozumienie tego Festiwalu i następnych, corocznych jego ogniw jako jeszcze jednego terenu zbliżenia kulturalnego między narodami dla dobra pokojowej współpracy, wniosła też kulturę koleżeństwa i szacunku dla twórców i kultury innych narodów.

Na grobie Sarah Bernhardt na cmentarzu Père Lachaise delegacja naszego aktorstwa z Al. Zelwerowiczem na czele złożyła wieniec; wianka czerwonych goździków ze wstążeczkami o barwach narodowych znalazła się też pod portretem wielkiej artystki, wiszącym w jej garderobie. „Dziwna rzecz — mówili pracownicy teatru Sarah Bernhardt — tyle państw już tu występowało, a nikt o tym nie pomyślał”. W przeddzień swoich występów zespół Teatru Kameralnego był obecny na przedstawieniu trupy belgijskiej. W czasie przerwy delegacja z J. Romanówną na czele odwiedziła kolegów — Belgów, wręczając im kwiaty gratulowała interesującego przedstawienia. Belgowie byli miłe zaskoczeni. Na Zachodzie nie znane są takie stosunki koleżeńskie.

Serdeczne formy współpracy nawiązane zostały między zespołem

TYGODNIK RADY KULTURY I SZTUKI

30—31 (100) ROK III

WARSZAWA, 29 LIPCA — 11 SIERPNIA 1954 R.

CENA 1.50 ZŁ.

W NUMERZE:

M. ŻULAWSKI — Rozejm
B. WOJDOWSKI — U zbiegu reportażu i nowelistyki
ST. STASZEWSKI — O słuszne decyzje sądów
A. WOJCIECHOWSKI — Architektura monumentalna i pejzaż
L. STAFF, ST. PIĘTAK, H. GAWORSKI, J. WYKA, T. RÓŻEWICZ — wiersze
J. LAU — Szyper Józef Pękala
K. STRZAŁKA — Z reportażu o Rzeszowie — nici
E. PAUKSZTA — Wskrzeszona perła renesansu
ST. DYGAŁ — Polonez gdańskich plastyków
A. DYGAŁ — O białych płamach i nie wykorzystanych rezerwach
M. NOWAKOWSKI — Otwieramy teczkę z napisem „telewizja”
J. BROSKIEWICZ — Puzon i pies
T. BOROWSKI — Plakat
J. ANDRZEJEWSKI — Wspomnienia
M. CZERWINSKI — Po stronie poezji
B. MICHAŁEK — Świat na opak — z morałem

pomocniczym i technicznym Teatru Kameralnego a personelem scenicznym francuskim. Nasi pracownicy, kierowani przez reżysera Bohdana Korzeniowskiego i scenografa Zenobiusza Strzeleckiego, zaimponowali kolegom francuskim organizacją pracy, dyscypliną i spokojem, a równocześnie głęboką troską o kształt artystyczny całości przedstawienia. Zastanowimy więc ich nazwiska: S. Kuszczyk — brygadier maszynistów, N. Stepniowski — główny elektryk, S. Werner — rekwizytor, J. Wysocka — fryzjerka, W. Pastwa i Trzaska — garderobiana i krawiec oraz L. Sapiński — inspijant i H. Filipowicz — sufler. Gdy po Teatrze Kameralnym wchodził

na scenę Teatr Niemiec Zachodnich — balagan i wrzask zatrwały już pierwsze godziny gospodarzom sceny. Zaobserwowaliśmy też imy charakterystyczny szczegół. Pod portretem Sary Bernhardt pozostały zaschłe już czerwone goździki, lecz polskie barwy wstążeczek zniknęły.

Ale pozostało znacznie więcej. Wśród pracowników technicznych sceny francuskiej spora ilość upominków w postaci wyrobów naszej sztuki ludowej, ofiarowanych przez nasz zespół wraz z braterskimi uściskami; w kancelarii dyrektora Teatru Sarah Bernhardt i organizatora Festiwalu A. M. Julien teka ze zbioru

DOKONCZENIE NA STR. 2

Z okazji dnia Odrodzenia — narodowego święta ludu polskiego — zespół pracowników redakcji SOWIETSKAJA KULTURA śle braterskie pozdrowienia zespołowi redakcyjnemu PRZEGLĄDU KULTURALNEGO.

Życzymy redakcji PRZEGLĄDU KULTURALNEGO sukcesów w walce o dalszy rozwój nowej, socjalistycznej kultury, w pracy nad ideowym wychowaniem inteligencji, w duchu ofiarnej służby dla ludu i bezgranicznej wierności ojczyźnie.

SOWIETSKAJA KULTURA

TEATR NAJWIĘKSZYCH AKTORÓW

ROMAN SZYDŁOWSKI

wem na czele — to wszystko mówi za siebie. Znany ich przecież ze znakomitych filmów, zachwycaliśmy się nimi niejednokrotnie, a ktokolwiek był w Moskwie, nie mógł ominąć tego najwybitniejszego obok MCHAT-u teatru radzieckiego.

Na czym polega specyfika Teatru Małego? Gdzie tkwi jego siła i tajemnica wielkich sukcesów odnoszonych na przestrzeni przeszło stulecia? Dlaczego porównywano go z Uniwersyteciem Moskiewskim i podkreślano zawsze ogromną rolę, jaką odegrał on w wychowaniu rosyjskiego społeczeństwa?

Wydaje się, że w oparciu o analizę bogatej historii Teatru Małego i znajomości jego współczesnego repertuaru i dzisiejszych przedstawień, można wymienić kilka przyczyn tych zwycięstw. Spróbujmy zastanowić się nad najważniejszymi. Oto od pierwszych lat swego istnienia, od roku 1824, konsekwentną linią Teatru Małego, realizowaną podówczas przez wielkiego Szczepkina, a później przez jego kontynuatorów i następców, jest dążenie do ukształtowania wychowawczego, wysoce ideowego i artystycznego repertuaru. Szczepkin rozumiał, że nie ma twórczego i rozwijającego się teatru bez wielkiego repertuaru.

Entuzjasta wielkiej klasyki, który wprowadzał dzieła Szekspira na swoją scenę, był zarazem blisko związany z najwybitniejszymi umysłami współczesnymi. Żył z cyfrem swego narodu, pojmował teatr jako trybunę walki o postęp, przeciwstawiał się carskiemu samodzierżawiu i znajdował gorących przyrączy i sprzymierzeńców wśród ludzi miary Gribojedowa, Puszkina, Hercena, Bielińskiego i Turgeniewa. W klimacie wielkiej myśli postępowej najwybitniejszych umysłów Rosji pierwszej połowy XIX wieku dojrzał program ideowy i artystyczny Teatru Małego. Szczepkin rozumiał, że nie stworzy wielkiej sceny bez swoich pisarzy. I dlatego wzbogacał stale repertuar teatru przedstawieniami sztuk podówczas współczesnych, a dziś już klasycznych. Z górą wiek trwa ta tradycja Teatru Małego. I jest rzeczą znamienią, że gdy teatr ten miał swoich pisarzy, przeżywał swe najświetniejsze okresy. Kiedy zaś Stanisławski lepiej zrozumiał tę myśl i pozyskał dla MCHAT-u współpracę Czechowa i Gorkiego — był czas, gdy scena ta zaćmiła teatr wielkich tradycji Szczepkina. Ale Teatr Ma-

ły nie daje za wygraną. Ów wielki staruszek jest nadal młody. I dzisiaj ambicją spadkobierców Szczepkina jest znaleźć swych Gribojedowów, Gogolów i Ostrowskich, wystawiać jak najwięcej sztuk pisarzy współczesnych. I kiedy w roku 1926 już za czasów władzy radzieckiej, przedstawienie najwybitniejszego dramatu klasyki radzieckiej *Lubow Jarowaja* stało się nowym zwycięstwem Teatru Małego — przypominała się stara prawda, że nie ma dobrego teatru bez dobrych współczesnych sztuk. Teatr Mały utrzymuje stałą więź z najwybitniejszymi dramaturgami radzieckimi. To tutaj wystawiano została *Stawa Gusiewa*, *Front Korniejczuka* i *Najazd* Lecnowa. To na jego scenie grane były liczne sztuki Pogodina, Romaszowa, Korniejczuka, Simonowa, Sofronowa, Ławreniewa, Pierwieniewa, wszystkich, którzy coś znaczą w radzieckiej dramaturgii.

Inną cechą charakterystyczną Teatru Małego, która przewija się przez cały okres jego działalności, jest dążenie do prawdziwego ukazywania życia. Niezwykle staranne studia nad obyczajowością, klimatem, nastrojem poszczególnych postaci inscenizowanych sztuk, dbałość o naturalne brzmienie tekstu, głęboka analiza myśli przewodniej wystawianych utworów poprzedzała w Teatrze Małym to, co uczynił podstawa działalności MCHAT-u Stanisławski. Trzeba bowiem powiedzieć, że wielki twórca Moskiewskiego Teatru Artystycznego korzystał obficie z doświadczeń i praktyki Teatru Małego, odświeżając i rozwijając jego dorobek, podając go teoretycznej analizie i nadając mu kształt naukowego opracowania.

Ta cecha Teatru Małego wiąże się bezpośrednio z wysokim kunsztem jego aktorów, co stało się już tradycją tej sceny. Żaden teatr rosyjski nie może poszczycić się tak znakomitymi wzorami gry scenicznego, jak Teatr Mały. Dbałość o precyzję ruchu i gestu, o doprowadzenie każdego słowa do ucha widza, o nieskazitelną dykcję i piękną mowę sceniczną jest niezrównaną zaletą przedstawień Teatru Małego. Jaki jest styl gry jego aktorów? Znaczący historii Teatru Małego wyróżniają dwa kierunki aktorskie, które wzajemnie uzupełniają się i zapełniają w jego zespole. Jeden z nich wywodzi się od Szczepkina. Jest to kierunek, który moglibyśmy określić mianem „bytowego”. Polega on na anali-

tycznych studiach obyczajowych, pełnych wyrazistości życiowej i głębokiej analizy psychologicznej postaci. Reprezentantem tego kierunku był niegdyś wielki Lenski, dziś jest nim znakomity aktor i reżyser, kierownik artystyczny teatru Zubow, wielka aktorka Jabłoczkina, Turczaninowa, Ryżowa, Iljinski, Żarow i inni. Drugi kierunek wywodzi się od Moczalowa. Jest to kierunek romantyczny, pełen gorącego żaru, szlachetnego patosu, porwujący widzów do wielkich czynów. Aktorzy tego kierunku wstawili się wielkimi kreacjami w sztukach rosyjskiego repertuaru romantycznego, w dziełach Szekspira i Lope de Vegi. Następstwem Moczalowa była w tej dziedzinie Jeremolowa, której wielka kreacja Laurencji w *Owczym źródle* przeszła do historii teatru światowego. Godnymi kontynuatorami swych wielkich poprzedników byli Jużyn i Ostuszew, znakomity Otello, jeden z największych interpretatorów tej genialnej roli szekspirowskiej na świecie. Dziś reprezentuje ten kierunek dyrektor Teatru Małego Carriow, słynny odtwórca roli Czackiego w *Mądremu biada* oraz aktorka Gogolewa, która przygotowuje obecnie rolę Lady Macbeth. Wśród najmłodszych wychowanków uczelni artystycznej Teatru Małego można już również zauważyć przedstawicieli obu tych kierunków. I tak kierunek romantyczny reprezentuje jedna z najmłodszych i najbardziej utalentowanych aktorek Teatru Małego — Konstantina Rojsek. Jej interpretacja roli Larriowej w sztuce Ostrowskiego *Panna bez posagu* szła właśnie po tej linii. Kierunek obyczajowo-bytowy reprezentuje zaś jej talen-towana koleżanka Chochrowa.

Sztuki Ostrowskiego, które są trwałą i żelazną pozycją w repertuarze Teatru Małego, zawierają w sobie ogromne bogactwo ról obydwu typów. Najwięksi aktorzy Teatru Małego znajdowali więc zawsze w nich pełne zaspokojenie swych zainteresowań artystycznych. Warto jeszcze wspomnieć o pewnej osobliwości niektórych aktorów Teatru Małego. Podobnie jak sztuki Ostrowskiego łączyły w sobie zarówno elementy obyczajowe, jak i żarliwy patos romantyczny, zawierając rolę obydwu typów. są w zespole Teatru Małego aktorzy, których ogromna skala możliwości artystycznych mieści w sobie oba kierunki. Do takich artystów zaliczyć należy przede wszystkim W. Paszenną. Ma ona w swym dorobku wielką, porównywalną, rewolucyjną

DOKONCZENIE NA STR. 2



„Wassa Żeleznowa” — Gorkiego. W. Paszenna — Wassa i W. Jewstratowa — Natalia.

Rozjem

M'ROSLAW ŻULAWSKI

W dniu 26 kwietnia, kiedy Konferencja Główna rozpoczęła obrady, z którym wiązało się tyle obaw i tyle nadziei, byłem w Genewie.

Noc z 20 na 21 lipca, kiedy podpisano po trzech miesiącach trudnych i dramatycznych rokowań układ o zawieszeniu broni w Wietnamie, Patet Lao i Khmerze, spędziłem bezsenność w Paryżu.

Nie mogłem zasnąć. Chodziłem po ulicach lewego brzegu, od Bulewaru po Montparnasse, kupując kolejne wydania wieczornych gazet, z których każde przynosiło wielkie wydarzenia. Tytuły zmieniły się, jęszczały, nabierały pewności. „Atmosfera nadziei w Genewie”, „Zawieszenie broni zdaje się być bliskie...”, „Układ niemal gotowy, ale...”, „Układ o zawieszeniu broni zawarty — ma być podpisany tej nocy...”. Z godziny na godzinę rozejm, tak niedawno jeszcze daleki i trudny, kłępił w kształt dokonany. Paryżanie późno wracający do domów z ostatnim wydaniem wieczornych dzienników przed oczami — mieli już pewność, że poranna prasa przyniesie im receptę mandatu, jaki naród złożył w ręce Mendes-France'a powołując go na premiera: „Układ o zawieszeniu broni w całym Indochinach”.

Uczucie triumfu, jakiego doznałem tej nocy, miało w sobie posmak czegoś bardzo osobistego. Przypominało to tego, bo myślę, że podobne uczucie przeżywało bardzo wielu ludzi na całym świecie, gdyż tych, co zaangażowali się jak najbardziej osobiście w sprawę pokoju, liczyło się dziesiątki tysięcy. W Paryżu, we Francji, w Indochinach, w Polsce i Związku Radzieckim, w Chinach i Stanach Zjednoczonych, w Europie i na wszystkich kontynentach miliony ludzi odczuć musiały osobisty posmak triumfu: zwyciężyła sprawa, którą uczynili swą własną, osobistą sprawą.

nie było wydarzenia międzynarodowego, które by zrudziło tyle nadziei. Po raz pierwszy od kilku dziesiątków lat pokój panuje na ziemi, na której nigdzie nie tu się zarzewie groźnego pożaru. Ktoś, kto chce wojny, musiałby popałać świat, nie wystarczy już dmuchanie w ogień.

Na planie wielkiej polityki międzynarodowej zawarcie rozejmu w Indochinach stwarza nowy element światowej sytuacji. Daje ono pokojowe podstawy uzyskania jednolitości, niepodległości i demokracji przez bohaterów naród wietnamski i naród Patet Lao i Khmeru. Obala ono jeden z ostatnich bastionów kolonializmu w Azji, wprowadzając na arenę dziejów nowe, wolne narody, które chcą i będą same decydować o swym losie. Uwalnia ono wielki naród francuski od ponęcającej hipotezy „brudnej wojny”, zwracając mu przynajmniej część swobody ruchów, jaką tracił z dnia na dzień na rzecz globalnych projektów tej wojny — imperialistowskich amerykańskich. Wreszcie — oczyszcza atmosferę stosunków międzynarodowych niech by tylko przetrzała samą wąską precedensu, że nie ma tak trudnych i skomplikowanych spraw, których nie dałoby się załatwić w drodze pokojowych rokowań między narodami.

Dobry zawieszenia broni przeżyłem we Francji, toteż nie w tym dziwnego, że myślałem wtedy o Francji, że do jej ludzi i jej geniuszu kierowałem swe najlepsze życzenia. Francja potrzebna jest Europie — nie tej „małej” z układów bońskich i paryskich, sięgającej od Pirenejów po Łabę — ale tej wielkiej, prawdziwej Europy, która jest dumą historii świata, która zaczyna się u słupów Herkulesa a kończy na Uralu i Kaukazie. Francja potrzebna jest ludzkości — nie tej, którą niektórzy pragnęliby ograniczyć do „wolnych narodów”, — ale ludzkości całej, bez dyskryminacji rasy, poglądów, ustroju i obywatelstwa. Związka dla nas, Polaków, z imieniem Francji wiąże się tyle rzeczy drogiej nam i bliskich, że odczuwamy serdeczny żal, ilekroć tańczy z nim przychodzi nam coś, co uważamy za urogię nam i obce. Mówiłem o tym przyjaciółom Francuzom, wyrażając radość z sukcesu, jakiego współautorom jest premier Mendes-France, który ułożył ze strony francuskiej na Konferencję Genewską te dwa przymioty, jakie zyskiwały przypisywać narodowi francuskiemu: zdrowy rozsądek i odwagę.

Uzbiegu reportażu i nowelistyki

BOGDAN WOJDOWSKI

Głośny i burzliwy niedgdy spór o schematyzm przeszedł jakoś bokiem nie zaczepiając o twórczość Kuśmierka. Pisarstwo jego, tak prowokujące przeciw moralnie i ideologicznie, pozostało na uboczu dyskusji, nie cierpiało w jej ferworze, nie wyniosło z niej żadnych obrażeń. To samo trzeba stwierdzić po lekturze nowego tomu opowiadań, jaki się niedawno ukazał. Zastanawiające. Związka, jeśli weźmie się pod uwagę jak wysoko ceni Kuśmierk wszystkie pobożne życzenia i kategoryczne nakazy krytyków. tych dawnych i tych późniejszych, „schematystów” i „anty-schematystów”. Ale żart na stronę.

Podoba mi się ta nieustępliwość Kuśmierka, jego postawa pisarska, jego przywiązanie do tematyki współczesnej. Pisał kiedyś Kuśmierk w zakończeniu „Pożaru”: „...żebyście wiedzieli, jak się cieszę, że o was będę pisał”. Powiedziane to było do jednego z ludzi o których traktował reportaż, a zarazem do jego czytelnika. Otóż właśnie: adres czytelnicy opowiadań Kuśmierka jest zarazem adresem ich bohaterów. A postaciom swoim Kuśmierk pozostał wierny. I to jest ważne. A nie to, że autentyzm przesłania mu możliwości fikcji literackiej.

Od początku pasją Kuśmierka było tropienie ludzi. Ich rzeczywiste koleje losu traktował z pietyzmem i kronikarskim szacunkiem. Był dziennikarzem. Brał wydarzenia dosłownie i spisywał je dosłownie. Nie widział w nich pretekstów literackich, nie wykorzystywał tkwiących w nich możliwości dla trawestacji i beletryzowania.

Metoda dziennikarskiego postępowania weszła mu w krew. Kiedy ujrzał Adachowa w Brzezinach, wytrópił sprawców jej biedy; kiedy natknął się na Leona Zawidowskiego, zajął się „sprawą jednego konia” i wyszedł szajkę sabotażystów; kiedy wpadła mu w ręce książka notarialna, zaczął szukać przyczyn kurczenia się kulackiego gospodarstwa Rysarda Kadzido; kiedy ujrzał „dziadka Argentyne”, znalazł w sobie śmiłość do od-

tworzenia historii nieszczęść jego rodziny, emigracyjnego losu chłopskiej córki. I tak stało.

Praca dziennikarza czy reportera nakłada dodatkowy obowiązek moralny interweniowania — w całym dorozumieniu. Czasem w charakterze mediatora, innym razem w charakterze prasowego obrońcy interesów pokrzywdzonego. „Na tym punkcie jestem ostrożny — pisze Kuśmierk — sam najpierw badam sprawę dokładnie i interweniując przestrzegam, by nie nadużywać swej dziennikarskiej władzy. Mało kto nawet wśród dziennikarzy zdaje sobie sprawę, jaka ona jest wielka”. Kuśmierk zdaje sobie sprawę i korzysta z niej. I to jest ważne. A nie to, że utwór jego bardziej przypomina reportaż niż nowelę klasyczną.

Często u nas mówi się i pisze o miłości do człowieka jako obowiązkowi i pierwszym warunku literatury. Obawiam się tylko, że czasem stwierdzenia tego rodzaju ciążą ku abstrakcji. Kiedy Kuśmierk pisze sucho o spółdzielczym szczęściu Zofii Franczak, kiedy jeszcze raz wraca do sprawy Adachowej biedy, kiedy śledzi życiorysy rzeczywistych ludzi, kiedy oddaje grozę kulackiego wyzysku i tragizm losu biedniaka wkręconego w tryby drobnoprodukcyjnej gospodarki — wówczas nakaz ten nabiera konkretnych wymiarów. Właśnie; świadomość klasowa jest wyróżnikiem socjalistycznego humanizmu. Opowiadał Kuśmierka to mądre lekcja humanizmu socjalistycznego.

Kuśmierk wydosłał się na wielki szlak tematyczny, który przecinał liczne ścieżki losów ludzkich, bogate wątki spraw starych i nowych, gdzie krzyżują się konflikty godne ambitnych literackich świadectw. Byłoby wielką stratą gdyby pozwolił się z tego szlaku zepchnąć. Tymczasem jeszcze jego reportaż ze szlaku wędrowek ma posmak jakiejś wielkiej humanistycznej przgody. Trzeba umieć doczytać te opowiadania i dać się zaprowadzić narratorowi na koniec jego dróg, gdzie były dziełki od krów zasiadają w zarządkach spółdzielni produkcyjnych, gdzie kolektywizacja jednoczy całe wsie i dzieli nieraz członków jednej rodziny, gdzie chłop trzy razy od kłada pióro, zanim złoży podpis pod statutem założycielskim, gdzie nieznanemu bohaterowi współczesnej literatury czekała na swego reportera. Pasjonując tego pisarza wielkie procesy społeczne, ale nie omiela żadnej okazji aby poznać przypadkowe człowieka. Trzeba umieć doczytać „Opowiadania reportera” by zauważyć, że pod pozornie beznamiętnym tokiem prozy pulsuje raz nurt zadziwiający polemiki („Miłość w spółdzielni produkcyjnej”, „To takie proste”), innym razem nurt podskórny — liryzmu („Szczęście Zofii Franczak”). Suchy ton sprawozdawczy, nagie, obrane z metafory zdania ludzą czytelnika, sugerują mu bezstronny spokój narratora — nie bardziej opaczego.

W polu widzenia Kuśmierka rzadko mieszczą się gęste ludzi i ich zachowania, właściwości charakteru i wygląd okrycia, różnice temperamentów i fizjonomii. Bohaterom jego można wiele w tym mierze zarzucić: brak im profilu, koloru włosów i oczu, nie mają ostro zarysowanej zewnętrzności. Przynajmniej Kuśmierka to nie interesuje. Mówi o swoich bohaterach: Wicińska, Franczak, Adachowa — to wszystko. I jeśli nawet w opowiadaniu zabrakło jakiegoś zarysu portretu ludzkiego złożony z paru pośpiesznych kresek, roztopia się gdzieś i ginie. W mroku pograżony jest otaczający jego bohaterów świat rzeczy. Rzadko przedmiot, sprzęt, narzędzie pracy oży-

LEKTURY

wa w należytą mu funkcję. Pejzaż zazwyczaj pierzcha uwagę i pamięć prozaika, czasem nieruchomości w statyczny opis, lub co gorsza, przeistacza się topograficzny zarys i kurczy się do rozmiarów notatki z zakresu gęboznawstwa. To wina pospiechu — czy metoda obrazowania? Jedno i drugie.

Zasady postępowania reportażysty, metodyka zbierania materiałów, ukształtowały w konsekwencji formę opowiadań Kuśmierka. Oto najprostszy model: dziennikarz przejeżdża do określonej miejscowości, przeprowadza wywiady z określonymi ludźmi. W tym miejscu zazwyczaj po zapoznaniu się z aktualnymi okolicznościami i środowiskiem, narrator korzysta z wywiadu po to, żeby zanotować skróconą biografię bohatera. Wreszcie — dyskretny morał. Albo inaczej: publicysta natyka się na ogień nieznaną mu sprawę. Zbiera relacje u osób napotkanych. Przeprowadza na własny użytek prasowe dochodzenie, szuka świadków, znajduje winnych, interweniuje. Kolejności opisu i akcji wyznacza następstwo rozmów i wędrowek reportera.

Jeśli w noweli autor stosuje formę narracji w osobie pierwszej, to wiadomo, że mamy wówczas do czynienia z chwytym pozorującym i nikomu nie przyjdzie na myśl użycia autora z narratorem. Inaczej, na podstawie lektury „Słonecznika” uwierzylibyśmy, że Czesko nie ma jednej nogi. Tak to już jest w noweli; ale reportaż, który rządzi się nie prawem umowności lecz dosłowności — takich pozorów nie znosi. W reportażach swych Czesko występuje zawsze zdrow i cały, nawet nie próbuje utykać. W reportażu wszystkie zaimki osobowe liczą się na prawdę. Tymczasem każdy reporter ma taką chwilę, kiedy w przystępie skromności usuwa się w cień opisywanych wydarzeń i skrupulatnie wymazuje wszystkie „ja” z tekstu. Nawiązując sądzą nawet, że w ten oto prosty sposób reportaż przeistacza się w nowelę. Bardzo dobrze, że Kuśmierk nie podziela tej wstydlivosti, że zawsze występuje ze swym nieodstępnym rezonerem — publicystą, że pojmując sens konwencji, którą uprawia.

Nowe opowiadania Kuśmierka przybierają czasem inny kształt — na przykład listu („5.III.1953”), wspomnienia („Plaszcz”, „Spotkanie”), szkicu polemicznego („Dla czegoś należy dzwonić na alarm”), interwencji lub literackiego sprawozdania („Sprawa Adachowej biedy”). Ale i w tych wypadkach Kuśmierk pozostaje sobą, to znaczy tym, kim go przywykł widzieć czytelnik — reportażystą. Nawet wówczas gdy czuje się w utworze wymysł wyobraźni, gdy wpada się na zastawioną anegdotę, lub wprost w sieci literackiej fikcji. Bo Kuśmierk nawet świadoma fikcją pozoruje na autentyzm. Tak, to dziennikarz, który podstępnie formuje własną konwencję literacką! Cemu gorzej ma być typ struktury reportażu — z publicystą jako narratorem — od konwencji noweli klasycznej?

Tradycyjny warunek postawiony temu gatunkowi brzmi: „Každá nowela musi mieć własnego „sokola”, Ośrodkiem kompozycyjnym utworu Boccaccia byłaby czasem akcesoria rycerskich łowów. Prusowi wystarczała już na przykład kamizelka. Przez to samo nowela nie przestaje być nowelą. Zmieniają się tylko motywy wiążące. Kto wie, czy ośrodkiem kompozycyjnym współczesnej noweli nie stanie się notes i postać reportera. Jeśli tak, wówczas zasługa Kuśmierka pozostanie przynajmniej to: że odkrył walor nowej konwencji.

— Józef Kuśmierk. Opowiadania reportera, „Czytelnik” 1954.

TEATR NAJWIĘKSZYCH AKTORÓW

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

rolę romantyczną Zubow Jarowai oraz rolę Wassy Zelenowej. Ale może właśnie dlatego umiała na pełnić tę rolę przyzmiemając postać takim wewnętrznym żarem i taką siłą przeżywania. Do pewnego stopnia można to również powiedzieć o Zarowie, który obok bohaterów ról płomiennych działaczy rewolucyjnych, stworzył wiele znakomitych postaci: bytowych w sztukach Ostrowskiego, Czechowa i Gorkiego.

Jeśli wertujemy annały Teatru Małego, możemy łatwo zorientować się w typie aktora biorąc obsadę sztuki Gribojedowa Mądremu białda. Aktorzy typu Szczepkina będą w niej zwykle grali rolę Famusowa, aktorzy typu Moczalowa — rolę Czackiego. W Rewizorze aktorzy typu Szczepkina grać będzie zwykle Horodniczego, a w Burzy Ostrowskiego — aktora o profilu romantycznym zagra wzruszającego Katerinę. W tej samej sztuce jest miejsce dla aktorów tradycji szczepkinowskiej w roli Kabanichy.

Wiemy już dobrze, że w warunkach realizmu socjalistycznego nie ma w Związku Radzieckim mowy o ujednoliceniu stylu poszczególnych teatrów. Przeciwnie, właśnie pracując w oparciu o założenia realizmu socjalistycznego każdy twórca teatr tworzy własny styl inscenizacyjny, pieczołowicie kultywuje własne tradycje, dba o własne, indywidualne oblicze artystyczne. Na czym polega niepowtarzalność stylu inscenizacyjnego Teatru Małego? Wyjaśnijmy ten problem najlepiej porównując ten teatr z MCHAT-ami. Na konferencji prasowej mówił o różnicach między tymi dwoma największymi scenami radzieckimi kierownik artystyczny Teatru Małego — Zubow. Stwierdził on, że Teatr Mały reprezentuje jednolity linii obyczajowo - realistycznej i romantycznej. Wydaje się nam, że (choć Zubow nie powiedział tego expressis verbis) w MCHAT-cie przeważa raczej tzw. linia bytowa, rzadziej dochodzi do głosu romantyczny patos spadkobierców Moczalowa. Inną cechą charakterystyczną Teatru Małego jest — zdaniem Zubowa — wyrazistość gry jego aktorów.

— Teatr Mały — mówił Zubow — jest teatrem aktora, który nie używa poftonów. Jest to teatr, który szczególnie dba o kulturę słowa i mowy rosyjskiej. Nie obca jest

nam metafora, podniosłość i szczególna plastyczność brzmienia słowa. W MCHAT-cie istnieje zwyczaj „przestrzegania tak zwanej „czwartej ściany”, która oddziela spektakl od widza. Znaczący to, że aktorzy MCHAT-u grają tak, jakby znajdowali się w pokoju zamkniętym czterema ścianami i jakby przed nimi nie było widowni. Teatr Mały natomiast zwraca się często śladem Rewizora wprost do widza, jak z katedry, jak z trybuny. Szczepkin podchodził w Skąpym rycezu Puszkina wprost do ramy i pytał publiczność słowami Puszkina: „Jakim prawem?”. Podobnie zwracał się do widzów w roli Horodniczego, kiedy mówił: „Z kogo się śmiejecie? Sami z siebie się śmiejecie”. Nie wypowiadał tych słów do aktorów przedstawienia, lecz do publiczności. W ten sposób uzyskujemy ściślejszy kontakt z widzami, do których bezpośrednio przemawiamy. Zrobił to również Gariew w zakończeniu Zagadnienia rosyjskiego Simonowa. Teatr Mały podkreśla w ten sposób silniej umowność sztuki teatralnej, łącząc dążenie do prawdziwego ukazania życia z dążeniem do nadania mu na scenie specyficzne go dla teatru kształtu artystycznego.

Cóż jeszcze może zainteresować polskiego czytelnika, gdy rozpoczynają się w naszym kraju występy gościnne Teatru Małego? Chyba nie bez znaczenia będą dla nas wiadomości i informacje o starych kontaktach tego teatru i jego aktorów z Polską. Oto w rozmowie z kierownikiem artystycznym teatru Zubowem, dowiadujemy się, że wprawdzie Teatr Mały nie występował nigdy zagranicą, ale poszczególni jego artyści bywali nieraz w Polsce i dobrze znają naszą kulturę i naszą historię. Nijeden z mistrzów sceny rosyjskiej przybył do Warszawy nie po raz pierwszy. Znakomita aktorka rosyjska, ludowa artystka ZSRR Turczaninowa wspomina swój pobyt na gościnnych występach w Warszawie sprzed... przeszło 60 lat.

Byłam w Warszawie w roku 1893 i później jeszcze raz przed pierwszą wojną światową. Występowałam w Teatrze Rozmaitości i pamiętam doskonale waszych wielkich aktorów: Ludową, Marcello Palinskiego, Rapackiego, Leszczyńskiego, aktorów operetki Szczawinskiego, Niewiarowską, Kawecką. A jak tam Łazienki? Czy dalej takie piękne? Czy Ogród Saski nie ucie-

pieł w czasie wojny, a Teatr Wielki?

Kierownik artystyczny Teatru Małego Zubow też był przed pierwszą wojną światową w Warszawie. Przyjechał tu na gościnne występy z petersburskim zespołem wielkiego aktora Dawydowa, którego był uczniem. Grali wtedy Rewizora. Była też w Warszawie wybitna aktorka Teatru Małego Gogolewa, kiedy jako dziewczynka wychowała z matką w roku 1913 na wakacje do Druskiennik.

Igor Iljinski, najpopularniejszy chyba komik radziecki, był w Warszawie znacznie później. Objedzał miasta polskie z koncertami żywego słowa w roku 1934. Wspomina wielu polskich kolegów, z którymi łączyły go serdeczne więzy. Zna również Warszawę Komisarow, a niedługo młody aktor Teatru Małego był w Polsce w czasie wojny bądź jako żołnierz Armii Radzieckiej, która wyzwalała nasz kraj, bądź jako aktor frontowych zespołów, które Teatr Mały wysyłał do żołnierzy, walczących przeciw hitleryzmowi.

W bogatej historii Teatru Małego można też znaleźć inscenizacje polskich sztuk. K. Zubow opowiada o przedstawieniu sztuki J. I. Kraszewskiego pt. Kaszteleński miod, której my nawet dzisiaj w Polsce nie pamiętamy. Dużym powodzeniem cieszyła się też na scenie Tea-

tru Małego Moralność Pani Dulskiej. Rola Zbyszka grał w niej znakomity aktor Ryżow, który przybył wraz z zespołem Teatru Małego do Warszawy.

Na ulicach naszej stolicy spotkać można co dzień aktorów Teatru Małego, którzy zachwycają się tem, pitem jej odbudowy i pięknem nowych domów. Oto spotykamy dwóch z nich. Świetłowidow — jeden z wybitnych artystów zespołu mówi: „Jaka piękna jest Warszawa. I jak szybko odbudowaliście miasto. Pamiętam doskonale waszych znakomitych aktorów: Osterwe, Jaracza i innych. Cieszę się bardzo, że będę mógł zobaczyć wasz doskonały teatr. Jestem z Kijowa i przypominam sobie występy polskiego teatru w tym mieście za czasów mojej młodości. Grałem też w Moralności pani Dulskiej. Było to przed wielu laty, kiedy grywałem jeszcze amantów” — dodaje uśmiechając się.

Więzy kulturalne między naszymi narodami stają się coraz bliższe i serdeczniejsze. Zawiązują się nico osobistych znajomości i przyjaźni. Serdecznie witają wielkich aktorów radzieckich aktorzy polscy. Korzystając z ich występów, uczą się, wyminają poglądy na sprawy teatru. Występy Teatru Małego w Polsce są pięknym uczczeniem święta naszego dzisiejszości.

ROMAN SZYDŁOWSKI

Z FREDRĄ I ŻEROMSKIM W PARYŻU

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

rem recenzji Władysława Bogusławskiego, K. Kaszewskiego i E. Lubowskiego z występów wielkiej Sary w Warszawie w roku 1882. Podziwiano u nas nowatorstwo jej sztuki realistycznej i składano hold jej wielkości tym szczerej i bez zadróżki, że mieliśmy również wspaniałą artystkę Helenę Modrzejewską, występującą w tych samych sztukach, w tych samych rolach. Dyr. Julien dziękując publiczność zespołowi polskiemu i za udział w Festiwalu i za imponującą osiągnięcia artystyczne, podkreślił, że życzenia polskiej reprezentacji, aby ten doroczny Festiwal stał się bogatą pląszczyzną owocnej współpracy kulturalnej, staną się wytycznymi i w dalszej działalności.

Dobór repertuaru na Festiwal paryski, podyktowany zarówno chęcią pokazania wybitnych dzieł naszych klasyków i to dzieł najpopularniejszych na naszych scenach, jak uależniony od właściwości technicznych sceny, na której miało się realizować, był — jak wykazało doświadczenie — zdecydowanie trafny.

Prosta akcja i problematyka ułatwiła widzom śledzenie kunsztu artystycznego reżysera i aktorów, podzi-

wianie gry zespołowej, tak realistycznej, że mimo nieznajomości języka polskiego mogli się wzruszać i śmiać. I te wartości przedstawień krytyka wysuwała na plan pierwszy.

Jeśli idzie o „Grzech”, zdania recenzentów i dyskutantów były podzielone. Część zdawała sobie sprawę z tego, że pierwsza próba dramatyczna, zresztą zarzucała przez Żeromskiego, nie mogła być wysoce obłą — inni jednak, jak Gilbert Bloch z „Humanité” widzieli w trzech aktach tej sztuki (bo grana była w Paryżu bez uzupełnień) mocną, zwartą dramatycznie całość, która ujawnia wielkiego dramaturga. Zestawiano też problematykę sztuki i jej pażur demaskatorski z twórczością francuskiego dramaturga Becque’a, którego „Kruki” przypominał niedawno Kraków, i z pewnymi „chwytami” dramatycznymi B. Shawa. Te ostatnie sądy muszą już na pewno w całości iść na dobro inscenizatora B. Korzeniowskiego, który wzbogacił tekst Żeromskiego o taki charakter gry aktorskiej i pomysły reżyserskie, że ostrum u Żeromskiego rysunkowi krytyki dodał jeszcze smak wybornej ironii oraz kpiny.

Bardzo podobną się komedia Fredry. Niektórzy recenzenci, lepiej o-

czytani w polskich ocenach pozycji Fredry, podkreślali, że mimo związków z twórczością Mollera i Beaumarchaisgo zachował nasz komedio-pisarz dużą oryginalność. Recenzent „Parisien Liberte”, który wraz z Polakami przeżywał w niewoli hitlerowskiej, G. Lemnier, zaznacza, że „Meza i żone” można by wziąć za „utwór Marivaux w kostiumach Cesarstwa”. Ale znalazły się głosy o sztuce, które były oczywiście nieporozumieniem, choć dla nas zrozumiałym. Recenzenci, którzy — nie znając języka, a choćby tłumaczenia komedii — zatrzymali swą uwagę tylko na jej anegdotyce, zestawiali Fredrę ze swoim „klasycznym” komedii bulwarowej — Feydeau. Problem utworu, jego finezji, piękno wiersza — oczywiście nie dotyczy do odbiorców. Na razie nie na to nie poradzimy. Już Boy-Zelenki narzekali, że większość naszych dzieł wielkich — będzie zawsze niezrozumiała dla czytelników Zachodu. Wśród nich — i twórczość Fredry.

Z dniemien prasy już wiadomo, że realizacja obu przedstawień, zwłaszcza jednomyślnie pełne uznanie, nawet często zachwyt prasy wszystkich odcieni politycznych. Podkreślano szczególnie dyscyplinę, artystyczną, ze pełnowartościową grą wszystkich wykonawców, zwłaszcza w „Mężu

i żonie”, zespołowość, która niwelując gwiazdorstwo pozwala równocześnie na różnorodność i bogactwo indywidualnych środków wyrazu, związanych z charakterem postaci i ich stosunkami do partnerów.

Teatr Kameralny powrócił z Paryża z przeświadczeniem dobrze spełnionego obowiązku narodowego. Pokazał wysokiej klasy przedstawienia, które zaliczane są do czołowych osiągnięć Festiwalu. Był dobrym, poważnym ambasadorem kultury narodowej w Polsce Ludowej, dziedzińcząc najlepsze postępowe tradycje.

Spełnił jeszcze większe zadanie. Swoim występem wśród górników w Noeux-les-Mines, swoją skromną, ale gorącą manifestacją po przedstawieniu i zbrataniem się z działaczami polskimi i francuskimi wśród Polonii (o tym obszerniej pisać będą w następnych numerach Mirosław Żulawski i Bohdan Korzeniowski) — dał dowód wielkiego patriotyzmu, z jakim budujemy nasz kraj, z jakim wiążemy się z naszym patriotycznym wychowaniem, z naszym patriotyzmem, w imię którego również dążymy do utrwalenia węzłów przyjaźni polsko-francuskiej i do szerokiej współpracy międzynarodowej, zmierzającej do utrwalenia pokoju między narodami.

ST. W. BALICKI

Noc letnia

Noc ma jakąś nutę nieuchwytną
Jak namiętny flet, ale milczący,
Nutę razem srebrną i błękitną,
I blask razem chłodny i gorący.

A gdy ziemię usypia łaskawie
Natchnionego nieba niema magia,
Księżyc wąski sierp odbija w stawie,
Czarujący popelniając plagią.

STANISŁAW P.ĘTAK

Słowiki

(baśń)

Żył raz sobie słowik stary,
Maluteńki, złotoszary,
Miał on chorą prawą nóżkę,
Nigdy nie schodził na dróżkę,
Ale leżał na posłaniu,
Czy nocą, czy o świtaniu...

Słowik miał kilkoro dzieci,
Przecież nikt mu tak nie świecił
Szczęściem, radością wysoką,
Jak synek najmłodszy, Koko,
Który był żywy jak promień.
Pełno go było nad błoniem,
Przy polnej strudze i w lesie.
Mówiono, że śmiech go niesie...



Rys. M. Rudnicki

Ojciec tak przepadał za nim,
Że wciąż żegnał go ze łzami.
Tak się i rankiem raz działo.
Stary dusił w sobie żalostę
I rzekł nagle jak do siebie,
Iż chmury pędzą po niebie,
A jemu znów tchu nie staje
I mówić nie może prawie...
— Koko — szeptał — Koko drogi,
Nie odchodź, ten wiatr złourog
Dusi mnie, czuję, że zgine,
Jak liść spadną na nizinę...
— Znowu nerwy, mój tatulu —
Śmiał się Koko, nie czuł bólu
Ojca, ni jego rozpacz,
Jakby nic, w przestworza patrzył.

Bawiła się tam jaskółka,
Wysoko wciąż robiąc kółka —
I znów z trwogą, to z chichotem
Nurzała się w promieniu złotym.
Znał ją Koko, widział mile,
Toteż czekał tylko chwilę
I naraz opuścił ojca —
I jala wiatru go niosła...

— Synku, zaklinam na wszystko —
Krzyknął ojciec i już listkom
Podobny był i złamany,
Lecz cóż? — nie było odmiany.
Koko rwał w górę i w górę,
Przepływał wzburzoną chmurę
I już witał się z jaskółką
I rzucał jej złote piórko...

II.

Planowali różne harce,
W światło patrzyli przez palce
I śmiali się, ciągle śmiali,
W tęczy, co wstała, chowała.
Ale nie dane im było
Tego dnia bawić się miło,
Bo naraz runęła burza
I świat się w deszczu zanurzał.
I biegły wciąż błyskawice
I nanosiły ciemnicę.



Rys. M. Rudnicki

Blednąc od łoskotów gromu,
Ptactwo wracało do domu.
Pierwsza uciekła jaskółka,
W strumień deszczu dając nurka.
Skoczył szybko za nią Koko,
Lecz, że było za wysoko,
Stracił rychło równowagę,
Porwały go błyski nagle.
Sam nie wiedział, co się działo,

Które drzewo tak nim chwiało.
Zawisnął na jednej sośnie
I kwilił cicho, bezgłośnie...

III.

Deszcz nie padał już, gdy Koko
Lecąc nisko to wysoko,
Wracał do domu przez pola.
Wiało słońce i schła rola,
A drzewa strząsały wodę
I stały szepcząc jak młode...
Koko był trochę zmieszany,
Bo nie czekał go u bramy
Nawet brat ni towarzysze.
Wstuchując się w nagłą ciszę,
Spojrzał, serce mu zadrżało,
Bo co to się w polu działo!...

Przy wierzbie, w której mieszkali,
Od takı do rzecznej fali
Tysiące, tysiące ptaków
Stało tak jakby w orszaku...
Głowy miały pochylone,
Ruchy smutne i zmienione.
Idąc, dusząc się od żalu,
Koko zbliżał się pomatu
Do miejsca, gdzie wszyscy stali.
Lecz wtem nagle z nóg się zwałił.
Na piasku bowiem zobaczył
W bólu i strasznej rozpacz
Ojca, co leżał już martwy,
Na wznak smutnie rozpostarty.
Główkę miał mokrą, chudziutką,
Nóżkę skuloną i krótką.
Jeszcze z niej wciąż krew spływała,
Choć już była jak śnieg biała.

— Nie, nie — jęknął Kogo nagle
I przepychał się zjadle.
Musiał jednak rychło stanąć,
Bo już serce było raną.
Wzleciał oto w górę orzeł,
Wiec żalobny już otworzył.
— Czciymy, czciymy — rzekł — śpiewaka.
Nie było nad niego ptaka.
Gdy dziś nucił pieśń ostatnią
I ja, król, płakałem nad nią.
I przybyłem zza rzek, zza gór
Rzucić na grób mu parę piór...

— Właśnie, jakże on dziś śpiewał.
Słyszeliśmy, choć ulewa
Prąta i tłukły się gromy,
Waląc się na wszystkie strony.
A ludzie co? Ci stawali
I jakby z szczęścia padali.
Nawet ja, co jestem stara,
Usiadłam se na konarach
I słuchałam, wciąż słuchałam.
Głowa się od dumeł chwiała...



Rys. M. Rudnicki

Tak mówiła złota sowa,
Lecz zamilkła wtem jej mowa,
Bo z furkotem wyszła kraska,
W dziobie jej coś? Kwiat czy laska?
— Prawdziwie, ten śpiew nas przejął,
Choć nie był snem ni nadzieją,
I przywiódł tu z krańca świata
Każdego, kto jeszcze lata.
Czyście pomyśleli jednak,
Czemu ta pieśń takā bez dna
Była, taka nieszcześliwa,
Że z niej krew, płynęła żywa?...
Jest tu szpak, on nam to powie,
Przecież to byli druhowie.
— Szpaku, szpaku! — zawołała
I w staraniach nie ustała,
Póki nie wyszedł szpak błądy
I nie rzekł też do gromady...

— Wiecie — zaczął — to tak było:
Słowikowi źle się żyło
Ostatnio, — był taki chory,
A tu jeszcze te bachory...
Kochał syna nad swe życie,
Patrzył nań i wielbił skrycie.
Tymczasem to dzisiaj właśnie
Poszedł z domu ten syn — jaśnie...
Nie usłuchał ojca mowy,
Pofrunął gdzieś do dąbrowy.
Słyszę, śpiewa druh mój stary.
Słyszę, patrzę — nie do wiary,
Bo on drząc na jednej nóżce
Kwili w tej błyskawic pustce
I nikogo nie poznaje,
Za synem mknie wodą, krajem...
Wielu śpiew ten postyszało
I płakało, przybiegało,
Tylko ten Koko — gagatek
Krażył sobie innym światem
I nie słyszał, nie chciał słyszeć,
Radował się w swojej ciszy.

A no minął czas nadziei
I słowik jęknął w zawiei.
Wspiął się, tak, postąpił kroku
I runął szlochając w mroku.
Przybiegłem, lecz mnie nie poznał.
Twarz stawiała mu się groźna.
Cosik w niej się dopalało —
I drżało suchutkie ciało...

IV.

Koko stał godzinę może,
Bo już gnało zmierzchu morze —
A potem odszedł cichaczem
Nad rzekę i padł tam z płaczem.
Ocucił go znów chudziutki,
Co schodził w wodę bledziutki.
Patrząc z żalostí na pole,
Koko wspomniął swą niedolę
I chciał się pieśnią użalić
Ziem, niebu, cichej fali,
Lecz nagle uczył, że ani
Nuty jednej nie ma w krtani.
Stało coś jak ostrze noża,
Ciężka, dławiąca obroża.
Cierpiąc, upadł więc na ziemię
I żegnał ojca milczeniem.

Od tej chwili był niemową
I kiwał pokornie głową,
Kiedy mijał go ktoś w locie,
Lub spotkał przy kwiatów płocie.
Mówiono, że dźwięk porwany
Kołace w nim na kształt rany.
Nie dożył wieku dużego,
Jednego ranka wczesnego
Znalazły go dwa słowiki
U pól, gdzie rosły osiki.
Tam ojciec jego spoczywał,
Więc twarz drżała mu szczęśliwa.
Skrzydeltkami ziemię garnął,
Ziemię bliską, ziemię czarną...

Malcy cichutko płakali,
Kiedy to miejsce mijał.
A przecież na grobie ojca i syna,
Nie było krwi, szumiała w szczęściu wierzbina.

HENRYK GAWORSKI

Spotkania

Jeżeli pragniesz spotkać się ze mną,
wyjdź w pole nocą, nocą wiosenną —
u gruszy jakiejś,
pod jakimś krzakiem
będę się patrzył w gwieździstą ciemność.

I będę słuchał, niemądry chłopak,
koników polnych, rozmów kuropatw
i będę tykał
słodką lirykę —
miętowy zapach, łąkowy opar.

Nie pytaj o nic — nie wytłumaczę,
dlaczego tak jest, a nie inaczej
i skąd się biorą
majową porą
nietrwale żale, ulotne płacze.

Może ty jesteś winna wszystkiemu,
żeś taka ciemna nad jasnā ziemiā,
a może miesiąc
w duszę mi przesiąkł,
abym już nigdy spokoju nie miał.

A jeśli o mnie pragniesz zapomnieć,
nie uchodź na ludzkie drogi ogromne,
bo tam, gdzie ludzie,
czy maj, czy grudzień,
będziesz musiała otrzeć się o mnie.

W przydrożnym rowie jem chleb z zakalcem,
głowę na guzy wystawiam w walce,
bom taki wojak,
dziewczyño moja,
że zawsze wepchnę między drzwi palce.

Powiesz, że jedno drugiemu przeczy —
ścieżki samotne drogom człowieczym,
ja widzę jednak
cudowną jedność
rzeczy natury i ludzkich rzeczy.



Rys. Barbara Kusak

Na nic mi, na nic uroki wiosen,
na nic księżyców dwadzieścia osiem,
jeśli ich młodej,
wiecznej urody
przed głodne ludzkie oczy nie wzniosę.

Dlatego nie wiem, czy ci się uda
taki gród znaleźć, taki ogródek,
gdzie mogłabyś się
ścianą, lub liściem
zastonić przed mym wzrokiem i trudem.

Dlatego chyba jesteś skazana
na nieustanne ze mną spotkania,
na gorzkie waśnie,
na zgody jasne,
na pieśń, co ludzkim krokom podzwania.

JAN WYKA

Iglica

Czy północ, zachód, czy południe,
czy wschodnim wejdziesz węzłem dróg.
czy księżyc róg z platyny ugnie,
by zadać w ciszę gwieźdnych smug,
iglicę dojrzyysz wbicią w kosmos
jak zórz i słońce rozpina krosno.

Przekłuta niebo nad stolicą,
drogowskaz ludziom, gwiazdom znak,
że milion planet co dzień licząc
ich moc wieczystą dobrze zna
i miastu płomień gwiazd dalekich
jak oddech nosi złotej rzeki.



Rys. Barbara Kusak

Wieżycy niebotycznej łubin,
wyrosły pędem z czterech wież,
w przestrzeni kwiaty-gwiazdy gubi
lecz wróćą błyskiem, paląc zmierzch,
bo ziemia karmi pęd wieżycy,
co zorze zgarnia, słońca liczy.

Radzieckiej dłoni czuła sztuka
zbliżyła glob i miejski dom,
nie dziw, że Orion w szybę stuka,
nie dziw się żyznym, chłonnym snom,
choć śmigłem dzwonią w planet kregach.
choć śmiało dłoń po gwiazdy sięga.

Iglica z kiem astronoma,
szlachetny, choć milczący dar,
objęła wszechświat wzniosła, stroma,
skupiając światel płodny żar.
Warszawa wita swą iglicę,
rzeźbiącą stropy niczym snycerz.

TADEUSZ RÓŻEWICZ

Zbliżała się

Pociąg pośpiesznie ciął
odcinał krajobraz za krajobrazem!

Zdyszana zbliżała się
gwiazda ust
otwarta
do dna,
do czarnego nieba,
do podniebienia nocy,
do języka ognia.

Oto jestem.

Mam na szyi sznur
ukręcony z tęsknoty miłości,
gdyby pękł, gdyby spadł.

Uniosę się w próżnię

O dobra Miłości,
Kulo u nóg,
ziemio,
rodząca ślepa.

Bezpieczny

Mały synek mówi:
„Ty jesteś sępem,
ja jestem myszką“.

Odkładam książkę
wyrastają mi
skrzydła i szpony,

ich groźne cienie
biegają po ścianach,
ja jestem sępem,
a on myszką.

„Jesteś wilkiem,
ja jestem kózką“.
Krazę dokoła stołu
i jestem wilkiem.
Błyskają kły
w naglej ciemności.

A on ucieka do matki
Bezpieczny
z głową schowaną w ciepło sukni.

SZYPER JÓZEF PĘKAŁA

DOPIERO pod wieczór rojno było w porcie. O tej porze schodzili się rybacy. Co dzień brnęli w długich, gumowych butach, ciężko stąpając po piachu, zwykle niosąc pod pachą zawiniątko, które matka lub żona uszykowała na wodę. Razno krzątano się przy łodziach, wlewno wodę drewnianą szuflą, wreszcie zdejmowano z żerdzi wysuszone sieci. Barkasy co noc wychodziły na połow węgorza, który w tym roku dopisał nad podziw. Tonami szedł w sieci. Trzymał ludzi w napięciu na nocej zmianie. Własny radiowęzeł codziennie podawał wyniki połowu poszczególnych załóg. Wytrawni specje od rybołówstwa drapali się w głowę: wszechstronnie opracowane roczne plany odłowu ryby okazały się świsłkiem papieru, gdyż przeciętny rybak wykonał go już w ciągu pierwszych miesięcy bieżącego roku. Codziennie o świcie do wagonu-cysterny ładowano wijącą się i lyskającą srebrem żywą masę. Z dnia na dzień rośnie sława najlepszej w Kątach Rybackich bazy spółdzielni „Pokój”, która już od kilku lat nie oddaje nikomu proporcja mistrza połowów na Zalewie.

Kiedy przygotowania załogi były już na ukończeniu nadszedł szyper Józef Pękała. Było to nie drugie spotkanie. Niewiele zmienił się przez te lata. Surowy i milczący jak zawsze, kiedy podawał rękę, zdawał mi się że ożywił się na chwilę, chociaż żaden muskuł nie drgnął mu na twarzy. Ogorzała na wietrze i słońcu twarz młodego rybaka nie wyraża od razu swoich wrażeń ani uczuć. Szyper uważnie spojrzał na chmury, ogarnął wzrokiem łodzie i wolno począł odwiązywać cume. Zanim wciągnięto reję na maszt wskoczyłem do łodzi. Drgnęła i wolno zaczęła odpływać od nabrzeża. Wiał gęsty, północno-zachodni wiatr, coraz więcej nabierało go w żagle. Zielone pasmo brzegu powoli przybierało coraz bardziej syntetyczne formy. Daleko na horyzoncie czerwona boja słońca kołysała się nad wodą. Za burtą chałupa, siorpało, płuskało — świadcząc niezbicie, że pływamy tuś tam mil na godzinę. Zanim dobre wiatry zaniosą nas na miejsce łowiackie, trzeba przejrzeć wiók, sprawdzić sieci, zmienić wiechcie słomy przy linach, aby nie wrzynały się w mięt w czasie trawowania. Pachniało sitowiem, smolą i rybą, chociaż w łodzi panował wzorowy porządek. Czyste, wypłowiałe na słońcu dębowe deski świadczyły, że niejedną raz je szorowano. Od wiosny wychodząc co noc na węgorza, ludzie nie mogli się nadziwić skąd niosło tyle ryby. Ale szyper Pękała dobrze wie, że ryba była zawsze, tylko oni nie umieli jej łowić. Zjechali się ludzie ze wszystkich stron, wiadomo, niezwykłych na wodzie, bez szkół, a woda sama nie powie byle komu. Potrzebna jest praktyka i wytrwałość, a tego Pękała nie brak. Twardy był zawsze.

Przyglądam się mu z uwagą, by odnieść zmiany, jakie w nim zaszły. Prawie dziesięć lat przeżył mi osobno z daleka, każdy na własny rachunek. Ale przez cały czas pamiętałem, że w małej osadzie rybackiej nad Zalewem Wiślanym żyje i rybacy były partyzant, a potem żołnierz 4 PP Armii Radzieckiej — Józef Pękała. Jak to mówią, chłop zdra Boga — co to u ludzi znaczy, że ciemny i byle jaki — ale o Pękałe nie mówiono ani tak, ani siak. Był i basta. Chłop mocny, mówili — każdą robotę znał a „na bani” może czasem uszkodzić, więc trzymano się go z daleka. Mało kto szukał z nim zwady. Od razu miano go za swego i ludzie czuli przed nim respekt, chociaż weale o to nie dbał. Milczał na wodzie, a nawet przy kielichu w gwarnej gospodzie.

Tylko niektórzy wiedzieli, że został sam jak palec na świecie, że czasem wspomina swoją rodzinną wioskę — spód Równego, spaloną przez pijanych esesowców i krwawą lunę, która długo stała nad lasem tego wieczoru, daleko słychać było strzały i jęki kobiet i dzieci żywym zręcznym w ogniu. Kiedy nadeszli z oddziałem nie chciał nawet oglądać zwęglonych ciał ojca i matki. Kopnął tyłką tłacza się głównie, jedyną zresztą pozostałą po chałupie. Jeszcze powietrze drgało nad popieliskiem, gdzie niedawno stał jego rodzinny dom. Tylko furtka przy płocie ocalała i prowadziła nie wiadomo dokąd. Nawet ptaki jeszcze nie wróciły. Nad ziemią unosił się ciępkiej swąd porzeczlika.

Od tego czasu stwardniał i milczał jak zakłętą. Pochłonęła go bez reszty partyzancka robota, w której spokojnie dochodził w wielu bitwach swych, ciężkich krzywd, przeprowadzając sobie tylko wiadome porachunki z mordercą milionów. Później partyzanckie rzemiosło przydało mu się w wojsku. Cywilne lachy zamienił na szynel i furazerkę z czerwona gwiazdka. Robota była ta sama — bić wroga, więc bił z trzech. To umiał od młodości. Wiedział już co i jak, a zresztą nie znał innego życia. Strata najbliższych uwiarała jak kamień w piersi, piekła jak rana. Pewnego dnia umilkły działa, a do pulku przyszła radosna wieść, że już koniec wojny. Wszyscy mówili tylko o powrocie do domu, marzy-

JERZY LAU

li o tym na głos, wspólnie. Wówczas Pękała się stracił. Miotaly nim sprzeczne uczucia. Pewnego dnia ocknął się, ale ciągle jeszcze nie mógł się nadziwić, że odeszło już tamto życie, że teraz już nie trzeba strzeżeć. Przeciwnie, trzeba murować domy, naprawiać zerwane mosty, porute drogi, orać i siał. Wreszcie nadszedł dzień, kiedy z kartą demobilizacyjną w rękę i z uczuciem smutku, opuszczał koszarę w Legnicy. Długo jeszcze nie umiał się za czymś rozejrzeć, waleśał się po różnych PUR-ach, wylegiwał na zawsonych pryczach w barakach PCK. Dookoła wartko toczyło się życie, nowe życie, o którym już pisały gazety. Ludzie jeździli tam i z powrotem obławowani tobołami, leżeli pokotem na peronach, jechali na dachach wagonów. Jednym słowem biegali tu i tam, jakby kto kij w mrowisko wsadził. Ale Pękała pozostał obojętny, tamto życie trwało jeszcze w jego myślach i w sercu. Patrzył ponuro na ten powojenny rozgardiasz nie czując żadnej radości. Aż tu nagle zerwali wszystkich z baraków, powiedzieli co i jak — że kto chce, niech wsiada do ciężarówki: zawiozą na miejsce, przydzielą chałupę, łódź, sieci, i że w ogóle niby rybacki stan nie najgorszy, będzie i na chleb i na omastę.

Zewłókł się wraz z innymi, było mu i tak wszystko jedno dokąd go zawiozą. Dżdżka ciężko sapiąc jechała często po osi zanurzona w wodzie. Woda była czysta, na dzień widzieli się jasną wstęgę asfaltu. Potem minęli las dobrze wymłócony przez Katusze. Grube, stuletnie sosny połamało jak zapalki. Chałupy, drzewa, płoty stały w wodzie, wreszcie droga szła pod górę. Auto miało Sztutowo, jeszcze kilka kilometrów drogi przez las i ciężarówka podskakując na wybojach i kółkując się jak łódź, podjechała przed jakąś chałupą, prychnęła i umilkła. Byli na miejscu. Chłopcy z węzłkami na plecach wyskakowali spod ciemnej plandeki. Wprost na jasnym piasku stały małe foremne domki z gankami, często bez sztyb i okien a w górze z mocno zmierzwiąną dachówką. Od południa pobłyskiwała w szuwarach woda Zalewu Wiślanego. Dalej, na horyzoncie sterczały wieże Fromborka, a od północy wiatr przenosił poprzec wysokie wierzchołki sosen szum pełnego morza. Lomotało o brzeg, fali nie było widać, ale rumor szedł na wioskę. Tuż obok, pod karłowatą sosenką rdzewiał na piasku rozkraczory czółg ze złączoną łufą. Ogromne leje napelnione były wodą, nad którą unosiły się chmury komarów. Wszędzie pełno żelastych drutów, wszelakiego żelastwa, rozbebeszonych ciężarówek, poprzewracanych słupów telegraficznych — jak na pobojowisku. Wraz z innymi wysiadł i Pękała rozglądając się ciekawie dookoła. Opodał na wodzie kołysała się pusta beczka po benzynie. Drgnęło go pytanie, na które nie mógł znaleźć odpowiedzi. Wzrok błądził raz po raz po lesie, po szuwarach, po wodzie. Dookoła pod nogami był tylko piach — cóż na nim może urosnąć. Woda była mu obca, nie umiała mu nic powiedzieć, milczała złowrogo. Ziemia to co innego, ale gdzie tu szukać ziemi, tyłu twego co zagarniesz w sieci. Pękała szedł wraz z innymi i myślał zrezygnowany, jakos to będzie, będą żyli inni, będą i ja.

Wreszcie wywołano i jego nazwisko, wskazano ręką chałupę, więc zgniół obcasem ogarek, podrucił ramieniem plecak i lekko zgarbionym wszedł do chałupy, na której ścianie krzyczały czarne napisy: „Treue dem Führer“, „Kampf zu Ende!“ W kuchni znalazł parę garnków, studnia była na podwórku, przywiózł ze sobą parę kilo ziemniaków, miał sól i bochen chleba. Kiedy wyszedł rozejrzeć się, za drzewem, nie wiadomo skąd wylazło stare Niemczyko. W drewnianych klumpiach włożonych na bosc nogi, opasany gumowym fartuchem stał w progu i mnać czapkę powtarzał nieśmiało w kolo Macieju:

— Der polnische Offizier hat mir einen Befehl gegeben, Sie Fischfang zu lehren. Ja... Ja... Befehl ist Befehl...

Pękała patrzył, słuchał, kiwał głową, ale niewiele rozumiał z tego szwargotu. Narabawszy drzewa, palił pod piecem. Sagan z wodą stał już na płycie. Spode ła, w milczeniu patrzył jak stary krzątał się po izbie, przyniósł skądś wędzonej ryby, którą położył na stole, postawił kubki a potem siadł na ławie i nabiwszy liśmi cybuch starej fajki zabrał się do naprawiania sieci. Pękała był nawet zadowolony z takiego obrotu sprawy. I tak stało. Od tego dnia razem chodzili na wodę, razem wracali z rybą, razem milczeli w chałupie. Pękała był nawet wdzięczny staremu za robotę, było mu z nim jakoś rażniej na wodzie. Dość prędko nauczył się zastawiać sieci, haki na węgorze i wielu innych pożytecznych czynności rybackich. Pewnego dnia stary poufna miną rozchylszy szuwarę pokazał zatopioną łódź. Oczywiście postanowili ją wy-

dobyć. Kilkudniowa wycieczka pracą po pas w mule i lodowatej wodzie, a potem wyciąganie łodzi linami na brzeg, w czym stary wykażał nie byle jaką biegłość, zbliżyli ich do siebie. Z każdym dniem życie przynosiło coraz więcej nowych spraw i trosk, żądało od Pękały czynnej postawy. Nawet się nie spostrzegł, kiedy nagromadzone nienawisć do wszystkich Niemców coraz mniej w jego pojęciu dotyczyła starego. Nigdy przecież przedtem nie widział Niemców przy pracy. W jego rodzinnych stronach nie pracowali przecież, mordowali ludzi, palili wsie, grabili dobytek, a tu, patrzeć, stare, sterane Niemczyko rybaczy jak on, a wieczorem jeszcze wędzi rybę w składziku. Czasem po robocie, kiedy bolały spękańe od wody i soli ręce i łamało w krzykach od wiosłowania, siadał z nim na ławeczce przed gankiem a stary pykał fajkę patrząc na wodę. Po pewnym czasie, chociaż prawie do siebie nie mówili, bo i po jakimś, rozumieli się dość dobrze. Powoli topniała surowość serca, tylko cniło się sam nie wiedział za czym. Wtedy chwycił z kółka czapkę i szedł pić do karczmy. Czas był surowy więc piło się tego. Przy li-trze przegadali niejedną noc. Jedni mówili od samego początku, że trzeba trzymać się kupy, ale ci co przyszli pierwsi, utuczyli się na szabrze, ani słyszeć o tym nie chcieli, sami potrzebowali ludzi do połowów. I chociaż wreszcie założono spółdzielnię i większość biedaków podpisała się na liście, Pękała dobrze wiedział, że wolno do-drzewało w nim poczucie wspólno-



Rys. J. Celnikier

ty. Chociaż i wstąpił myślał różnie i tak i siak. Sprawa spółdzielni okrzepła dopiero po latach, kiedy okrzepła w każdym rybaku. Wiele trudu, walki pochłonięły ty-siące ton ryby, które musieli złowić, aby na tym bagnistym brzegu

zarosłym sitowiem powstał nowoczesny port rybacki, chłodnie, magazyny, własna stocznia, warsztaty mechaniczne, skutnicze, wreszcie Dom Rybaka, którego jasno bielejące ściany widoczne są z daleka od ładu i wody.

Już zmierzcha. Opowieść szypera dobiega końca. Gwiazdy jeszcze są blade, tylko latarnia w Kry-nicy Morskiej jarzy się jasnym światłem. Jesteśmy na miejscu. Zalogą przygotowuje się do połowu, Ale cała noc jest przed nami,

Z reportażu o Rzeszowie — nici...

KAZIMIERZ STRZAŁKA

Stary gazda-filozof spod Zakopanego, który przez czas mego urlopu gorliwie czytywał przesyłaną mi prasę warszawską, stwierdził pewnego razu, że istnieją dwie mądrości pisania. Jedna zawarta w tym, co „stoi napisane”, druga — w tym, o czym się nie pisze. Swoją sąd o autorach kształtował gazda w zależności od proporcji zachowanych pomiędzy tymi dwiema „mądrościami”. Nie głupi był ten gazda, chociaż nie odkrył Ameryki.

Gdybym jednak chciał pisać o życiu muzycznym Rzeszowa według tej recepty, wypadłoby zachować filozoficzne milczenie. Zanim zdecydowałem się napisać ten felieton, spłodziłem naprzód telegram następującej treści: *przeгляд kulturalny dział muzyczny stop z reportaży nici stop na ślad domniemanego życia nie nadaję stop gdyby nie halka byłoby całkiem goło.*

Telegramu jednak po namyśle nie wysłałem, bo brzmiał nieco frywolnie. Poza tym w Warszawie był święcie przekonani (skąd, u diabła?), że napiszę nie tylko o życiu muzycznym, lecz i o orkiestrze symfonicznej. A tymczasem to życie ledwo-ledwo się kołata w tym najbardziej niemuzycznym z miast. Za szczytowe ślady symfonicznej orkiestry udało mi się dopiero po uporczywych poszukiwaniach odkryć w postaci sześciu robotników przytoczonych po katastrofie owej orkiestry do jednej deski ratunku: studium operowego Wojewódzkiego Domu Kultury, a konkretnie mówiąc, uczepionych do „Halki”.

Sytuacja rzeszowskich melomanów — dla których dobra trzeba zamieścić tych kilka ciępekich uwag — może posłużyć za temat do tagrafarsy, a nie do reportażu. Posucha muzyczna, bezkoncertowa pustynia Gobi, czyli rozpacz w kratkę — oto muzyczny Rzeszów. Wiercie mi, nie przesadzam. Weale nie pojechałem tam po to, aby znówu „przejechać się” krytycznie po jakiejś instancji czy instytucji pograżonej w nirwanie biurokracji — wbrew pozorom nie lubię takiej „mokrej roboty”. Wolę z zasady pisać pozytywnie i budująco. Ale czy można dostrzec coś budującego w muzycznej sytuacji Rzeszowa, nawet przez różowe okulary? Jedyny pozytywny bo-

hater — to Wojewódzki Dom Kultury, w którym nawet bez okularów oglądać można „Halkę”, bezspornie dobrą robotę kulturalną (choć nie bez „ale” w sensie artystycznym) i owoc śmiałej inicjatywy rzeszowskich miłośników opery. Ale poza tym — nic. „Nicość, pustka i jedna mogiła” — jak mawiał pewien organizator imprez „Artosu”, kiedy pytałem go o warunki lokalne wielu prowincjonalnych miejscowości.

Wędrując po ulicach wspaniale rozbudowującego się Rzeszowa — miasta wojewódzkiego, szczytowego się pięknym Domem Kultury, szkołą muzyczną, stałym teatrem, w którym popelniono niejedną „Grzech”, oraz nowymi dzielnicami i zieleńcami — przeczytałem wszystkie afisze na kioskach, budkach z owocami, płotach i murach, nie odkryłem jednak ani jednego, który by zapowiadał koncert, choćby na grzebień. Nie wiem, może pozmywał je deszcz. Był jeden afisz orkiestry Karasińskiego, wiszący w korytarzu szkoły muzycznej niby błysk meteoru w tej kosmicznej pustce. Ale błysk nie rozjaśniający sytuacji, a wprost przeciwnie, nasuwający pytanie: czy to jest najwyższe ziarno dla pierzchnionej glebie?

Z niepokojem w sercu rozpytywałem o mityczną orkiestrę symfoniczną. Najstarsi ludzie i takowej nie słyszeli, chociaż wielu z nich pamiętało jeszcze czasy przedwojennej „Lutni”, dzwiczającej w kulturalnej pustce sanacyjnej „Polski-B”. Pytałem zaspianych urzędników wydziału kultury PRN, aktorów miejscowego teatru objeżdżającego okolicę w wagonie z napisem „Cyrek”, nawet dyrektora szkoły obchodzącej 300-lecie istnienia — „Orkiestra symfoniczna? Nie słyszeliśmy...”. Dopiero dwóch uczniów liceum podało mi bliższe informacje. Kiedy pobiegłem jednak pod wskazane adresy, okazało się, że jeden miał na myśli amatorską orkiestrę mandolinistów, drugi — amatorską orkiestrę dętą kolejarzy.

A przecież wiedziałem na pewno, że orkiestra symfoniczna istniała i nawet więcej, że zapowiadała się doskonale. Cóż za kataklizm zmioł ją z powierzchni ziemi? Gdzie zniknęły bez ładu trzy ciała, trzy kontrabasy, cztery waltornie, komplet drzewa i blachy, kotły i pulpity?

Gdzie rozwiął się patronat Filharmonii Krakowskiej? Dlaczego wszystko co pozostało — to tylko wspomnienie jednego udanego i powtórnego koncertu, który odbył się w rzeszowskim Domu Kultury z udziałem duetu wokalnego (Stachurska i Wolak) i kwartetu krakowskiej Filharmonii? Gdzie rozplynęły się trzy miesiące forsownych prób z dyrygentem Alojzym Łazarkiem, pod kierunkiem dyr. Makowicza? Gdzie zniknęło 45 osób wchodzących w skład tej orkiestry?

Nic, jak wiadomo, w przyrodzie nie ginie — i nic nie dzieje się bez przyczyny. Wprawdzie brak malego drobniaku: orkiestry, który zostało za to wspomnienie żenujących rozmówek między „nawinnymi idealistami” z WDK i trzeźwymi spryciarzami spod znaku trąby czy innego kontrabasu. A rzecz „tak się ma cała”.

Przy poparciu Okręgowej Rady Zw. Zaw. utworzono w roku 1953 przy rzeszowskim Domu Kultury orkiestrę symfoniczną. Muzyków krakowskiej częściowo ze szkoły muzycznej, częściowo z różnych zakładów pracy oraz spośród kawalerianych orkiestr. Używam słowa „ściągnięto”, mając na myśli ponoć nęcące perspektywy otwierające się przed członkami tej orkiestry. Myślę oczywiście o perspektywach w dziedzinie szerzenia kultury muzycznej, bo finansowo to wszystko od początku stało na glinianych nogach. Zaczęło się od wielkich słów i zapalu — muzycy, dorośli ludzie, zdawali sobie sprawę, że naprzód trzeba coś konkretnie pokazać, udowodnić swoją wartość, a potem... Kto wie, może subwencja państwowa, kariera równa „Mazowszu”? Właśnie, co obiecano im na „potem”? I co wpłynęło na to, że natchnieni mistrzowie dźwięków spuścili z tonu i przestali po prostu przychodzić na próby?

Subwencji państwowej nie uzyskuje się przecież po kilku koncertach, a tym bardziej po jednym, choćby najbardziej udanym. Argument, że w domu jest żona i dzieci, które trudno wyżywić obietnicami — trafił do przekonania organizatorom imprezy, lecz alarmowali oni w tej sprawie na próżno

do wyższych instancji. A argument o pracy społecznej z kolei nie trafił do przekonania muzykom.

Słyszałem o pewnej orkiestrze we Włoszech, która przez szereg miesięcy ćwiczyła w piwnicy (z braku innego lokalu do prób), zanim udało się jej wystąpić po raz pierwszy. U nas piwnice służą do przechowywania ziemniaków, lecz za to na wyższych piętrach wielu urzędów siedzi jeszcze wielu biurokratów, którzy uznali za stosowne „zawalić” tak ważny odcinek życia kulturalnego jak rzeszowską orkiestrę symfoniczną.

Członkowie rzeszowskiej orkiestry symfonicznej nie wszyscy rekrutowali się spośród spryciarzy — było wśród nich wielu ludzi naprawdę oddanych sprawie. Nie byli o tyle „w porządku”, o ile nie w porządku jest człowiek, który czegoś chce, o coś walczy — lecz rezygnuje może zbyt pochopnie pod naporem prowincjonalnego inarazmu i obojętności. Polecam tę sprawę do zbadania komu trzeba, ponieważ szukanie „drugiego dna” nie jest zadaniem reportaży. A zresztą to nie jest reportaż, tylko zgryźliwy felieton — a w takim trawie nawet zdobyć się na szczepkę złośliwości i przesady, aby przyspieszyć działanie takiej „leczniczej pigułki”.

Rzeszów zasługuje na coś więcej, jak tylko na popołudniówki muzyczne odbywające się dwa razy w miesiącu w Wojewódzkim Domu Kultury, którego kierownictwo walczyło aż do siódmych północy i nawbiło się żyłaków na nogach, zanim wydeptało u odpowiedzialnych czynników ten „minimalny program kulturalny”. To samo kierownictwo skarżyło mi się, że nie może się dogadać ze szkołą muzyczną w sprawie podjęcia jakiejś wspólnej akcji umuzykalnienia Rzeszowa.

A tymczasem tenże sam Wojewódzki Dom Kultury wystawia z powodzeniem „Halkę”. Moniuszki, wystawia ją silami amatorskimi, jeżdżąc po wszech, miasteczkach, PGR-ach i spółdzielniach produkcyjnych. Na 26 przedstawień — przeszło 13.000 widzów. Czy trzeba coś dodawać do tych liczb? Chyba tylko kwiaty dla tego bojowego zespołu. A oto obsada „Halki”, którą warto tu uwiecznić, zastąpił bowiem wiele szumnych frazesów: Stólnik — Kazimierz Wolan (pracownik umysłowy), Zofia — Lidia Turkówna (pracownik umysłowy), Janusz — Kazimierz Kurcja (lekarz weterynarii), Halka — Janina Maciejewska (gospodyni domowa), Jontek — Paweł Brzozowski (kierownik personalny WRZZ), Dziembak — Stanisław Chciuk (pracownik budowlany), Góral — Bolesław Faff (ślusarz z WDK), I Szlachcic — Marcin Krawczyk (pracownik elektryczny), II Szlachcic — Walter Rządiewicz (malarz pokojowy)...

„Halka” wystawiana była dotychczas silami amatorskimi jedynie estradowo, jako montaż operowy. To jednak, co prezentują rzeszowiakom amatorzy ze Studium Operowego WDK, zasługuje na pochwałę. Pomimo wielu mankamentów czysto aktorskich, jest to niesłychanie barwne, pulsujące życiem, świeżo podane i głęboko przeżywane widowisko. I to wie, czy właśnie ta „jaskółka” — jedna jedyna na rzeszowskim filmarmencie — nie robi właśnie „wiosny”, czyli generalnego przełomu w życiu muzycznym Rzeszowa.



Opera „Halka” na scenie Woj. Domu Kultury w Rzeszowie

Wskrzeszona perła renesansu

Ratusz poznański, przez wiele wieków siedziba władz miejskich, powstał do życia krótko po lokacji miasta na lewym brzegu Warty. Początkowo drewniany, za Wacława Czeskiego uzyskuje mury wczesno-gotyckie, szczytki których zachowały się po dziś dzień w piwnicach ratuszowych. Piwnice te, opatrzone żebrowym sklepieniem, na zwornikach ze sztucznego kamienia sylwetkami herbowymi lwów świadczą o bliskich związkach ówczesnych z Czechami. Pożary i zniszczenia miasta nie omijały także reprezentacyjnej budowli. Liczne przebudowy ustalają w początku XVI wieku kształt kwadratowej budowli z podziałem na cztery izby, obejmującej piwnice, parter i piętro, z wieżycą w jednym z rogów. Z tego okresu zachowały się między innymi ciosowe, bogato rzeźbione odrzwia w sali Renesansowej.

Pożar 1536 roku niszczy ratusz, łącznie z górną częścią wieży. A są to czasy największej świetności miasta, okres jego rozkwitu. Ambicja rada miejska anno domini 1550 spisuje kontrakt z włoskim architektem Janem Baptystą de Quadro. Tak brzmiał też umowy początek:

„Sławna rada poznańska uczyniła taką i umowę o przebudowanie ratusza poznańskiego z Janem Baptystą z Kadra z Kugana, wedle którego targu i umowy ten to Jan Baptysta jest powinowat wystawie budowanie przy ratuszu, którego szerokość będzie od rogu izby radzieckiej starej mniejszej aż do drugiego rogu wieży ku Wronieckiej ulicy, długość 19 łokci ku wadze i wywiozłszy k'temu budowaniu trzy ściany z gruntu wzgórze na cztery szosy ono powiedzie, a w nim rozdział gmachów takowy ubuduje...”

Mistrz italski bierze się do pracy. Świecka architektura Odrodzenia nie zdobyła się poza Włochami na nic wspanialszego od poznańskiego ratusza. Pięć lat pracował Jan Baptysta nad ukryciem dawnego gotyku w rozszerzonym budynku wabiącym renesansowymi kształtami. Najwięcej serca włożył w ustrojenie wschodniej fasady. Strzelili w górę renesansowe arkady zdobione pięciu łukami na dolnych kondygnacjach, a podwójną ich liczbę na części szczytowej wyrósł attyka z przecudną palmetową koronką i z trzema wieżyczkami.

Po tym okresie ratusz niejednokrotnie jeszcze podlegał renowacjom. Warto zanotować z nich jedną, z roku 1783, uczynioną przez Komisję Dobrego Porządku, kiedy to na szczyt wieży wyrzucił biały orzeł, i drugą, z lat 1910-1913, kiedy władze pruskie dopasowały wygląd ażurowej budowli do „poważnego charakteru miast północnych”.

Działania wojenne roku 1945 — to szereg okaleczeń zabytkowego ratusza, zadanych hitlerowską ręką. Runęła wieża niszcząc dachy. Drugie i trzecie piętro wypalił płomień, a wspaniała sala Renesansowa ocalała tylko dzięki bohaterstwu woźnego, Józefa Józwiaka, który z narażeniem życia rozrąbał płonącą posadzkę i wstrzymał ogień.

Decyzja była jasna: należy zrekonstruować zniszczone części budowli, należy też w pracach restauracyjnych oprzeć się o zasadę maksymalnego szacunku dla przeszłości historycznej, zachować jak najdalej posuniętą wierność w stosunku do tych rozlicznych nawarstwień, które chociaż powstawały w niejednym okresie stylowym, przecie złożyły się na zadziwiającą swą harmonią całość kompozycyjną. Jednocześnie należało usunąć wszelkie obce naleciałości, których nie pożałowali szczególnie Prusacy w trakcie zasadniczej restauracji budynku w latach 1910-1913, starając się zatrzeć polską, charakterystyczną odrębność ratusza.

Wylonili się cały szereg problemów, nie zawsze jasnych. Często trudno było o dokumentację. Dla rekonstrukcji elewacji bocznych zachowały się fotografie, wykonane u schyłku ubiegłego wieku. Fasada wschodnia była w o tyle szczególnym położeniu, że istniał doświadczenia z tego czasu. Zrozumiałe, że w takiej sytuacji poszukiwania źródłowe i opracowanie dokumentacji zapowiadały się na lata. Niemniej już w 1947 roku trzeba było podjąć pewne decyzje, związane z koniecznością zabezpieczenia ratusza od niszczącego działania czasu. Główną sprawą była rekonstrukcja wieży i dachów. Wieża renesansowa Jana Baptysty padła pastwą po-

EUGENIUSZ PAUKSZTA

zaru już w 1725 roku, natomiast nowa, wzniesiona staraniem Komisji Dobrego Porządku pół wieku potem, związała fortunnie klasycystyczną formę szczytowej części z renesansową bryłą ratusza oraz jej trzonem gotyckim sprzed pięciuset lat. Pierwsza z licznych, gorących dyskusji historyków sztuki, piastyków, architektów i konserwatorów, zakończyła się zwycięstwem zwolenników formy klasycystycznej. W 30 rocznicę Powstania Wielkopolskiego na szczycie wieży ratuszowej zawisł od nowa polski orzeł. Jednocześnie, rekonstruując dachy, przywrócono attyce jej pierwotny charakter, usuwając otwory okienne, wybite przez władze pruskie dla podwyższenia ratusza o trzecie piętro i stworzenie w nim pomieszczeń użytkowych. Ten utylitarny bowiem, nie liczący się z historyczną rolą attyki, zadną miarą nie mógł być zachowany przy rekonstrukcji.

Po wykonaniu tych pierwszych prac, spokojnie nieco opracowywano dokumentację i projekty odbudowy tak elewacji zewnętrznych jak i wewnątrz. W roku 1951 można już było przystąpić do rozpoczęcia dalszych robót.

Wytężoną koncepcję odbudowy ratusza obok pietyzmu dla przeszłości, stała się także zasada nawiązania do historycznej techniki wykonania. Wychodząc z tego założenia trzeba było przede wszystkim zlikwidować obce renesansowi zmiany, dokonane w czasie restauracji pruskiej, krótko przed pierwszą wojną światową. Znamienne, że wtedy też dokonana została bardzo szczegółowo inwentaryzacja i dokumentacja, poczynione ciekawe odkrycia — a mimo to nie zastosowano się do nich, przeprowadzając renowację w myśl zasad panującej ideologii, rezygnując z postulatu wierności historycznej i narzucając typowy „styl” miast niemieckich. Płytko utylitarny charakter zaciążył w sposób znamieny nad pracami z lat 1910—13. Jasną renesansową barwę zewnętrzną zastąpiono barwami czarno - złotymi, stosując przy tym używaną wówczas powszechnie manierę sgraffittowa. O daleko idących, a sprzecznym z charakterem budowli przeobrażeniach i przemalowaniach wnętrza powiemy przy omawianiu prac konserwatorskich prowadzonych pod kierownictwem prof. Marconiego.

Rekonstrukcja fasad stała się w pracach renowacyjnych niewątpliwie najważniejszym i najbardziej trudnym do rozwiązania problemem. Trzeba było możliwie najściślej odtworzyć dawną renesansową kolorystykę zastosować do niej właściwą technikę, w wieloletnich przekazach ikonograficznych i pisanych odszukać istotną treść koncepcji mistrza Jana Baptysty de Quadro. Specjalnym zagadnieniem była sprawa fasady wschodniej, bogatej w ornamentykę, barwnej, ozdobionej kompozycjami figuralnymi. Stroną przygotowawczą projektów rekonstrukcji zajęł się prof. Piasecki przy pomocy zespołu plastyków poznańskich. Zarliwie dyskusje prowadziły nad projektami architektki, historycy sztuki, społeczeństwo...

Przy renowacji w 1910 r. odsłonięto wiele istotnych reliktów, niestety, z pruską pedanterią starano się zaraz potem zatrzeć nawet ich ślady. Archiwalne przekazy zezwoliły jednak na ustalenie, że bryła ratusza w połowie XVI wieku miała jasną barwę, dzieloną na czarne kwadraty, uzupełniającym zaś elementem dekoracyjnym były fryzy, nadokienniki i napisy. Zdjęcia archiwalne z XIX wieku ustaliły rozmieszczenie kwadr. Przywracając dawny wygląd, zastosowano też dawną technikę, pokrywając surowe tynki warstwą pobiałą, z której zaś zapuszczając farbą czarną partie odsłonięte — tak przeprowadzono kwadrowanie. Przy fryzach natomiast barwiony subtelnym odcieniem niebieskim tynk pokrywano pobiałą, właściwy zaś rysunek uzyskiwano przez zeszkrobkiwanie określonych fragmentów.

Mimo wytężonych poszukiwań nie można było ustalić tekstów napisów łacińskich na attyce, stanowiących także bardzo istotny motyw kompozycyjny. Znany był jednak krój i układ liter, i znana ogólnie treść wypowiedzi, dotyczących spraw miasta i państwa. Zdecydowano się więc w końcu na wybór odpowiednich tekstów z Długosza, Ostrogo, Modrzewskiego i Janickiego — wswędrował zatem na ratusz jako swoiste dydaktyczny ornament, zamierzony przez artystę.

Fotografie ubiegłowieczne stały się również podstawą do odtworzenia na fasadzie północnej orla i tablicy inskrypcyjnej ze słowami: „hoc opus artificis Baptistae Italici...”

Zasadniczy kłopot pojawił się przy rekonstrukcji fasady wschodniej.

Zachowany z r. 1900 dokładny opis J. Kohtego stwierdza bardzo różniczkowany kolorystykę fasady. Kolumny i pilastry miały kolor zielony, detale czerwony. Pierwotny projekt rekonstrukcji barwnej, wykonany częściowo praktycznie, wywołał burzę dyskusyjną. Zasadniczo veto postawili architekci stwierdzając, że zbyt bogata gama kolorystyczna przesłoniłaby czytelność architektoniczną. Zdecydowano więc pozostawić tło jasne.

Wystawność reprezentacyjnej fasady wschodniej podkreślała w pierwszym rzędzie umieszczona na attyce galeria portretowa królów polskich. Galeria królów przestała istnieć w końcu XVIII wieku, nie zachowały się przy tym bliższe dane ikonograficzne. Prof. Piasecki w swojej współczesnej koncepcji nawiązał do zasad polichromii fasadowej renesansu i do ogólnego tonu kolorystycznego ratusza. Po dwustu latach wróciła znów na wschodnią attykę galeria królów, robiona ongiś za Zygmunta Starego. Przy wykonaniu zastosowana została technika al fresco. Pracownia prof. Piaseckiego wykonała także rekonstrukcję tarczy zegarowej z XVIII wieku, umieszczonej na tej fasadzie tuż pod attyką. Specjalnie żywej barwy przydają barwne płaskorzeźby w nadłęczach między kolumnami, wyobrażające postaci czy to symboliczne czy historyczne, względnie mające charakter ornamentyki roślinnej.

W pełni powróciła na Stary Rynek poznański renesansowa jasność ratusza, w który zaklął swą sztukę Italczyk, przybysz ze słonecznej Florencji, mający stałe w oczach pamięć barwy włoskiego nieba.

Najlepiej można było ocenić wysiłki konserwatorów przy pracach w najcenniejszej z sal i piętra — sali Odrodzenia. Wyposażona w oryginalne sklepienie zdobne siecią kasetonów poprzedzielanych sgraffitowymi pasami plecionkowego ornamentu, skutkiem wielokrotnych przemalowań nabrała brudnej barwy, w dodatku pokładły farby, nieraz po prostu klejowej, zakryły w znacznym stopniu ostrość dekoracji rzeźbiarskiej. Szczególnie ujemnie zaważyła i tutaj sławetna konserwacja władz pruskich.

Zmudne badania wykryły pod warstwami brudu i farby szczytki pierwotnej, jasnej kolorystyki, czy to na autentycznych sztukach, czy na kamieniach portalowych. Odkryć takich przybyło po oczyszczeniu w pierwszej fazie robót powierzchniowej warstwy kopcia i brudu. Okazało się, że jest znacznie więcej niż przewidywano autentycznych sztuków. Niemcy zwyklią klejową farbą nadali im barwy zielonoszmaragdowej, ugru we wszelkich odcieniach, brązu i czerni — ogólny zatem ton bardzo ciemny. Spod tej brutalnej, zwulgaryzowanej formy przy dalszych oczyszczeniach z przemalowań i fałszujących rzeczywistość rekonstrukcji wyłoniły się nowe fragmenty pierwotnego kolorytu, jednocześnie odzyskała forma rzeźbiarska załana farbami. Zdejmowanie farby zwierzchniej czy to przez skrobienie, czy przez zmywanie wodą klejówką, bardzo zmudne i długotrwałe, znajdowało bowiem nieraz cztery warstwy i więcej, ukazało wreszcie sklepienie w formie dającej możliwość podjęcia decyzji co do dalszej rekonstrukcji. Rekonstrukcji dlatego, że po uwzględnieniu szczytkowych fragmentów dawnych kolorów (największy fragment nie miał więcej niż 4 mm. długości!), jedynie w stosunku do około 40% powierzchni można było mieć względną pewność pierwotnego zabarwienia.

Sala Odrodzenia podzielona była ongiś wzdłuż linii filarów na dwie przestrzenie. Północna miała tonać białą, południowa różową. Kolory były bardzo intensywne. Znalaziono też szczytki złoceń głównie na stronie północnej przy herbach oraz w krzyżu z ornamentami owoców. Także w jednym z kasetonów znaleziono złożony ornament roślinny.

Pojawiły się głosy, aby po dokonanym oczyszczeniu zostawić sklepienie w tej formie, jaka się wyłoniła spod późniejszych nawarstwień. Nie miałyby to jednak cech jednolitości. Różne części sztukaterii miały różne odcienie, od koloru starych koronek w częściach najstarszych, do złotych tynków siedemnastowiecznych, aż po biel gipsu z r. 1911. Szczęśliwym trafem w paru kasetonach znaleziono szczytki zabarwienia, trudne do określenia w czasie, najwyraźniejsze w kasetonie „Dawid i Marek Kurcusz” po stronie północnej. Zapadła decyzja prof. Kempkińskiego i Zachwatowicza, ażeby zostawić te barwy i resztę sklepienia zharmonizować z tym kolorem, przy tym zastosować złoceń przy ich jednoczesnym spątynowaniu.

Przed przystąpieniem do malowania należało uzupełnić liczne braki, spekania, dziury. W całych partiach tynk odstawał od cegły. Zniszczenia uzupełniono, tynk przetrzeźwiono zastrzykami kazeinowymi. Teraz dopiero zagruntowano całą powierzchnię i rozpoczęto nie-



Fasady południowa i zachodnia Starego Ratusza po renowacji. Foto: Muzeum Narodowe w Poznaniu. (Fr. Maćkowiak)

tyłe polichromie, ile podbarwianie kolorem, za podstawę biorąc resztki odnalezioną farbę. Tonać części południowej określono od sześciu kasetonów zwierzchnych — zielonkawo - żółtawych, narzucających kolorystykę całości. W części północnej przeważał róż, bardzo subtelny w odcieniu.

Niemalą kłopotu przyczyniły sgraffitowe pasy ornamentyki pomiędzy kasetonami. Wiele z fragmentów trzeba było nakładać od nowa. Odczytany w najgłębszej, kwadrowej warstwie kolor żółtaworóżowy przyjęto dla całości. Trzeba było zatem zdziierać narzucony przez restauratorów pruskich ciemny kolor aż do pobiałą, z której po zgruntowaniu oczyszczonych partii nadać im ciepły, jasny ton zasadniczy. Obramienia z liści akantu zostawione zostały w kolorze tym samym, naturalnym, bez przemalowywania. Tylko nowe fragmenty na miejscach ubytków podciągnięto pod kolor całości.

Z filarami było już łatwiej. Architekci junkierstwa w swym zamiłowaniu do ciemnych, ponurych barw nadali im czarne obramienia, samo zaś tło pociągnięli brudną klejową. Konserwatorska robota polegała tu na przywróceniu pierwotnego koloru kamienia.

W portalach natomiast pleczołowicie dotarło do pierwszej warstwy, szczególnie w portalu z roku 1508, któremu przywrócono całą pierwotną polichromię.

Dopiero teraz sala Odrodzenia zaczęła się z prac plastyków - konserwatorów ogólny ton renesansowej lekkości i pogody. Laserunkowe nakładanie farby odsłoniło jednocześnie przebogata plastyczność modelu rzeźbiarskiego.

Zmudne te prace, przeprowadzane przez Pracownię Konserwacji Zabytków pod naukowym kierownictwem prof. B. Marconiego i bezpośrednich konserwatorów Aldony Romanowicz i Władysławy Kamińskiej, a przy udziale ekip konserwatorskich Warszawy, Krakowa, Torunia i Gdańska, nie zakończyły się jednak na sali Odrodzenia. Niemalą kłopotów przyczyniła z kolei sala zwana Sądową (kier. robót Miron Gruskiwicz), gdzie należało konserwować polichromię z r. 1830. Początkowo zresztą, w myśl intencji prof. prof. Marconiego i Zachwatowicza i tutaj miano oczyścić przemalowania aż do warstwy najstarszej. Niemniej przeważało w końcu zdanie prof. Kempkińskiego i dr Malinowskiego, ażeby zachować malowidła poznańskich artystów, Wojciecha Bąka, wykonane w przeddzień powstania listopadowego, a charakterystyczne dla wielkopolskiego malarstwa tego okresu. Oczyszczenie z nalotu sadzy i kopcia nie ratowało sytuacji, wielu partii bowiem brakowało, gdzie indziej zaś fragmenty odpadały całymi plamami. Trzeba było zastosować podklepianie łusek, związać całość zastrzykami. Zaisztowała też olbrzymia trudność przy zdejmowaniu przemalunków niemieckich, które bardzo ściśle wiązały się z farbą malowidła Bąka.

Całokształt prac wewnętrznych samej tylko grupie konserwatorskiej zajął około pół roku czasu. Prace zewnętrzne ciągnęły się właściwie przez cały okres powojenny, dopiero w ostatnim roku nabierając jednak pełnego rozpędu.

Ostatnie tygodnie były gorączkowe. Jeszcze układano schody, wykańczano portale, pociągano ściany już długo dobieranymi kolorami, a już jednocześnie pracowały we wnętrzu ekipy Muzeum Narodowego. Decyzją nadzwyczajnych władz oddano bowiem odbudowę i odrestaurowany z tak olbrzymim nakładem pracy ratusz na Muzeum miasta Poznania.

Gdy po 10 latach, w dzień 22 lipca 1954 roku ratusz Jana Baptysty de Quadro powrócił do swej dawnej, renesansowej urody, tegoż samego dnia społeczeństwo Poznania przekazało urządzone w jego wnętrzu muzeum — swoją kronikę historii miejskiej Poznania.

Polonez gdańskich plastyków

STANISŁAW DYGAT

22 czerwca br. pasażerowie elektrycznej kolejki zaobserwowali o około godzinę szóstej wieczorem na stacjach między Gdynią a Gdańskiem zjawisko doprawdy zdumiewające i niecodzienne. Mieszkańcy Wybrzeża przyzwyczajeni są, że o tej porze panuje dość duży ruch, i że biorąc pod uwagę dość szczególną strukturę i szczególne położenie trójmiasta, można spotkać w kolejkach różne dziwne osoby. To brodacza w szortach z kóz i wędką, to cudzoziemskiego marynarza, cyganów, sportowców w dresach z oszczepami, piłkami lub z bokserkami rękawicami, a nawet kobietę w szlafroku i z mokrym kostiumem kąpielowym.

Wszelako pewni pasażerowie usiadający owego wotorku na stacjach między Gdynią a Orlowem musieli zadrwić absolutnie każdego. Otóż w Sopocie na przystanku usiadło do kolejki dwu średniowiecznych rycerzy z damą, elegant w kolorowym fraku i szarym cylindrze, oraz ognista hiszpanka z wysokim grzebieniem i różą w zębach, żywo przypominająca przewrotną Carmene. W Oliwie dołączył się do nich pstry trefniś w czapce z dzwoneczkami i pirat półnagi trzymający za rękę markizę. W Polankach uskokczył w ostatniej chwili jakiś groźny i niepokojący jegomość w masce ze szpadą, w trójkątnym kapeluszu i szkarłatnej pelerynie. We Wrzeszczu usiadł spokojnie Pan Twardowski pod ręką z diabeł. Tak. Był to prawdziwy diabeł, miał rogi i ogon. Wybuchła zresztą w kolejkę między tą parą sprzeczka. Zdumieni i przerażeni pasażerowie przystuchując się tej sprzeczki mogli stwierdzić, że zaiste chodzi o jakiejś sprawę chyba piekielną: Pan Twardowski przekonywał diabła, że jest bliski odnalezienia kamienia filozoficznego, który dla niepoznaki nazywał realizmem socjalistycznym, diabeł zaś drwił z niego i szydził.

W Gdańsku całe to dziwne towarzystwo połączyło się i pomaszowało wspólnie w kierunku Targu Drzewnego. Ciekawsi a odważniejsi, którzy udali się ich śladem zaapewniając, że towarzystwo owo zniknęło w okolicy a mrocznej bramie siedemnastowiecznej zbrojowni. Przysięgają również, że w gmachu owej zbrojowni do niedawna pustej i zrujnowanej wewnątrz, do późnej nocy dochodziły dźwięki muzyki i odgłosy wesołej zabawy, że w oświetlonych oknach przemy-

kały w tańcu żywe, barwne postaci.

*

Wszystko co tu opisałem wydarzyło się naprawdę i nie jest poetycką próbą unowocześnienia jakieś gdańskiej legendy.

22 czerwca we wspaniałym gmachu gdańskiej Zbrojowni nastąpiło uroczyste otwarcie Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, przeniesionej tu z ciastnych willi sopockich.

Wieczorem odbył się z tej okazji piękny bal kostiumowy.

*

Niestudnie może, w tak stanowiący sposób, odmówiłem owym zdarzeniom praw gdańskiej legendy.

W dziewiętnastych dziejach grupy sopockich plastyków i ich szkoły. W dziejach wytrwałej pracy twórczej i pedagogicznej. W owych dziejach żarliwego przywiązania do Gdańska i zagadnień jego piękna. W dziewiętnastych dziejach, które z Sopotu doprowadziły szkołę do najpiękniejszej chyba i najlepiej wyposażonej szkoły sztuk pięknych w Polsce mieszczącej się w samym sercu Gdańska, jest chyba coś z piękna i prawdy legend. Jednej z legend o przastarym, pięknym, polskim mieście, zrównanym z ziemią straszliwymi wydarzeniami wojny z faszyzmem, przywróconego życiu, miłością i twórczą pasją narodu.

*

Ci którzy pamiętają, żalosne ponure jeszcze przed kilku laty, miny Gdańska, kiedy można było wątpić czy kiedykolwiek powróci do życia miasto, zdając sobie sprawę, czym jest dziś w samym jego sercu uczelnia artystyczna.

Wesoła, barwna, pełna radości i fantazji malarska młodzież, całej odbudowanej wokół zbrojowni dzielnicy, swą młodością i artystyczną werwą, nadaje dziś tonu i życiu.

Piękno powstające z gruzów z każdym dniem architektury i plastycznej ornamentyki kamienie na Długiej, Ratusza, Dworu Artusa, kościołów i zabytkowych gmachów, tłumaczy i uzasadnia istnienie wśród nich szkoły pięknych sztuk plastycznych.

*

Był na kostiumowym balu moment, który wielu z nas głęboko wzruszył i przejął.



POLONEZ GDANSKICH PLASTYKOW

Juliusz Studnicki

Na ogromnej pięknie udekorowanej sali w takt orkiestry Marynarzki Wojennej, tańczyła wesoła barwna młodzież, wraz ze swoimi profesorami, wraz ze starszymi kolegami przybyłymi na uroczystość z różnych stron kraju.

Nagle światła przyćmiły się. Zrobiła się chwila ciszy. Ludzie znieruchomieli i jakby jakaś uroczysta powaga zawisła nad salą.

Marynarz - kapelmistrz dał znak orkiestrze i zwołna, majestatycznie popłynęły w mury gdańskiej Zbrojowni tony poloneza Ogińskiego.

Patrzcie. Oto rektor Teisseyre sunie podkręcając wąż (nie nosi wąsów, ale wierzeć mi, tak to było jakby je podkręcał). Zbliża się do profesora Eibischowej, za rękę bierze i w pierwszą prostą parę. A oto zachęcenie tym, inni już za nim suną. Profesor Eibisch z Teresą Pagowską, Studnicki rękę do góry unosząc z Rudzką - Cybisową, Fedkowicz z Wnukową, Zulauski ze Studnicką, Tomarowicz z Zulauską.

Za nimi ośmielona młodzież w swych kostiumach i maskach.

I była w tym polonezie powaga, majestat: duma gdańskich gospodarzy piękna swego miasta. Była w nim pewność jego losu i spokoju.

Musiałem sobie stojąc pod kolumną: oto pięknym polonezem przeszli sopocy plastycy po dziewięciu latach do gmachu gdańskiej Zbrojowni. Nowy awans Gdańska, który zyskał sobie wybitną uczelnię artystyczną jest też awansem tych, którzy przyczynili się do jej powstania.

Formalny szczegół tego awansu winien zawrzeć się w przemianowaniu plastyków zwanych poprzednio sopockimi, na gdańskich.

P. S. Przysyłając ilustrację do tego felietonu Studnicki napisał mi: „...jak będziesz pisał — napisz (o czym zapomniłem ci powiedzieć), że w polonezie brał udział Daniel Chodowiecki. Widziałem go z całą pewnością.”

Po czym zniknął mi z uczu”.

O BIAŁYCH PLAMACH i nie wykorzystanych rezerwach

Od dziesięciu lat Śląsk jest jednym z najpoważniejszych ośrodków muzycznych w Polsce. Opera daje tu swoje codzienne przedstawienia, Orkiestra Państwowej Filharmonii Śląskiej opracowuje w miesiącu przeciętnie trzy programy, powtarzane kilkakrotnie w głównych miastach Śląska; Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, z braku własnej sali, występuje co miesiąc z jednym koncertem publicznym w Filharmonii. Ten ostatni zespół otrzyma wkrótce znakomicie wyposażone studio radiowe, które jednocześnie służyć będzie jako sala koncertowa, mieszcząca około 600 osób. Każda audycja muzyczna orkiestry radiowej będzie wtedy mogła mieć charakter koncertu publicznego.

Jeśli do działalności wymienionych instytucji dodamy imprezy Artosu, liczne występy młodzieży kilkunastu szkół muzycznych, wreszcie imprezy setek ochotniczych zespołów instrumentalnych i śpiewaczy, rozmach ruchu koncertowego na Śląsku uwidoczni się w pełni.

Ruch ten, charakteryzując z grubszą, kuleje wciąż jeszcze z braku ogólnego planu, który by pozwolił w jednych ośrodkach rozładować zbytne zagęszczenie imprez, by nasycić nimi inne, figurujące dotąd jako białe plamy na muzycznej mapie Śląska. Wprawdzie szeroko rozłożone tereny niekiedy węglowej Śląska i Zagłębia uważać można za jedno ogromne miasto, powiązane gęstą i stosunkowo dogodną siecią komunikacyjną. Nie zwalnia to jednak czynników odpowiedzialnych za rozwój życia muzycznego od obowiązku wyjścia terenowi na przeciw, miast z założonymi rękami czekać, póki sam teren nie zawoła o pomoc.

Z roku na rok sprawa staje się coraz bardziej aktualna. W chwili obecnej już nie tylko jednostki, ale całe zakłady pracy czują do Opery i Operetki Śląskiej żal o to, że nie mogą doczekać się obejrzenia tego czy innego spektaklu. Niejedno miasto czuje pretensje, że jest pomijane w planie wyjazdowym tych placówek. Podobnie przedstawia się sytuacja z Filharmonią Śląską. Ostatecznie w ich planach usługowych można by dokonać pewnych zmian, pamiętając oczywiście o tym, że nie wszędzie znajdują się odpowiednie warunki estradowe czy sceniczne, umożliwiające występy Filharmonii, a zwłaszcza Operze i Operetce. Chodzi tu o rzecz ważniejszą. W dziedzinie samej muzyki społeczeństwo śląskie zgłasza zapotrzebowanie, przerwając co najmniej dziesięciokrotnie możliwości zawodowych placówek artystycznych, działających obecnie na terenie województwa stalinogrodzkiego.

Śląsk jest wielkim skupiskiem miast. W obrębie niekiedy węglowej, czyli t. zw. „Śląska Czarnego”, znajduje się ich z górą piętnaście. Pozostały nadto miasta mniej lub więcej oddalone od serca przemysłowego, a przecież zajmujące ważną pozycję w naszej gospodarce narodowej, jak Częstochowa, Bielsko, Rybnik, Nowe Tychy, Tarnowskie Góry, nie zapominając o Cieszynie, Lublińcu i Pszczynie. Wreszcie charakter miejski posiada na Śląsku wiele osad robotniczych, jak Kochłowice, Bieleszowice, Brzeziny, Brzozowice-Kamień, Dąbrówka Mała i Wielka, Szarlej, Piekary, Radzionków.

We wszystkich tych miejscowościach działa po kilka, kilkanaście, a niejednokrotnie nawet po kilkadziesiąt różnego typu zespołów ochotniczych. Jednakże potrzeby miejscowego społeczeństwa nie mieszczą się w granicach ruchu amatorskiego, wybiegając daleko poza jego możliwości i założenia. Nie zaspokajają ich też dorywcze zresztą imprezy Artosu o charakterze rozrywkowym, niezręczne przemycające wartościowe utwory muzyczne w taniej oprawie kłopskiego dowcipu czy w nieokreślonym sosie słownej ekwilibrystyki. Ludzie na Śląsku są na ogół osłuchani w muzyce. Lubią prostotę, ale nienawidzą prostactwa. Rumieniec oburzenia wywołuje u nich ktoś, kto z wyżyn estrady traktuje ich jako „ciemną masę” o widnokrągach umysłowych jasełkowych pastuszków. A tak niestety bywa.

Stały i szybki wzrost potrzeb kulturalnych, jaki obserwujemy na Śląsku, leży u podstaw wszystkich problemów ruchu muzycznego na tym terenie. Wybiegając myślą w przyszłość musimy gdzieś dostarczyć okres, w którym większość miast robotniczego Śląska posiadać będzie własne, zawodowe instytucje artystyczne.

Myśl ta nie może nas dziś przerażać, przeciwnie, powinna napawać dumą. Jeśli prosty człowiek pracy odczuwa coraz większą potrzebę dobrej lektury, stałego uczęszczania do kina, teatru, opery i filharmonii, a my będziemy w stanie jego potrzeby zaspokoić, to to będzie wymownym wyrazem osiągniętej doświadczenia, pod którą od dziesięciu lat budujemy fundamenty.

No dobrze, to jest romantyczna wizja przyszłości. Ale co dziś? Właśnie dzień jutrzejszy musi być naturalną konsekwencją dzisiejszego. Jesteśmy u sedna zagadnienia. Teren domaga się dobrej muzyki. Tymczasem instytucje artystyczne albo wszystkie docierają do tych samych, nielicznych zresztą miejscowości, pozostawiając lwią część niekniętej, albo też dorywczo odwiedzają niekiedy, niestety tak rzadko, że gdyby

chodziło o zaspokojenie głodu fizycznego, dawno by chyba umarły.

Życie pędzi naprzód milowymi krokami, stwarza problemy i zmusza do poszukiwania rozwiązań. Tak i tutaj nadejdzie chyba chwila, kiedy znajdzie się ktoś na Śląsku, kto będzie odpowiedzialny za ogólny plan imprez w skali wojewódzkiej, kto pomyśli o uwzględnieniu hierarchii potrzeb w długiej liście śląskich miejscowości.

Zastanówmy się, czy istnieją realne możliwości ożywienia ruchu koncertowego w miejscowościach, które określiśmy jako białe plamy na muzycznej mapie Śląska. Jak z lokalami? To chyba najważniejsze zagadnienie. Spuścizna budownictwa burżuazyjnego jest doprawdy nieopracowana, jednak w każdej miejscowości znajdzie się sala na dwieście, trzysta, pięćset i tysiąc osób. A więc na dobrą sprawę jest gdzie występować.

A możliwości artystyczne? Pomniemy Operę, Operetkę i Filharmonię Śląską. To przodujące zespoły w kraju. Dokonały na Śląsku pięknej roboty, co nie zawsze potrafią centralne ośrodki dyspozycyjne uznać i nagrodzić. Nie wymagajmy od nich rzeczy niemożliwych, bo się to szybko zemści spadkiem poziomu.

Pozostał Artos. Na wielu odcinkach i on ma swoje sukcesy. Od kilku lat organizuje koncerty dla młodzieży na terenie szkół, wywiązując się wcale dobrze z obowiązków. Własne ekipy Artosu występują w PGR-ach, POM-ach, Spółdzielniach Produkcyjnych oraz w zakładach pracy ciężkiego przemysłu. To ważny odcinek i chociaż nie widać tu jeszcze wielkich efektów statystycznych, w przyszłości może się stać największym terenem działalności Artosu.

Największym błędem Artosu jest to, że nie wykorzystal ogromnych rezerw artystycznych na Śląsku. Rokrocznie Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w Stalinogrodzie opuszcza spora gromadka młodych artystów, pośród których najliczniejsza jest zawsze grupa absolwentów Wydziału Instrumentalnego.

Jeśli chodzi o instrumenty znajdujące swoje zastosowanie w orkiestrze, absolwenci mają zapewnione zajęcie jeszcze na długo przed dyplomem. Gorsza sprawa jest z pianistami. Znajdują oni zazwyczaj dorywcze zajęcia w szkołach muzycznych, czy też jako przygodni akompaniatory, nie zawsze mając szansę i możliwości na wybicie się, jako samodzielni soliści. Obok grupy młodych są jeszcze starzy pedagodzy i wytrawni muzycy orkiestrowi, dla których opracowanie samodzielnego programu było by może zbyt wielkim i kosztownym wysiłkiem, mogli by natomiast z powodzeniem współzestępniczyć grupowo w koncertach bądź jako soliści, bądź członkowie zespołów kameralnych. Ale nikt ich do tego nie angażuje.

Skoło wspomnieliśmy o muzyce kameralnej, trzeba dodać, że od dziesięciu lat pracuje tu Kwartet Rozgłośni Stalinogrodzkiej, jedyny zespół kameralny na Śląsku, a jeden z czterech dotąd czynnych jeszcze kwartetów w Polsce. Rzecz co najmniej dziwna — wobec tak wspólnego rozkwitu muzyki kameralnej w Związku Radzieckim, w Czechosłowacji i w Niemieckiej Republice Demokratycznej — muzyka kameralna w Polsce nie może się dosłownie wydobyć z pielnicy. Kwartet Rozgłośni Stalinogrodzkiej, przez kilka lat wspierany subwencją Ministerstwa Kultury i Sztuki, od roku 1950 boryka się z trudnościami. Po ważny zespół o dziesięcioletniej, owocnej działalności, mający poza sobą wiele audycji ogólnopolskich, koncertów publicznych, występów dla młodzieży szkolnej, imprez społecznych — stoi dziś przed rozwiązaniem jako „nikomu niepotrzebny”. A kwartet ten ma w swoim żelaznym repertuarze ponad 80 najcenniejszych arcydzieł kameralnych, z tego jedna czwarta muzyki rosyjskiej i radzieckiej. Był ongiś wyróżniony za popularyzację muzyki polskiej.

Doprawdy dziwne jest stanowisko naczelnej dyrekcji Polskiego Radia w Warszawie, która z roku na rok spycha muzykę kameralną na najdalsze peryferia. O ile pięć lat temu kwartet Rozgłośni Stalinogrodzkiej koncertował na antenie dwa i trzy razy w miesiącu, w zeszłym roku dopuszczony był zaledwie raz na dwa miesiące, obecnie zaś występuje już tylko sporadycznie co pół roku. Nie dziwmy się zatem, że i ten zespół pójdzie w rozsypek, śladami głośnych ongiś kwartetów Jahnkego w Poznaniu i Syrewicza w Krakowie, o których bodać od pięciu lat już nic nie słychać. W każdym razie za rozwój zespołów kameralnych w Polsce powinien ktoś wziąć odpowiedzialność.

Obok instrumentalistów nlewykorzystane rezerwy artystyczne na Śląsku stanowią rzesze śpiewaków. Wprost wierz się nie chce, aby dziś osoba po dyplomie średniej czy wyższej uczelni artystycznej nie mogła znaleźć zajęcia w swoim zawodzie. Wyobraźmy sobie taką sytuację z lekarzem, inżynierem. Ostatecznie nie wszyscy wokaliści mają warunki do pracy w operze czy operetce, ale z powodzeniem mogą śpiewać arie i pieśni. Ba, kiedy trudno wygrzebać z pamięci publiczny koncert, w którego programie znajdowały by się te przepiękne miniatury

rowe arcydzieła — pieśni Schuberta, Schumana, Brahmsa, Wolfa, Glinki, Dargomyżskiego, Musorgskiego, Moniuszki, Galla, Pankiewicza, Szymanowskiego. Z głosników radiowych leje się natomiast tyle partackiej tandety wokalne, robionej na kolanie, bez inwencji, zalegającej z daleka kosmopolityzmem i pływającą myślą, podanej w dodatku przez wykonawcę, który depcze brutalnie podstawowe zasady emisji wokalne. Nie można powiedzieć, by nie trafiały się i piękne głosy, to jednak co słyszymy na antenie, zwłaszcza w dziale muzyki rozrywkowej, nie zawsze może liczyć na wytrzymałość naszych nerwów.

Wracajmy do rezerw artystycznych. Artos nie potrafił ich zużytkować. Ściągnął na Śląsk artystów z Krakowa, Łodzi i Warszawy, podczas gdy na Śląsku artyści czekali na okazję występu. Czekają do dziś.

ADOLF DYGACZ

Były Centralny Zarząd Oper, Filharmonii i Instytucji Muzycznych, zlecił organizowanie recitali i koncertów kameralnych Państwowej Filharmonii Śląskiej, nie uszczuplając uprawnień Artosu. W okresie swojej dziesięcioletniej pracy Filharmonia zdobyła bogate doświadczenie i dużą sprawność organizacyjną. Dzięki tym zaletom, jak również dzięki rozsądnej polityce repertuarowej i trosce o poziom wykonania, placówka ta cieszy się dzisiaj pełnym zaufaniem i sympatią publiczności. Wyrazem tego jest stu-procentowa frekwencja koncertów symfonicznych, podczas których 75 procent miejsc na sali zajmują stali słuchacze „abonentów”.

Z równym niemal zainteresowaniem społeczeństwa spotykały się recitale i koncerty kameralne Filharmonii Śląskiej, zlecone jej na razie w drodze eksperymentu. Sala wypełniona jest prawie całkowicie, nie

licząc sporej gromadki młodzieży szkolnej, zajmującej miejsca stojące. Wnioskując zatem z czterech dotychczas zorganizowanych koncertów, próba powiedziała się w zupełności. Filharmonia Śląska i w tym wypadku zdała egzamin na celującą. Tym samym obaliła niesłuszne twierdzenie niektórych naszych działaczy kulturalnych, jakoby nasza publiczność miała dziwne uprzedzenie do tego typu imprez.

Z myślą o likwidacji białych plam na muzycznej mapie Śląska i w oparciu o dotychczasowe doświadczenia, należało by właśnie Filharmonii Śląskiej zlecić organizowanie koncertów kameralnych i recitali. Przemawia za tym jeszcze jeden ważny moment: Filharmonia Śląska umiała znaleźć wspólny język z śląskimi zespołami ochotniczymi. Współpraca z nimi dała świetne rezultaty, dzięki czemu społeczeństwo poznało arcydzieła symfoniczne — wokalne tej miary co „Requiem” Mozarta, oratorium „Stworzenie Świata” Haydna, IX Symfonia Beethovena, „Har-

nasie” Szymanowskiego i wiele innych.

Wnioski nasuwają się same. Istnieją na Śląsku warunki lokalowe. Są nieprzebrane rezerwy artystyczne, są instytucje kulturalne działające sprawnie. I reszta! się znajdzie, to znaczy bezpośredni organizatorzy imprez w terenie. Należy tu przede wszystkim zwrócić się do długoletnich działaczy w ruchu ochotniczym, dyrektorów i pedagogów licznych szkół muzycznych, kierowników świetlic i klubów fabrycznych, pracowników wydziałów kultury. Ludzie ci znają doskonale swoje środowisko, umieją sobie dobrze radzić. Nie robimy wszystkiego za nich, pozwólmy im na ich własny wkład pracy w dzieło kultury. Będą z tego dumni i wywiążą się znakomicie z zadania. Świadczą o tym zresztą próby poczynione i w tym kierunku przez Filharmonię. Prześnamy ich traktować jak małe, nieporadne i niedoświadczone dzieci. Bo jeszcze niejednego wypadnie nam się od nich nauczyć.

OTWIERAMY TECZKĘ Z NAPISEM „TELEWIZJA” MAREK NOWAKOWSKI

W nasze życie kulturalne wkracza nowy problem — telewizja.

W sprawach technicznych telewizji — ciągle nie wiedzieć komu podlegających: Polskiemu Radiu czy Instytutowi Łączności — jesteśmy poważnie zapóźnieni. Liczbę widzów telewizyjnych liczymy ciągle na setki, najwyżej na tysiące.

Ale sprawy techniczne doczekają się zapewne rozwiązań szybkich i radykalnych, podczas gdy w estetyce postęp nie bywa nigdy gwałtowny. Aby więc nie dopuścić do zapóźnienia na gruncie artystycznym, wypadła już zawczasu przystopować się na okres (niedaleki!) kiedy telewizja stanie się naszym chlebem powszednim.

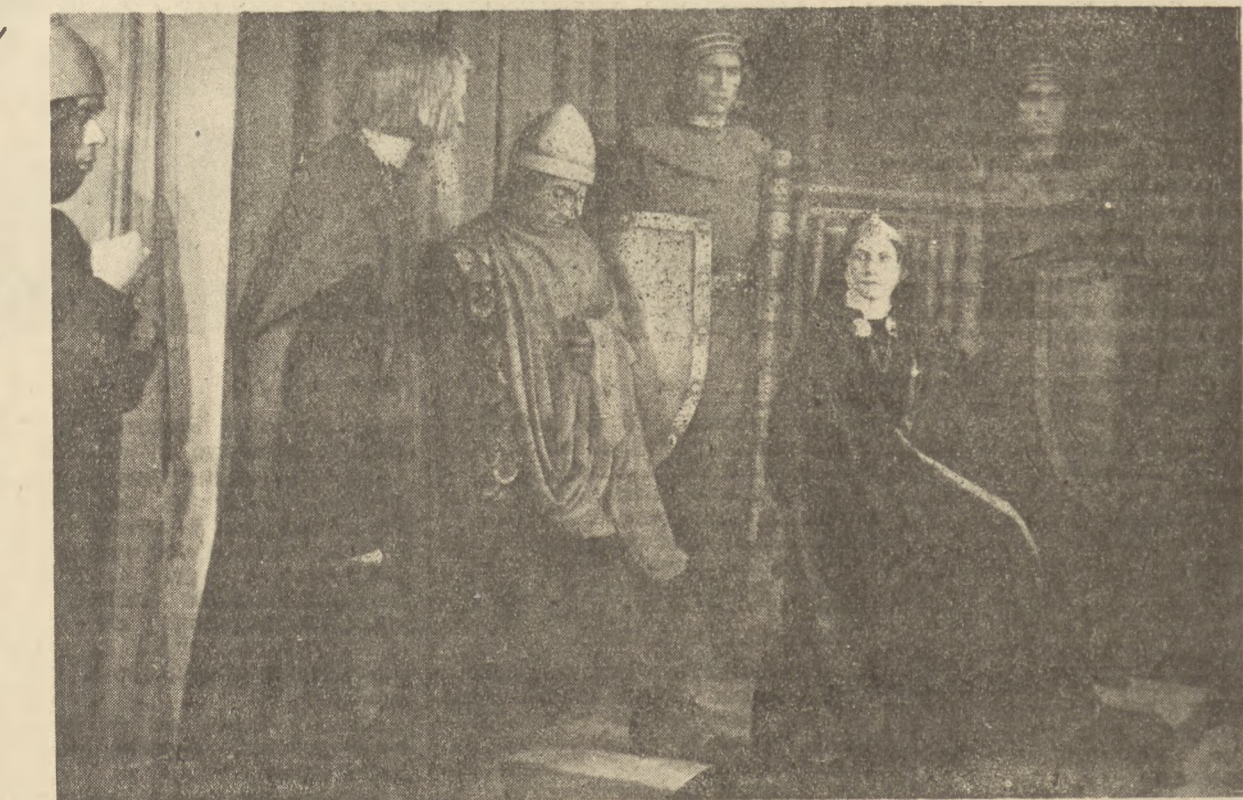
Wiele zdziałać może już dziś twórczy wysiłek i pierwsze doświadczenia ludzi radia, filmu i teatru pracujących w telewizji. Oddając im głos chcemy przyczynić się do szybszego wzrostu tej nowej dziedziny twórczości.

(Red.)

WARSZAWSKA doświadczalna stacja telewizyjna nadała do chwili obecnej 68 programów telewizyjnych. Nie jest to dużo, jeśli wziąć pod uwagę, że stacja pracuje blisko 2 lata. Ta skromna liczba jest jednak wynikiem uporczywej pracy zespołu redakcyjnego, personelu technicznego oraz reżyserów, którzy w nadzwyczaj ciężkich warunkach technicznych i tym samym artystycznych zmontowali i nadali te 68 programów. Dziś ten etap jest za nami. Od jesieni będziemy mieli nowe studio, lepsze i nowocześniejsze. Ruszy telekino (możność transmitowania filmów) i nowy nadajnik.

Tak więc telewizja robi krok naprzód. Niewielki, co prawda, ale dość zasadniczy.

Zainteresowanie telewizją jest u nas duże. Niestety, jest to w większości wypadków zainteresowanie ciekawostką techniczną, a nie artystycznymi problemami telewizji. Bawi nas jeszcze sam fakt, że w odbiornik radiowy wmontowany jest ekran i możemy na nim oglą-



Balladyna — w wyk. studentów PWST reż. A. Bardini

dać ruchomy obraz. I tyle. Jak w kinematografii za czasów Lumière'a. A pora zająć się estetyką telewizji.

Przeważnie liczy się na to, że telewizja pozwoli nam na oglądanie sztuk teatralnych, filmów, kronik aktualności, oraz sprawozdań sportowych w mieszkaniu czy świetlicy. Po prostu uważa się telewizję za pewne udoskonalenie techniczne i spycha się ją tym samym do roli mechanicznego przekaznika innych sztuk. Czy przypadkiem ta droga rozumowania nie jest trochę błędna?

Jeżeli zaczniemy porównywać telewizję z radiem, teatrem i filmem, to okaże się, że jest ona pozornie najbliższa filmowi. Najbliższa, to jednak nie znaczy: tożsama.

Z radiem — tym wielkim ślepem, nie ma po prostu co porównywać.

Z teatrem? Teatr bierze żywym słowem i bezpośredniością akcji. Przed sobą mamy prawdziwych ludzi. W telewizji mamy ekran, na którym poruszają się jasne i ciemne plamy, układające się w postacie i dekoracje. W teatrze na scenę patrzymy z jednego punktu — w telewizji kamera ma możliwość ruchu, dokonania zbliżenia. Możemy wreszcie przenieść akcję z miejsca na miejsce lub pokazać dwie równoległe idące akcje. W teatrze tego nie możemy dokonać.

Może więc telewizja jest tym samym, czym film? Przecież wszystkie z wyżej wymienionych cech specyficznych telewizji posiada kinematografia. Jeśli tak, to wyświetlajmy filmy i sprawa załatwiona. Tak zresztą załatwiono sprawę w wielu krajach, gdzie gros progra-

mu telewizyjnego stanowi po prostu film.

Niedawno rozmawiałem z jednym z moich znajomych, który oglądał przez telewizję film pełnometrarowy. Na moje pytanie, jakie odniósł wrażenie, odparł lakonicznie: „wolę kino”.

W tym „wolę kino” jest ukryta głęboka racja. Racja nie dyskwalifikująca absolutnie telewizji, ale sygnalizująca istnienie doniosłej różnicy pomiędzy tymi dwoma formami.

Zgodzimy się wszyscy, że spektakle teatralne przenoszone „dosłownie” na taśmę filmową tracą wiele walorów artystycznych i stanowią w wielu wypadkach mizerne szczytki swej scenicznej świetności. Dopiero pełne zaadaptowanie, opowiedzenie ich językiem filmowym pozwala na osiągnięcie efektów artystycznych. Oczywiście, nie są to już sztuki teatralne. Tworzywo filmowe rządzi się swoimi prawami i dlatego spowodowało, że sztuki teatralne właściwie zaadaptowane zatraciły całkowicie charakter utworów scenicznych. (Admirał Uszakow, Hamlet, Żołnierz z karabinem).

Czy analogicznie film, wyświetlany „dosłownie” przez telewizję nie utraci części swych walorów? W pierwszej chwili zdawać by się mogło, że nie. Że tu nie będzie żadnych zmian. Jednak przy głębszej obserwacji powstają zastrzeżenia. Są one jeszcze bardzo niewyraźne i w wielu wypadkach mgliste sformułowane, niemniej już wyczuwalne. To „wolę kino” jest jednym z sygnałów.

Jeśli oglądamy film na małym ekraniku, siedząc samotnie w po-

koju, możemy stwierdzić, że nie daje on nam pełnej gamy wrażeń, jaką dałby nam oglądany na wielkiej powierzchni ekranu w otoczeniu kilkunastu widzów.

Fakt, że patrząc na mały ekran przedziejemy swój wzrok, który musimy koncentrować na niewielkiej powierzchni ruchomego obrazu, nie zaś na wielkiej płaszczyźnie ekranu kinowego, stanowi pierwszą różnicę między kinem, a telewizją. Drugą różnicą jest indywidualność i masowość odbioru. Film jest sztuką masową. Inna jest percepcja i reakcja tłumu, a inna samotnego człowieka. Telewizja w swej zasadniczej koncepcji jest przewidziana dla odbiorcy indywidualnego w mieszkaniu, lub małej grupy w świetlicy. Ta różnica jest bodaj najistotniejsza.

Dotychczasowy brak telekina oraz nadzwyczaj skromne warunki techniczne zmusiły polską telewizję do szukania form małych i prostych, które dawałyby jednak widzowi maksimum wrażeń artystycznych. Co prawda nie ma jeszcze wyrobionych widzów telewizyjnych, niemniej już dziś możemy wiedzieć, jakie widowiska telewizyjne zrobili na nim wrażenie, a jakie przeszły bez echa.

Zwarte, zamknięte formy, o dużym ładunku dramatycznym i oszczędne w reżyserii spotkały się z najlepszym przyjęciem. Wszystkie widowiska idące po linii zbyt filmowej, lub zbyt teatralnej, nie dały zadowalających efektów. Nie były one złe, ale czegoś było im brak.

Można więc zauważyć, że zaczyna się wytwarzać pewien nowy styl. Styl widowiska telewizyjnego. Na czym on dokładnie polega i jakie są jego prawa, trudno w tej chwili powiedzieć. Mamy za mało doświadczenia i patrzymy jeszcze zbyt świeżym okiem, by móc przeprowadzić dokładną analizę. Jedno, na przykład, wiemy już na pewno. Mianowicie to, że widzialny narrator, który w filmie jest nie do przyjęcia, w telewizji jest nie tylko strasny, ale nawet, w wielu wypadkach, konieczny. Dlaczego tak jest, trudno powiedzieć. Może zachodzi tu pewna analogia między widowiskiem telewizyjnym a słuchowiskiem radiowym?...

Sprawą telewizji powinni się zająć teoretycy teatru, filmu i radia. Powinni zabrać głos wszyscy ci, którzy zetknęli się z nią praktycznie przez warsztat twórcy reżysera, czy scenarzysty. To, że ilość odbiorców liczymy dziś na setki niech nie przysłania nam faktu, że w niedługim czasie liczyć je będziemy na tysiące.

Patrząc zaś na mały, seledynowy ekranik, musimy zdać sobie sprawę, że do naszego życia weszło zjawisko, które zmusi nas samo do zajęcia wobec niego stanowiska estetycznego. Im prędzej, tym lepiej.



Adaptacja telewizyjna „Dni Kłęski” W. Zukrowskiego adaptacja i reżyseria M. Nowakowski, wyk. Dziewoński, B. Elmond, F. Filler, audycja ze stałego cyklu „Książka czeka na ciebie”.

PUZON I PIES

JERZY
BROSKIEWICZ

Antoni Burak owdowiał w 1947 roku. Miał wtedy czterdzieści dwa lata, a owdowiał właśnie w tym czasie, kiedy jego sąsiedzi, Kwarkowsy, Gulowie i Karolusowie wyjeżdżali do Polski.

O wyjeździe mówilo się już od wiosny 1947 roku. Kwarkowski od razu chciał jechać. Każdy rozumiał: chce wracać do siebie — komunista. On też przekonał Gulów, Karolusów zaś, choć mieli tutaj w Montrouge dom z ogrodem, namówił listami z Polski brat Karolusowej. Trafił się im kupiec na dom, nie pomogła nawet wizyta księdza Piórkowskiego, który wprawie przestregał a potem krzyczał.

Kiedy zaczęło się mówić o powrocie Burak stracił spokój myśli i sumienia. Kwarkowski przesiadywał u Antoniego godzinami — nawet niewiele mówili ze sobą. Antoni wdychał, chodził po izbie, słuchał powolnych słów Kwarkowskiego z uwagą. A potem rozkładał ręce:

— He — powiedział niepewnie — ma wie. Ja tu rodzony... stary, *nспа?.. karante dezen...* Ja tam nie był... *zame, zame...* Jak ja mogę wracać, u *že neta pa zame, Ne?*

— Nie chcesz? — pytał spokojnie Kwarkowski.

— Ech — złościł się Antoni — kto mówi, nie chcesz, nie chcesz? Ja nie mówię nie chcesz!

Życie stało się dla Antoniego niewymownie ciężkie. Nocami nie mógł usnąć, przewracał się z boku na bok, szeptał coś do siebie. Zona budziła się z lekkiego snu — pytała niespokojnie.

— Antoine... *qu'est ce qu'il y a avec toi?* — Potem dodawała cicho — *On va faire, ce que veux...*

Nie odpowiadał — udawał, że śpi. Wiedział, że ona zrobi tak, jak on postanowi. Jej głos sprawiał, że oczy wilgotniały a w gardle chwytał skurcz. „*Ce que tu veux?*” — powiadała. Ale czegoż on mógł chcieć? Tu się urodził — w Montrouge. Tu od trzydziestu pięciu lat zjeżdżał do kopalni. Tu się ożenił z cichą, niesmiałą kobietą — niezmiernie wdzięczną, że wziął ją mimo brzydoty i pokochał za dobroć serca. Luiza była Francuzką — a on, syn polskich chłopów emigrantów, świat poznał i życie swe przeżył we Francji. Tamten kraj znał tylko z opowiadań. A każdy opowiadał inaczej, co innego i o czymś innym. Najwięcej racji miał stary Gula, kiedy złościł się i kpił z Antoniego.

— Ty, Buracku, — powiadał — ani ten jesteś, ani tamten. Wystarczy posłuchać: chcesz gadać po francusku, to ci polska mowa w głębie lezie... chcesz po polsku, to co drugie słowo czepiesz anfransé.

Tymczasem zadecydował los. Luiza rozchorowała się w czerwcu — na raka zaś lekarstw nie ma. Umarła w dwa tygodnie po wyjeździe sąsiadów i w ten sposób Antoni pozostał w Montrouge.

Kwarkowski pisywał. Radził przyjechać. Ale po jego listach widać było, że i im nie jest lekko. Mimo to napominał Antoniego, żeby się namyślił, jaki chce być: ten, czy tamten? „Każdy musi jakiś być, Buracku!” — napominał w słowach swego listu.

Poza tym Antoniego odwiedził też ksiądz Piórkowski, ale źle go przyjęto:

— Mą kiré! — rozkrzyczał się sam nie wiedząc czemu Burak. — Nie dla was tu zostałem!

Dom był pusty. Antoni odsiadywał przedwieczorne godziny w kafejce Saurata — potem wracał do domu.

W kafejce wypijał zawsze dwie ęciarki wina przy stoliku pod oknem. Wypijał je w milczeniu, podczas kilku partii domina, na które zapraszali go Lorét albo któryś z Jussaków. Potem, po powrocie do domu, siadywał przy radio, bo Luiza bardzo lubiła muzykę, nawet poważną. Słuchał więc tej muzyki trochę na jej cześć, choć początkowo bez przekonania. Ale sam nawet się nie spostrzegł, jak go ta muzyka zaczęła wabić i opętywać.

Antoni bowiem grał w związkowej orkiestrze — na puzonie. Marze, albo do tańca, Czternastego lipca, pierwszego maja... także przy innych świątecznych okazjach. I właśnie owe symfonie, czy uwertury zaczęły go interesować przez puzon. Wprawie wyszukiwał w wielkich, trudnych masach dźwięków głos swego instrumentu. Potem owe masy poczęły nabierać ładu, stawały się coraz wymowniejsze, coraz bliższe, coraz bardziej ludzkie. Antoni zaczął kupować tygodniowe programy radiowe i podkreślał czerwonym ołówkiem takie na przykład pozycje: III Symfonia Beethovena, VII Symfonia Beethovena, Koncert skrzypcowy Brahmsa, Till Eulenspiegel...

Trzecią Symfonię Beethovena poznał tak dobrze, że kiedyś, kiedy spiker zapowiedział jej pierwszą część, Antoni podszedł do szafy, wyjął instrument z futerału, dmuchnął weń i usiadł naprzeciw głośnia, jakby chcąc wziąć udział w wykonaniu wielkiego dzieła. Ale nie ośmielił się zadać ani razu — w zdenerwowaniu, w tremie zapomniał wszystkich pauz i wejść.

W dwa dni później pojechał do Douai i wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu udało mu się w antykwariacie Robineta znaleźć zdekompilowane głosy III. Antykwariusz miał je za makulaturę — sprzedał głos puzonu bez oporu i za grosze.



Rys. M. Oberländer

Na wykonanie III w radio Antoni musiał jednak czekać aż dwa tygodnie. Nadawał Paryż — orkiestra Konserwatorium. Antoni tego dnia nie poszedł nawet do kafejki. Jeszcze raz przećwiczył wejścia, uważnie liczył takty. Na dobry kwadrans przed zapowiedzią spikera siedział tuż obok głośnia z instrumentem na kolanach.

Niewidzialnego dyrygenta powitały oklaski. Potem nastała cisza. Antoni jakby widział uniesioną batutę. Wszedł w pierwszą akord, jak należy. Puzon stroił z tamtymi instrumentami — Antoni szeptem liczył takty pauzowania i uśmiechał się. Drżał z dumy. Ale już przy trzecim wejściu nie dostrzegł gestu dyrygenta, sfalszował, zgubił ćwierćciową pauzę.

Zgasił radio, puzon schował do szafy i poszedł do Saurata.

Wypił tego wieczoru aż pięć ęciarek, pokłócił się z Loretem a wracając o północy do domu zaskłał pięć, kołysał głową i wołał ku czernemu niebu, ku milczącemu ciemnym domom i pustej drodze:

— *Ze mą fisz...* ani ten, ani tamten... *Ze si su komę polone...* a *že si tu sel komę polone...* Merd!

*

Od Wyjazdu Kwarkowskich i Gulów minęło pięć miesięcy. Antoni mniej już teraz słuchał radia, więcej za to wysiadywał u Saurata. Wszystko podrożało, wino też — a zarobki w kopalni nie wzrosły. Saurat, choć nie lubił Antoniego — kredytował. Antoni pił coraz więcej. Po pijanemu pokłócił się na dobre z „czerwonym” Jussakiem, który radził mu wracać do Polski.

— Jak ja mogę wracać tam — krzyczał Antoni — *u že ne te pa zame*.

Pokłócił się też z Sauratem, który wymyślał polski bolszewizm i powiadał, że w tym kraju nigdy nie dobrego poza wódką nie wymyśla.

Mimo owych kłótni Antoni nadal odwiedzał kafejkę i grał w domino z Jussakiem. Tyle, że przywykł do całkowitego już milczenia.

Szczęśliwy zbieg wypadków uchronił jednak Antoniego przed samotnością najgorszą. Pewnego lutowego wieczoru, kiedy padał deszcz ze śniegiem, a północny wiatr ziębił nawet rozgrzane winem serca — Antoni mijając starą hałdę posłyszał jęk.

Był to chory, zdychający niemal pies, potwornie chudy, cały w ranach i wrzodach. Mimo że nadziei pozostało za dwa grosze Antoni wolał go do siebie — naza jutrz zaś zawiózł nawet do weterynarza. Psie życie ledwie się tliło — skóra zlażała trzy razy, zanim za czwartym razem porosła kudłatą sierścią. I dopiero po dwu tygodniach „Murzyn” dźwignął się na nogi. Za to już w trzy dni później słysząc zgrzyt klucza w zamku czekał wysokim głosem — już biegł do kolan Antoniego, podskakiwał ku pierścionom, zachłystywał się miłością, skręcał grzbiet, nadstawiał kark pod przyjazne dłoń, pod ich dotknięciem zamierał na moment, by potem znów oddawać się niepoohamowanej krzykliwej radości, zaspokojonej wreszcie tęsknocie, drżącemu szczęściu.

Z wiosną zaś odprowadzał Antoniego do kopalni i czekał w pogodzie czy deszcz. Przez pełne osiem godzin pod bramą. Potem razem szli do kafejki, razem wracali do domu. „Inseparables” śmieli się ludzi.

Wśród obcych zresztą „Murzyn”

zachowywał się skromnie, był milczący, skryty a poza Antonim nie uznawał nikogo. Pies, jak to pies — nieokreślonej rasy i barwy, krótkonogi, krepy. Lubić go można było tylko za pełen godności sposób zachowania, poza którym jedynie Antoni umiał dojrzeć blask

uderzyło mu do głowy, bo wściekł się, wybiegł przed bar, wsparł pięść o brzuch:

— Merde! — wrzasnął. — Wiadomo co tam jest. Więzienia i katorgi! Czerwony kapitał i białe niedźwiedzie... i nic więcej!

Antoni nastąpił nań tak jakby

— W tej właśnie chwili przez uchylone drzwi wsunął głowę „Murzyn”. Antoni nie zauważył go. Saurat natomiast stulił wargi i cicho gwizdnął. Zza baru odezwało się warczenie od razu pełne grozy i wściekłości. Bernardyn wysunął głowę zza kontuaru i ujrzawszy obcego psa zmarszczył czarne wargi w uśmiechu, pełnym okrucieństwa.

— Bierz go! — krzyknął histerycznie Saurat. — Nero, bierz!

Jussak poderwał się, by pochwycić psa, Losset wrzasnął:

— Saurat! Dostaniesz w mordę, Saurat! Jak Boga...

Jussak cofnął się z przekleństwem. Ledwo umknął przed zębami „Nera”. „Murzyn” zaś jeszcze nie orientował się w sytuacji, szukał wzrokiem Antoniego, stał przy drzwiach spokojnie — z pewnym nawet poczuciem winy, bo kazano mu czekać na dworze.

„Nero” skoczył. W pierwszej sekundzie „Murzyn” cofnął się. Wstrzymała go ściana. Tak samo Antoniego rzucającego się za „Nerem” wstrzymał stół i bark Saurata. Antoni przyćmionymi rozpaczą oczami widział jak na „Murzyna” rzuca się rozżarte nierozumne, dziką wściekłością, wielkie, o ileż większe i silniejsze od niego zwierze.

— „Murzyn”! — wrzasnął — „Murzyn”!

Na ucieczkę było jednak za późno. Bernardyn walił się na „Murzyna” całą masą swych potężnych mięśni i kości, całą masą swej wzburzonej nienawiści. W warokcie basowym i ochrypłym zaginał gdzieś wysoki szczek „Murzyna”, ludzie poderwali się z miejsc

Losset przedzierał się do baru,

Antoni podniósł rękę tylko obrócił się do milczącej salki i powiedział zduszonym głosem:

— Lże! Lże, jak świnia! Tam jest... Sam czytałem. Tam jest tak, że górnicy w orkiestrach nawet... nawet Beethovena grają.

Sala słuchała tych słów w zdumieniu. Nikt nie rozumiał o co An

czujej. miłości w spojrzeniu i ufność głowy złożonej na kolanach.

Dom był jednak pusty i mimo „Murzyna” życie też było puste. Nawet Kwarkowski przestał pisać. Tyle, że zaczął dla odmiany przysyłać gazety z kraju. Antoni je przeglądał, niewiele rozumiał — czasem jednak długo nie mógł usnąć, wdychał, czekał na cichy szept: „On va faire, ce que tu veux, Antoine...”

„Murzyn” budził się w swoim kacie, podbiegał do łóżka, niespokojnie węszył.

Antoni znowu więcej przesiadywał w domu. Saurata począł omijać. W domu był „Murzyn” i radio. U Saurata zaś narosły z pijackich czasów długi, od których nie mógł się jakoś opędzić.

Poza tym Saurat kupił sobie psa. Był to bernardyn, ale wbrew obyczajom tych dobrodusznych zwierząt złośliwy i dziki. Szczególnie nie cierpiał innych psów — małego jamnika sztygara Clementa po prostu zagryzł. Antoni bał się o „Murzyna”.

Z końcem kwietnia znowu przyszła paczka pism od Kwarkowskiego i kartka z pozdrowieniami. „Na dzień Święta 1 Maja” — napisał Kwarkowski. Antoni zdziwił się trochę — potem zaczął przeglądać pisma. Natknął się na artykuł o współzawodnictwie. Zezłościł go — nie rozumiał połowy słów i ani jednej myśli. Ale na trzeciej stronie dziennika odkrył wiadomość, którą go zaskoczyła. Zaskoczyła tak, że przecztał ją dwa razy cicho, a za trzecim razem na głos.

„W dniu 19 bm. odbył się w Gliwicach koncert amatorskiej górniczej Orkiestry Symfonicznej pod dyrykcją górnika, ob. Tadeusza Szklarczyka. W programie znalazła się I Symfonia Ludwika van Beethovena i Uwertura „Bajka” Stanisława Moniuszki. Koncert cieszył się wielkim powodzeniem...”

Śpiący w kacie „Murzyn” poderwał się przy pierwszych słowach. Nastawiwszy uszy patrzył w twarz człowiekaowi.

Następnego dnia, po wypłacie, Antoni poszedł spłacić część długu Sauratowi. „Murzyn” czekał pod drzwiami. W kafejce — jak to w dzień wypłaty — panował tłok, dzwoniły szklanki. Lorét już się upił i śpiewał sprośną piosenkę.

Saurat, spocony, też podпиты, z zadyszką spowodowaną upałem wieczoru powitał Antoniego zdziwionym krzykiem:

— Patrzcie, patrzcie... — zawołał. — Któż to się zjawił? Myślałem, żeś wyjechał nie zapłaciwszy kredy.

— Swoje zawsze płacę, — powiedział chmurnie Antoni.

— Ho, ho — dziwił się Saurat — wszystko?

— Do końca... do końca miesiąca chyba wszystko.

— A dziś jeszcze nie?

— Dziś? No chyba... chyba jeszcze nie.

Saurat śmiejąc się pogardliwie wyjął zeszyt, kreślił, mruczał liczby, dodawał, odejmował.

— To co? — pytał — Nie pojdiesz jednak na białe niedźwiedzie?

Akurat uczyniła się cisza i część gości wybuchła śmiechem. Ale „czerwony” Jussak zaś od razu walał pięścią w stół.

— Pilnuj swojej głupoty, Saurat! Ty beko z peklowina! — krzyknął.

Saurat zazwyczaj był wobec gości grzeczny bez względu na przekonania. Tym razem jednak wino

toniemu chodził i ktoś nawet parsknął śmiechem. Nawet Jussak skrzywił się, wzruszył ramionami.

— Też wymyślił — mruknął ze złością do brata.

Saurat zaś wybuchnął śmiechem. Zgiął się jakby go bóle chwyciły a nie śmiech. Rozkładał ręce, kłaniał się kpiąco:

— Ach, ach — zachwycił się — w orkiestrach? Powiadasz, że w orkiestrach? Samego Beethovena?

— Co się śmiesz? — odezwał się bez zbytniego jednak przekonania Losset — tam kultura jest własnością proletariatu.

— Kultura? — zapiał kuzyn Saurata — Czym to się je?

W tej właśnie chwili przez uchylone drzwi wsunął głowę „Murzyn”. Antoni nie zauważył go. Saurat natomiast stulił wargi i cicho gwizdnął. Zza baru odezwało się warczenie od razu pełne grozy i wściekłości. Bernardyn wysunął głowę zza kontuaru i ujrzawszy obcego psa zmarszczył czarne wargi w uśmiechu, pełnym okrucieństwa.

— Bierz go! — krzyknął histerycznie Saurat. — Nero, bierz!

Jussak poderwał się, by pochwycić psa, Losset wrzasnął:

— Saurat! Dostaniesz w mordę, Saurat! Jak Boga...

Jussak cofnął się z przekleństwem. Ledwo umknął przed zębami „Nera”. „Murzyn” zaś jeszcze nie orientował się w sytuacji, szukał wzrokiem Antoniego, stał przy drzwiach spokojnie — z pewnym nawet poczuciem winy, bo kazano mu czekać na dworze.

„Nero” skoczył. W pierwszej sekundzie „Murzyn” cofnął się. Wstrzymała go ściana. Tak samo Antoniego rzucającego się za „Nerem” wstrzymał stół i bark Saurata. Antoni przyćmionymi rozpaczą oczami widział jak na „Murzyna” rzuca się rozżarte nierozumne, dziką wściekłością, wielkie, o ileż większe i silniejsze od niego zwierze.

— „Murzyn”! — wrzasnął — „Murzyn”!

Na ucieczkę było jednak za późno. Bernardyn walił się na „Murzyna” całą masą swych potężnych mięśni i kości, całą masą swej wzburzonej nienawiści. W warokcie basowym i ochrypłym zaginał gdzieś wysoki szczek „Murzyna”, ludzie poderwali się z miejsc

Losset przedzierał się do baru,

Antoni podniósł rękę tylko obrócił się do milczącej salki i powiedział zduszonym głosem:

— Lże! Lże, jak świnia! Tam jest... Sam czytałem. Tam jest tak, że górnicy w orkiestrach nawet... nawet Beethovena grają.

Sala słuchała tych słów w zdumieniu. Nikt nie rozumiał o co An

— Wody! Ład wodę! — powia

rzal zdyszany głosem. Psy skłębiły się na ziemi. „Murzyn” ginał pod wielkim cielskiem „Nera” niemal całkowicie. Ale nagle stało się coś zadziwiającego. „Nero” szczeknął — w szczeknięciu był ból. Teraz już ludzie posłyszeli wysoki wściekły warkot „Murzyna”. „Nero” powoli się podnosił — znów stęknął. Dął przednimi łapami powietrze, kołysał głową. Oto krepki, niewielki „Murzyn” na tamten straszny atak odpowiedział wilczym niemal milczeniem i chwycem o drapieżnie przenikliwej mądrości. Wisiał teraz u gardła bernardyna, jak łasica — wczepiony tuż pod dolną szczękę. Wsparł się naprężonymi łapami o szeroką pierś przeciwnika. Chwyt musiał być pełen grozy, bo w oczach bernardyna błysnęło krwawe przerażenie — stęknął po raz trzeci.

— Antoine! — zaczął krzyczeć Saurat. — Niech on go puści! Antoine!

Antoni oblizał suche wargi.

— „Murzyn”! — zawołał chyba z czułością.

W kafejce była cisza. Ludzie stali bez ruchu, pobledli.

— „Murzyn”! — powtórzył gniewnie już Antoni.

Pies puścił i natychmiast odskoczył w bok. Stał na sztywnych nogach, w milczeniu, ze zjezonym karkiem. „Nero” jednak po prostu szukał drogi odwrotu. Otarła się oń śmierć, bo staniał się na nogach, farbował krwią podłogę.

Kiedy Antoni pochylił się nad „Murzynem” salka wybuchła śmiechem. Klepano Antoniego, wołano o wino nawet dla psa. Nie kwapiono się jednak z glaskaniem wciąż jeszcze zjezzonego karku „Murzyna”.

Antoni przyjął szklankę tylko od Jussaka i powiedział, że pora do domu — że ma jeszcze pewne sprawy do załatwienia. Saurat milczał, jeszcze był blady. Dopiero gdy Antoni podniósł na pożegnanie palec do czapki, spytał:

— Skąd masz tego psa?

Antoni spojrział nań, w ~~salce~~ znów uciął. Toteż Antoni ~~rozejrzał~~ rzał się dokoła, uśmiechnął:

— Skąd? — powtórzył niedbale z Polski.

Po powrocie zaś do domu ~~napisał~~ list. Do Kwarkowskiego.

PLAKAT

TADEUSZ
BOROWSKI

Zbijającym sercem przeszedłem przez ciemny korytarz świetlicy ZMP, potknąłem się z hałasem o jakieś rozstawione dykty i transparenty, i skierowałem się w stronę strugi światła płynącej zza niedomkniętych drzwi. Powiedziano mi na dole, że Irka jest jeszcze w świetlicy i że nie kazała sobie przeszkadzać. Ale ostatecznie nie widziałem się przez kilka miesięcy, kiedy uszyłem się w Berlinie, miałem więc prawo oderwać ją od roboty. Otworzyłem drzwi i powiedziałem głośno:

— Jak się masz, Irka! Może pójdziesz do kina?

Irka kłęczała na podłodze i malowała transparent. Żelazną lampę biurową postawiła przed sobą i wypychając językiem policzek starannie wyciągała pędzlem litery. Na szerokim czerwonym płótnie białymi pierwsze słowa majowego hasła: „Niech żyje...” Dalszy ciąg napisu nie był jeszcze wymalowany białą farbą.

Usłyszawszy niespodziewanie mój głos Irka zerwała się z kolan, ale jeżeli się spodziewałem, że mi się rzuci na szyję, to się bardzo omyliłem. Irka odłożyła ostrożnie pędzel do blaszanki z farbą i powiedziała do prostu:

— No, jesteś nareszcie! Przyjechałeś na zawsze, prawda? Nauczyłeś się czegoś przynajmniej?

— Będzie ze mnie drukarz jak się patrzy! Żebyś wiedziała, ile się

nauczyłem! — powiedziałem dumnie. — Po co to ręcznie malujesz? Ja bym szablonem zrobił i kwita! Idziesz do kina? Mam dwa bilety, w kolejce dostałem.

— Mylisz się, że mogę! Wszystkie zwałili na mnie. Najpierw szkołę, potem robota organizacyjna, a teraz za malarza muszę być. Wszystkie Irka i Irka. Już mnie oczy bolały od tego malowania. Widziałeś w korytarzu transparenty? To wszystko moje. Sama wymalowałam. Ale wolalabym już nie wiem co. Wiesz, rzucę robotę i chodzę. Mnie się też coś należy. Jutro zrobię resztę.

Usiadłem na stole i huśtałem nogami, podczas gdy Irka myła ręce pod kranem. Pomyślałem: „Niedobrze. Nie wolno odrywać od pracy”. Spróbowałem agitacji.

— Wiesz, że w zachodnim Berlinie, gdzie rządzą Amerykanie, za takie pisanie posiedziabą w więzieniu? Opowiem ci pewne wydarzenia, chcesz?

— Opowiadaj, wiem, że gaduła jesteś — mruknęła Irka i zdjęła fartuch. Wycierała ręce ręcznikiem i przypatrywała się krytycznie swojemu napisowi, na którym schła farba.

— Więc, uważasz, była w Berlinie pewna dziewczyna, nazywała się ona Ewa Burckhardt. Miała taki sam perkaty nos jak ty i nawet mogę ci powiedzieć, że tak samo upinała włosy jak ty, chociaż mi

się to nie podoba. (Myślisz może, że dużo sobie z tego robię — wróciła tutaj Irka). Otóż pewnego dnia Ewa wypisała w sektorze zachodnim na murze hasło: „Niech żyje walka o pokój”. Policja amerykańska aresztowała ją i dwa tygodnie Ewa siedziała w więzieniu wraz ze zbrodniarkami, dziewczętami z ulicy i chorymi kobietami. Na rozprawie sędzia amerykański powiedział, że Ewa jest zbrodniarką, gdyż podburzała napisami ludność, i skazał ją na pół roku ciężkiego więzienia. Gdyby była starsza, powiedział, skazałby ją na pięć lat. Ewa odrzekła mu, że się nie boi więzienia, gdyż spełnia swój obowiązek. Wszystkie gazety w demokratycznych Niemczech pisały o Ewie z podziwem.

Karę więzienia miała Ewa odbyć w klasztorze Konrada, pod Berlinem. Gdy się kobiety w celi dowiedziały, gdzie Ewę przerosza, były przerażone. „Coś ty narobiła?” — pytały ją. — Przecież klasztor to straszne więzienie. Nie wolno tam rozmawiać i śpić się na betonie. Praca jest bardzo ciężka”.

W oznaczonym dniu wybrano srogą dozorczynię, która miała przewieźć Ewę przez Berlin do klasztoru. Polecono dozorczyńni wybrać taką drogę, aby ominąć sektor radziecki. Dozorczyńni więc musiały wieść Ewę przez stację kolei miejskiej Gesundbrunnen.

— Nie nudzi cię opowiadanie, Irka?



Rys. M. Oberländer



Do owych czasów lat dwudziestych pierwszych i drugich, kiedy gapilem się całym godzinami na znaczki pocztowe, Świętokrzyska na odcinku pomiędzy Marszałkowską i placem Napoleona bardzo zmieniła wygląd. Na Jasnej wyrósł ogromny gmach PKO. Również ta sama instytucja zajęła róg Marszałkowskiej, gdzie, odkąd pamięcią sięgam, stał długi, całkiem małymisteczkowy jednopiętrowy domek. Mieścił się w nim duży i zaskoczny w słodczy sklep „Złoty Ul”. Poszukiwacze znaczków pocztowych mogli się w nim do syta zaopatrywać w ciagutki, krówki i igrasy. Mogli — lecz gdzież im było do krówek i igrasów? Kiedy zapuszczali się, jak łowcy w las, w ulicę Świętokrzyską, pokusa filatelistyczną byli wypełnieni bez reszty. A gdy znów Świętokrzyską opuszczali — kieszenie mieli puste. „Złoty Ul” niewiele mógł na nas, filatelistach, zarobić.

Nęcała Świętokrzyska zmieniała się z latami. Odcinek jej od placu Napoleona do Nowego Świata pozostał do września trzydziestego dziewiątego roku taki sam, jaki był za moich lat szkolnych.

Była to w swoim rodzaju jedyna ulica w Warszawie, ten właśnie odcinek Świętokrzyskiej. Ulica pożytkich, zakurzonych książek, starych sztychów i grawiur, makat, najdziwniejszych cybuchów i fajek, szczerbionych monet, trójramiennych menor z orłami, staroswieckich szabl i sztyletów, dzbanków i kubków kutych w miedzi, figurek z porcelany, ruskich ikon, naczyń cynowych i angielskich fajansów. Książek było najwięcej. W każdej niemal kamienicy, w mrocznych wnętrzach zastawionych półkami sięgającymi aż pod sufit, gnieździły się żydowskie antykwarjaty. Pomniejsze sklepiki wprost pęczniały od nadmiaru książek. W tych to ciemnych i wonią starzyny przesyconych pomieszczeniach sztabacy sprzedawali za nieduże grosze niepotrzebne podręczniki, a bibliofilie długie godziny spędzali na cierpliwym i miłosnym szperaniu wśród zakurzonych półek. Tam również, szczególnie na ten odcinek ulicy Świętokrzyskiej, z rozpoczęciem roku szkolnego ściągali uczniowie wszystkich warszawskich gimnazjów.

WSPOMNIENIA

JERZY ANDRZEJEWSKI

Ruch się wtedy stawał niebywały. W sklepach był ścis, a na spokojnej zazwyczaj ulicy zgłębiali tłum.

Jeden tylko antykwarjat zachowywał wśród tego rozgardiaszu ciszę swego niezmiennie dostojnego wnętrza. Była to księgarnia Fiszlera, obok Wildera na Traugutta, najbogatszy w Warszawie i najlepiej chyba zaopatrzony antykwarjat starych książek i druków. Ostrzeżenie na drzwiach, że się nie kupuje i nie sprzedaje szkolnych podręczników broniło Fiszlera przed niepożrebnyimi klientami. Tylko przez nieuwagę lub roztargnienie wpadali tam czasem sztabacy z postrzępioną „Historią średniowieczną” Nankego lub „Geometrią” Zydlera. Chociaż na tej samej Świętokrzyskiej i otoczony antykwarjatami, w których królowali tacy wioletołni i doświadczeni księgarze jak stary Kleinsinger, należał Fiszler do innego jednak, niż tamci, doskonałego świata książek.

Pamiętam, że sporo czasu upłynęło, zanim zdobyłem się na odwagę i po raz pierwszy przekroczyłem próg tego sklepu. Przez dobrych kilka lat ograniczałem się tylko do oglądania wystaw. Zawsze zresztą warto się było przed nimi zatrzymać. Zmieniano je dość często. Raz spoczywały tam w pociemniach oprawach pękate, o pożytkich, ciężkich kartkach stare polskie i litewskie statuty oraz diariusze sejmowe, kiedy indziej królowali Długosz, Paprocki, Strykowski, Naruszewicz i Lelewel, a jeszcze innych tygodni przyciągały wzrok małe, lipskie wydania klasyków, pierwsze patyskie edycje Słowackiego i Krasińskiego, piękne druki grólowskie, tomiki Brockhausa zachwycające delikatnym krojem czcionek i staroswiecką patyną okładek, albo bujne winiety barokowe siedemnastowiecznych rozpraw teologicznych. Wydawał poza tym Fiszler co jakiś czas obszerny katalog książek znajdujących się w wspaniałą, porywającą lekturę! Myślałem, że ani szkoła, ani nawet późniejsze studia uniwersyteckie, lecz

właśnie te katalogi Fiszlera z ulicy Świętokrzyskiej stały się dla mnie najlepszym przewodnikiem po polskiej literaturze.

W ogóle jeśli chodzi o tzw. edukację literacką, to nie tylko antykwarjat, lecz również i księgarnia, obok Wildera na Traugutta, w latach szkolnych i także w latach późniejszych. Nigdy, niestety, nie potrafiłem się uczyć systematycznie, od a do zet. Zawsze pochłaniało mnie jedno zagadnienie, jedna wyrwana z alfabetu sprawa, ale gdy mnie już taka jedna sprawa z tych, czy innych względów pociągnęła — wówczas pograżałem się w nią całym sobą, bez reszty, pochłaniając na przykład kolejno wszystkie dostępne mi utwory danego pisarza i jednocześnie uzupełniając ich lekturę poszukiwaniem wiadomości i o nim samym i o jego epoce. Poszukiwałem zatem w księgarniach tych przede wszystkim książek, które w danym momencie były mi gwałtownie, niezbędnie potrzebne, pozostawiając zresztą w sobie przeczucie nieco luzu dla nowych odkryć, które właśnie przy niespodziewanym zetknięciu z nieznaną mi do tej pory książką lub autorem mogły przede mną otworzyć rozległe perspektywy dla nowej namietności. Lecz tu, gdy już o tym mowa, trzeba opuścić na chwilę Świętokrzyską i przenieść się, zresztą niedaleko, na Nowy Świat i na Marszałkowską, tam bowiem mieściły się dwie księgarnie, które spośród wszystkich rozlicznych warszawskich księgarni szczególnie sobie upodobałem.

Na Nowym Świecie pomiędzy Chmielną i Alejami Jerozolimskimi, pod numerem dwudziestym piątym, mieściła się księgarnia „Biblioteki Polskiej”, największa i najokazalsza w owym czasie księgarnia Warszawy, z wielkim rozmachem i nakładem kosztów założona przez Władysława Kościelskiego w kilku ogromnych, wspaniałą amfiladą biegnących salach. W porównaniu ze staroswieckimi i raczej skro-

mnymi pomieszczeniami Gebethnera i Wolffa albo Arcta, „Biblioteka Polska”, otwarta gdzieś chyba w roku dwudziestym trzecim lub czwartym, oszałamiała nie tylko rozległością przestrzeni, lecz i komfortem nieznanym dotychczas w Polsce w tej dziedzinie handlu. Oto była nareszcie księgarnia, po której bez tłoku i przez nikogo nie popychany swobodnie mogłeś spacerować i do syta napatrzyć się rozłożonym na rozlicznych stołach książkom. Szczególnie imponująco prezentowała się pierwsza sala, niemal balowa, z drewnianą galerijką na wysokości pierwszego piętra, skąd rozciągał się widok na całą księgarnię.

Niestety żywot tej pięknej księgarni był niedługi. Wielki lokal okazał się zbyt kosztowny i po paru latach, po samobójstwie Kościelskiego w poznańskim „Bazarze”, księgarnia ustąpiła miejsca egzotycznie udekorowanemu salom kawiarni „Italia”. Z kolei po bankructwie „Italia” powstał na tym miejscu nowy, już cokolwiek mniejszy lokal, snobistyczny „Swann”, który dotrwał do ostatnich czasów. Jeśli zaś chodzi o księgarnię „Biblioteki Polskiej”, to przeniosła się ona do skromnego lokalu w tej samej zresztą kamienicy, tylko po drugiej stronie bramy.

Natomiast na Mazowieckiej znajdowała się księgarnia Mortkowicza. Daleko jej było do rozległych i bogatych przestrzeni „Biblioteki Polskiej”, również i jej dwa zaledwie okna wystawowe dość skromnie się prezentowały wobec kilkunastu witraży Gebethnera i Wolffa na rogu Zgoda i Sienkiewicza. Pomieszczenie Mortkowicza było więcej niż ciasne, składało się bowiem z niedużego sklepu od frontu i ciasnego kantoru w głębi. Za to piękno i drogocenna mądrość książek w żadnej bodaj warszawskiej księgarni nie były otoczone takim uczuciem troskliwości miłości, jak właśnie tu u Mortkowicza, i to zarówno wówczas, gdy żył jeszcze założyciel firmy, Jakub Mortkowicz, jak i później, kiedy po jego śmierci prowadził wydawnictwo i księgarnię żona Janina, oraz córka Hanna.

Są ludzie, którzy rzeczywiście znają się na literaturze i kochają literaturę, lecz do książek jako do samodzielnie żyjących przedmiotów zachowują stosunek raczej obojętny. Kochają teksty, nie kochają książek. Znowu inni ludzie, często zresztą spotykani wśród bibliofilów, całą swoją namietność kierując właśnie ku książkom, mało się już zazwyczaj interesują, co owe rzadkie i poszukiwane przez zbieraczy egzemplarze zawierają, przekładając na ten przykład radość z posiadania rzadkiej broszury siedemnastowiecznej nad wzruszenia wynikające z rozczytywania się w dziełach Juliusza Sorela lub w perypetiach Guliwera.

Myślę, że ów szczególny klimat wysokiej kultury, jaki odkąd pamięcią sięgam charakteryzował księgarnie Mortkowicza, wynikał właśnie z nawzajem się dopełniających miłości do literatury i do książek, które są przecież niejako żywymi, dotykaliśmy nosicielami sztuki pisanego. Księgarnia „Biblioteki Polskiej” stwarzała książkom luksusowe otoczenie. U Mortkowicza, jak wspominałem, nie było luksusu. Żył tam natomiast coś nieporównanie od drogiej oprawy cenniejszego i tego „czegoś” nie wahałbym się nazwać miłosnym stosunkiem do dobrej sztuki i pięknej książki. Mówię — do sztuki, ponieważ kłus pszeniczny, znak wydawnictwa Mortkowicza, widniał nie tylko na dziełach Żeromskiego, Struga, Marii Dąbrowskiej i na tomikach najlepszych współczesnych poetów, jak Staffa, Tuwima, Iwaszkiewicza czy Pawlikowskiej, lecz również odnawiało się go na rozlicznych albumach z dziedziny malarstwa i grafiki. Ilekroć też jeszcze w latach szkolnych szedłem ulicą Mazowiecką, niecierpliwie w pewnym miejscu przyspieszając kroku — zawsze jak na skrzydłach niosła mnie niezachwiana i nigdy nie zawiedziona, pewność, że w pierwszym oknie wystawowym u Mortkowicza znajdę wśród różnych, wspaniale pooprawianych albumowych wydawnictw szereg barwnych reprodukcji arcydzieł malarstwa, a w witrynie następnej — wszystkie najciekawsze nowości literackie. Również i wewnątrz księgarni pełno było reprodukcji. Oprawione w ramki wypełniały one te miejsca na ścianach, które wolne były od półek z książkami.

Niejednokrotnie, gdy jeszcze nie znałem ani pani Janiny Mortkowiczowej, ani Hanka Olczakowej (jakże ja bowiem jako sztabak mogłem znać), wstępowałem do księgarni na Mazowieckiej w tym przede wszystkim celu, aby choć przez kilka krótkich chwil przyrzeć się owym barwnym reprodukcjom. I nie rozminę się z prawdą, jeśli powiem, że pierwsze swoje kroki w poznawaniu arcydzieł sztuki stawiałem właśnie przed witrażem Mortkowicza i w środku jego księgarni. Tam po raz pierwszy w życiu zobaczyłem obrazy Giotto, Botticelliego, Masaccia i Leonarda da Vinci, a również stanąłem po raz pierwszy przed malowidłami kaplicy Sykstyńskiej i żeby jeszcze raz powie-

dzieć: po raz pierwszy — po raz pierwszy oczarowany tam zostałem pejzażami i ludzkimi Breughla.

Wiele lat od tych młodzieńczych wtajemniczeń upłynęło. I tak jak człowiek, gdy chcąc dojrzeć daleki widok podnosi rękę do czoła — też muszę teraz unieść dłoń ponad oczy, aby z daleka, z bardzo daleka, bo spośród nie istniejącej już dzisiaj dawnej Mazowieckiej dostrzec siebie samego, ucznia i młodego studenta, pobierającego na ulicy prywatnie i całkiem bezpłatnie lekcję piękna i mądrości w księgarni szkolnej rodziny Mortkowiczów.

O ile ulica Mazowiecka zachowała się w całości aż do powstania, to tę część Świętokrzyskiej, o której była mowa, już wrzesień obrócił w gruz. Z dymem poszło wówczas kilkadziesiąt tysięcy książek i starych druków, a po antykwarjacie Fiszlera i wielu innych pomniejszych ślad nie pozostał. Po obu stronach ulicy wznosiły się teraz ogniem osmalone ruiny, strępy murów z pustymi wydrążeniami bram i wylatymi balkonikami wiszącymi w powietrzu. Ludzi chodzili środkiem jezdni. Kroki ich rozbrzmiewały w takiej ciszy, jaka przedtem nigdy na Świętokrzyskiej nie bywała.

Gdy z pierwszą wojenną zimą pojawiły się na ulicach Warszawy orkiestry bezrobotnych muzyków — wśród oszereżonych ruin Świętokrzyskiej często się niosły gromkie takty „Lekkie kawalerii” i płynne i pogodne melodie straussowskich walców. Później rozproszyły uliczne orkiestry i na Świętokrzyskiej znów zapanowała cisza. Często się tu natomiast spotykało patrolę żandarmerii, ta bowiem część miasta, ze względu na bliskość zawsze niespokojnego placu Napoleona i ulicy Mazowieckiej, gdzie miał swoją siedzibę Urząd Pracy, pilnie była strzeżona i uliczne łapanki oraz blokady kilku uratowanych od zagłady domów zdarzały się wielokrotnie. Przechodząc tamtędy trzeba było dobrze uważać, aby się nie natknąć na legitymowanie, lub nie wdepnąć w sam środek jakiejś ulicznej strzelaniny.

Taką to ulicą Świętokrzyską chodząc prawie co dzień przez długie, ach, jak długie lat pięć. Powoli, pomiędzy przemijającymi dniami i miesiącami zacierać mi się począł w pamięci wygląd tamtej dawnej Świętokrzyskiej, starej ulicy książek i antyków. Znowu więc, jak wśród wspomnień z dzieciństwa, potykam się o pustkę zniszczeń.

Pomiędzy ruinami okupowanej Warszawy niejedną pejzaż mojej młodości usunął się jak gdyby w najodleglejszą głębię czasu i już w tych latach przydarzyło mi się nieraz, że najbliżsi ludzie, gdy wychylił ku mnie z przeszłości swoje postacie i twarze — stawać musieli kroki w pustce, a głosy ich rozbrzmiewały głucho, jakby niechętne obemu pejzażowi. I tak pamiętam np. dość dobrze, jak przed wieloma laty wyglądał plac Saski bez pomnika księcia Poniatowskiego i kolumnady przy grobie Nieznanego Żołnierza, za to z olbrzymim, błyszczącym złotymi kopolami soborem pośrodku. Natomiast z ruin i z pustki, które w czasie wojny otwierały niespodziewanie rozległą perspektywę na plac Zamkowy i kolumnadę Zygmunta nie potrafiłem odtworzyć w pamięci kamienic i pałaców przedwojennej ulicy Miodowej. Przekonałem się wówczas, że życie wśród ruin i zniszczenia czyni pamięć szczególnie zawodną i nie czas ją zwycięża, lecz własna niemoc.

Jestem pewien, że gdyby we wrześniowe dni obrony Warszawy zniszczeniu uległ plac Teatralny i gdyby, przechodząc nim później, widział dzień po dniu ruiny Ratusza i palacu Blanka, a pustkowie tam, gdzie wznosił swe potężne kondygnacje Teatr Wielki i gdzie białe kolumny Teatru Narodowego — wiele wspomnień sięgających w dawne przedwojenne czasy również wraz ze wzburzonym pejzażem niezapamięć by się zapadło. Jeśli długo patrzy człowiek na ruiny, staje się tak, jakby ruiny dokoła niego były zawsze. Wprawdzie wnętrze i Opery i Teatru Narodowego wypadł pożar jeszcze w trzydziestym dziesiątym, pozostały jednak mury i te, chociaż puste i zamarłe, już nie rozbliskające wieczorem światłami i nie wypełnione gwarem, utrwały przecież samym swoim istnieniem czasy minione. Pozostał również pomnik Bogusławskiego przed frontem Narodowego i Ratusz niezmiennie wznosił ku niebu swoją wysoką wieżę.

Jednego dnia listopadowego w dwudziestym piątym roku, w drodze z Zamku na Cmentarz Kalwiński, przechodził tedy pogrzeb Stetana Żeromskiego. Dzień był chmurny, chłodny i wilgotny. Mżył drobny deszczyk. Wzdłuż trasy konduktu stały nieskończenie długim szeregiem warszawskie szkoły i wyższe uczelnie. Myśmy zajmowali część placu Teatralnego na wprost Ratusza.

Byłem wtedy w klasie szóstej i śmierć Żeromskiego stała się dla mnie bolesnym przeżyciem osobistym. Zaledwie rok temu kupowałem u Mortkowicza święto wydane „Między morze”. Prozą tej książki wydawała mi się wówczas najpiękniejszą w świecie. Marzyłem, aby pisać podobną. Po-

tem ukazało się „Przedwiosnie”. Iluż młodych chłopców porwała wówczas wzięcia szklanych domów! A Cezary Baryka ginał nam wprawdzie z oczu w pochodzie bezrobotnych na Belweder, lecz biegnąc za nim nasze niespokojne pytanie, co się z nim mogło dalej stać? Nie pamiętałem już skąd, ale obla mi się o uszy wiadomości, że Żeromski pracuje nad dalszym ciągiem „Przedwiosnia” i powieść ta ma nosić tytuł „Wiosna”. Nie wiem, czy kiedykolwiek w życiu oczekiwałem książki z takim zainteresowaniem, jak właśnie owej nędzy już nie napisanej „Wiosny”. A ileż gorących wzruszeń budził Przeglęki?

Po stu z górą przedstawieniach największego sukcesu sezonu, jakim się stał „Don Juan” Zorilli z Węgrzynem, weszła „Przeziębła” — wczesną wiosną dwudziestego piętego roku na scenę Teatru Narodowego, niedawno odbudowanego po pożarze dawniejszego Teatru Romantystów. Coż to było za przedstawienie. Przeglękiego grał Osterwa, Smugonia — Jaracz, księżniczka — Pichor-Siwińska, Kleniewicz — Soliski. Zbierałem w owym czasie afisze wszystkich warszawskich premier teatralnych, później, gdy wygasła we mnie ta pasja, wyrzuciłem wprawdzie za jednym zamachem cały zbiór do kosza, na podpałkę do pieca, lecz — pamiętam — że premierowy afisz „Przeziębła” wyłaził z zniszczenia i przez wiele jeszcze lat przechowywałem troskliwie w biurku.

„Ogary poszły w las...” Należałem do trzeciego z kolei pokolenia, dla którego to zdanie, niby magiczne zaklęcie, otwierało bujność młodości, piękno ziemi i wielką legendę zrodzoną pod hiszpańskim niebem, u krwawych murów Saragossy i w wąwozach Samosierry. Na nas, wstępujących w wolność nie wierał już Żeromski wpływ tak potężnego i urzekającego, jak na pokolenie poprzednie, które zapal i poświęcenia lat młodzieńczych tak głupio, tak strasznie bezmyślnie i tragicznie roztrwoniło w czasach późniejszych. Miał również czas Judyń. Stały przed nami inne zagadnienia i inne trudności. Pozostał jednak Żeromski autorytetem. Do ostatnich swoich dni był wielkim pisarzem, którego słowo niosło sercom wzruszenie pięknem, a sumieniom niepokój. Jego śmierć pozostawiała pustkę przez nikogo z żyjących polskich pisarzy nie wypełnioną, nikt bowiem z dwudziestolecia nie potrafił dorównać Żeromskiemu powagą i żarliwością pisarskiego powołania.

W przeddzień pogrzebu byłem z matką na Zamku. Tam, w bocznym skrzydle, gdzie przez ostatnie lata Żeromski mieszkał, wystawiono jego zwłoki na widok publiczny. Wówczas to po raz pierwszy ujrzałem człowieka, którego wielbiłem i kochałem, a którego fotografia przez wiele lat wisiała u mnie w pokoju na ścianie, obok półki z książkami. Na tej zieleni rozjaśnionej złotym poblaskiem świateł, naznaczonej ciszą i spokojem śmierci, rysował się ten sam piękny kształt głowy o mądrym szerokim czole, który spoglądał na mnie opiekunko z domu. Ludzi było bardzo dużo. Posuwali się w kolejce, wolno i w milczeniu.

Nazajutrz podobna cisza zalegała plac Teatralny. Staliśmy już dość długo marznąć nieco w przejmującym chłodnym powietrzu. Ludzi na chodnikach gromadziło się coraz więcej. Aż nagle szmer przeszedł po zebranych dokoła, jakby tłum głębiej odepchnął lub westchnął. Jeszcze chwila minęła i w głębi placu, spomiędzy ciasno stłoczonych domów ulicy Senatorskiej, wyłoniła się wysoko ponad ludzkimi głowami wzniesiona nieduża, białoczerwonym sztafandarem przykryta trumna. Na balkonie Opery, całym w kirach i planonajmy we mgłę znacznymi, orkiestra poczęła grać chopinowskiego marsza. Kondukt zbliżał się wolno i długa chwila upłynęła nim wśród potężniejących dźwięków marsza znalazł się na prostej linii placu. Z natężeniem wpatrywałem się w wysoką trumnę, ale nie jestem pewien, czy dobrze ją widziałem, gdy przesuwała się obok szpalera, w którym stałem na skraju chodnika. Zbyt mi męczyłem, aby koledzy nie dostrzegli w moich oczach łez. A gdy podniosłem wzrok — głowę — środkiem jezdni, całą jej szerokością, płynął nieprzebrany tłum ludzi z odkrytymi głowami, trumna zaś znajdowała się już daleko, skręcała właśnie w ulicę Bielańską.

Dwadzieścia parę lat upłynęło od tego dnia. Raz jeszcze staram się wywołać obraz dawnego placu. Oto spokojna, wysoko spiętrzona fasada Teatru Wielkiego. Białe kolumny Narodowego. Skwery z drzewami, które jesienią tak delikatnie rysowały się w szaroniebieskim, cokolwiek mglistym powietrzu. Wśród tych drzew zawsze świergotały całochmary wróbel. I wreszcie Ratusz ze smukłą wieżą z zegarem...

Czas stąd jednak odejść. Trudno się przeczyć z tą okolicą rozstać. Iłż wspomnień się cisnęło. Tu przecież, przez ten plac, tylekroć biegłem zadyszany pośpiechem i podnieceniem na premiery w Narodowym i w Reducie; tutaj również, na ten sam plac już opustoszały i okryty nocą, jakże piękny wiosenną porą — wychodziłem z teatru po przedstawieniu upity i oczadziały poezją, grą aktorów, dekoracjami, światłami, całą ową szczególną fikcją teatralną, którą we wczesnej młodości silniej się niejednokrotnie przeżywa niż samo życie.

Fragment z tomu pt. Książka dla Marcina, który ukazał się nakładem PIW.

— Faszystów puszczają wolno, a wsadzają do więzienia zwykłą dziewczynę. Co za łajdacy, co za łajdacy — powiedziała Irka. Usiadła koło mnie na stole i położyła mi rękę na ramieniu. — Opowiadaj dalej.

— Trzeba ci, Irka, wiedzieć, że stacja Gesundrunnen leży tuż na granicy sektora zachodniego i radzieckiego. Jeden przystanek jazdy kolejną i człowiek wysiada w socjalistycznym świecie.

I właśnie wtedy, gdy dozorczyńni wyprowadziła Ewę z pociągu, który ich przywiózł na stację, po drugiej stronie peronu ruszał pociąg do sektora radzieckiego. Ewa wyrwała się z rąk dozorczyńni i wskoczyła do tego pociągu. Dozorczyńni krzyknęła: „Zatrzymajcie!” — wskoczyła za nią. Przedział wagonu był przepełniony. — Zatrzymajcie pociąg! — krzyczała dozorczyńni. — Wiozę przestępczynię, która ucieka do sektora radzieckiego!

— Jestem Ewa Burckhardt! — wołała nasza Ewa. — Nie pozwólcie mnie oddać bandytom amerykańskim!

— Pociągnijcie za hamulec! — darła się dozorczyńni, opluwając siebie podbródek. Podskakiwała na krótkich nóżkach, ale była za mała i nie mogła sięgnąć rączki hamulca.

— Nie sięgaj, babo, za hamulec, bo ci rękę utracę — powiedział spokojnie jakiś robotnik. Inni otoczyli ciasno Ewę i odepchnęli w kąt dozorczyńni. Pociąg zaś nabierał szybkości i wyjechał z dworca.

— Każe ci jeszcze raz aresztować i oddać pod sąd! Amerykańskie ci dadzą pięć lat! Lepiej wysiadz dobrowolnie! — krzyczała dozorczyńni na cały przedział. — Ty bandytko!

— Władze radzieckie potrafią mnie obronić — powiedziała Ewa. — walczyłam o pokój. Związek Radziecki też walczy o pokój, rozumiesz?

— Zrozum, kochanie, że stracę przez ciebie posadę! — zaczęła prosić dozorczyńni. — No, nie rób mi przykrości, przecież ja nic nie jestem winna! Ja tylko muszę odstawić ciebie do więzienia!

Robotnicy w przedziale zaczęli wołać, że dosyć tego. Niech się dozorczyńni ciesz, jeśli sama wróci cała do swego klasztoru. Tymczasem pociąg minął granicę sektorów i zatrzymał się na przystanku leżącym w sektorze radzieckim. Dozorczyńni wyleciała z wagonu i podbiegła do zawiadowcy:

— Panie zawiadowco kochany, uciekła mi przestępczyni, o właśnie tam idzie, to niemoralna dziewczyna, ona musi jechać ze mną do więzienia!

Zawiadowca dał flegmatycznie maszyniście znak, że może ruszać, a kiedy pociąg odjechał, zapytał Ewę, która przystanęła przy nim: — Jak się nazywasz, dziecko? — Ewa Burckhardt.

Wtedy zawiadowca objął ją i ucałował w oba rumiane policzki. — Dobrze zrobiłaś, że uciekałaś. Mówi o tobie cały Berlin. Dobrze im powiedziałaś na sądzie!

Dozorczyńni krzyczała histerycznie, że musi ją zabrać ze sobą, ale kiedy zobaczyła zbliżającego się milicjanta ludowego, powiedziała do niego pokornie:

— To chociaż mi pokwitujcie jej odbiór! Przecież ja muszę pokazać kwit, że jej nie zgubiłam!

Milicjant, młody chłopak, roześmiał się i zamasyżował podziałę pokwitowanie.

— A teraz, babo, zmykaj — i pokazał jej pociąg, który właśnie odchodził do zachodniego sektora. Babo uciekła do przedziału i tyle ją widziano. A Ewa Burckhardt, młoda dziewczyna z perkatym nosem, która tak wspaniale umiała walczyć o pokój, wróciła do swych przewrotnych studiów. Gdyby się nie odważyła na ucieczkę i gdyby jej nie pomogli robotnicy, siedziałaby w więzieniu między zbrodniarkami, kołbetami z ulicy i chorymi nieuleczalnie. Jej czyn zasłynął w całych Niemczech. Następnego dnia po jej ucieczce pół tysiąca młodzieży poszło do sektora zachodniego, aby wypisać na murach miasta hasło:

— „Niech żyje walka o pokój!” Ale, ale — przerwał opowiadanie — co ja widzę, Irka? Nie idziesz do kina?

Irka zeskoczyła ze stołu i nałożyła na siebie fartuch. Potem ostrożnie nabrała na koniuszek pędzla białej farby i zaczynając malować powiedziała:

— Mogłbyś mi pomóc, proszę cię, a nie opowiadać o innych dziewczętach.

Wtedy zrozumiałem siłę agitacji. Ukłękłem koło niej, wziąłem drugi pędzel i nie odzywaliśmy się do siebie tak długo aż ukończyłmy malować napis:

„Niech żyje walka o pokój!”

A potem Irka starannie umyła pędzel, zamknęła pudełko z farbą, odstawiła je na półkę i roześmiała się powiedziała:

— Wiesz? Jak dobrze, że już nareszcie wróciłeś!

I zarzuciwszy mi ręce na szyję pocałowała mnie prosto w usta.

Opowiadanie wyjęte z wydania zbiorowego pism T. Burrowskiego, nakładem PIW, które ukazało się w sierpniu br.



Rys. M. Oberlander

PO STRONIE POEZJI

Korzystając z łamów pisma, które udziela miejsca również literaturze, chciałem przy okazji IV Ogólnopolskiej Wystawy Plastycznej — wolać o sprawie, która, jak mi się zdaje, da się najlepiej przedstawić poprzez analogie właśnie literackie. Posługując się tymi analogiami, odwołując się do świadomości i doświadczenia ludzi pióra, chciałbym pozyskać zwolenników dla sprawy, o której mniemam, że jest dla plastyki najdonioślejsza. Chcę oredowić za słusznym dla niej wymiarem sprawiedliwości.

A teraz proszę o cierpliwość, gdyż zaczne od pieca.

Z dość już dalekich czasów dziecinstwa przeniosłem przez wszystkie przypadki mego życia aż do chwili obecnej niekietnie upodobania, które spokrewnia mnie — między innymi — z dziećmi, z przedstawicielami ludów pierwotnych, z oderwanymi od życia intelektualistami, z chłopami, z nieco naiwną umysłowością ludzi Odrodzenia oraz z dyletantami sztuki malarskiej, którzy wystawiają na pokazach urządzonych przez Związki Zawodowe. Podobnie jak oni wszyscy, daję się mianowicie urzekać do zapamiętania barwom nasycenym lub złamanymi, oto czerwieni zwycięską. Przypomnę jeszcze tę wielką ucztę oceanu i poznającego umysłu, jakiej dostarcza widok zarysu przedmiotu jawiący się w miejscu spotkania dwu barw, lub bryły wyczarowanej przez kontrast barwy czy światłocien. Bezpośrednie przeżycie koloru i kształtu stawia nasze zmysły wprost wobec powagi i radości świata. Zbliżenie barw czy kontrast barwny niech się nie zdają czczą igraszką — wrażliwemu można nimi przypomnieć ciężar dramatu i grozę okrucieństwa, jeśli położone są umiarkowaną ręką, która je ukształtuje w wymowny i czytelny znak malarski.

Niezłodny sam do postawienia jednej kreski na sposób artystyczny, karmiłem się dziełami innych. Na własną rękę zaczynałem zaś ściągając urzekające mnie obrazy w konstrukcjach słownych. Pisząc, zaczynając pisać, szukałem z największą pasją namiastek czy odpowiedników wyobrażeń plastycznych. Każdego, kto debiutował w pisaniu, nęka z pewnością potrzeba dorównania w bezpośredniości którejś ze sztuk działających wprost na zmysły. Ten łowi w słowa frazę muzyczną, ów jakby chciał osiągnąć absolutną plastykę opisu.

Bardzo pragnąłem osiągnąć poprzez słowa wszystkich uroków zawartych w wyglądzie rzeczy.

Przekonałem się wreszcie i ja z kolei, że to jest niemożliwe. Inną drogą niż pan Jourdain, ale może w końcu w niemniej naiwny sposób, doszedłem do świadomości, że posługuję się prozą. Jakikolwiek byłby jej gatunek — fikcja, essay czy publicystyka — ma ona swoje prawa, które dla moich dążeń były nieprzychodne.

Ściągając opadłe bezpośrednio przed stawianiami, popadałem nieuchronnie w fałszywe poetyzacje. I to nie tylko dlatego, że opisy prozatorskie muszą być podporządkowane rygorom sensu zawartego w utworze, nie tylko dlatego, że nie mogą zawierać elementów zbędnych w stosunku do wyrażanej myśli. Także dlatego, że przedmioty nazywane językiem prozy nie mogą mieć tego pełnego, samostannego blasku, który osiągają, w różny sposób, ale z różnym nalenieniem na płótnie i w poezji.

Oczywiście, poeta także nie może dać równoważnika przedstawień plastycznych. Może natomiast osiągnąć intensywność równą malarskiej w nasyceniu używanych przez siebie abstrakcji słownych treścią bezpośrednią, daną przez zmysły. Poeta może nam dostarczyć wprost fizycznego zachwytu każdym zdaniem, metaforą, słowem, przed którymi zatrzymujemy się jak przed płótnami w galerii.

Poeta może nas zmusić do uznania nie podlegającego dyskusji, oczywistego bytu każdego z nazwanych przedmiotów, każdego z osobną i w tej postaci, którą on stworzył jedną czy paroma rzucenymi cechami, skojarzeniami.

Prozaik postępuje inaczej. Odsyła on do wiedzy, do doświadczenia zobiektywizowanych. Jego zdania nie wiążą każde z osobną wyobraźnią widza, są jak odpowiednio rozmieszczone okna. Przeszedłszy wzdłuż nich, mamy pewien ogłęd rzeczywistości, która się za nimi znajduje. Sztuka zawiera się w wychyleniu i w rozmieszczeniu okien.

Blask poezji rodzi się z każdym zwrotem zdania, proza ma ognisko światła poza sobą, własną jej cnotą najwyższą jest przejrzystość. Ta cnota zakłada oczywiście i świeżość języka i trafność nazywania rzeczy, ale są to zalety dla poezji co najmniej nie wystarczające.

W tym moim posęgu za niedoścignym zrozumiałem wszakże jedno. Oto tajemnica malarska leży po stronie poezji, nie prozy. Nie chciałbym nadużywać tej analogii, dlatego też powiem, że chodzi tu tylko o to, iż malarstwo będąc, jak poezja, w najwyższym stopniu sztuką zmysłową i uczuciu (co nie wyklucza idei, tylko

ją inaczej lokuje) musi całą powierzchnią przylegać do źródeł swych wrażeń, musi co krok odnawiać bezpośrednie wzruszenie, musi być utkane z czułości dla bytu fizycznego. Dlatego zawsze będą pozostawać w mocy przeciwstawienia: wrażliwe — tepe, pełne blasku — głuche. Dlatego mamy prawo żądać, aby skrawek płótna, nie tylko jego całość, miał moc cieszenia oka i poruszania uczuć, a stąd dopiero zastanawiania umysłu.

Świadomi tego, że są wzruszenia dobre i niedobre, tego że czystość przeżyć i ich wielkość są historycznie uwarunkowane, chcielibyśmy — i słusznie — naprowadzić sztukę na tematy i treści doniosłe, wypełnione przeżyciami milionów, znaczone historyczną racją.

Wydaje mi się jednak, że jeśli chodzi o interes malarstwa popołniono tu wielkie błędy. Przeniesiono na nie rygory innego rodzaju artystycznego, przeniesiono na nie — żeby się uciec do mojej analogii — rygory prozy. Wielu wyobrażało sobie, że malarstwo wystarczy przejrzystości, prozatorską literalność. Sens obrazu miał się wyrażać w takim czy innym obrocie sceny, w skupieniu za przejrzystym oknem odpowiednich figur z odpowiedniej anegdoty. Z „formą” malarską miało być tak jak ze stylizacją prozy — jej zaletą miała być niezauważalność. Proza, będąca uszeregowaniem pojęć, odsyła do rzeczywistości, nie zatrzymując uwagi na wyglądzie swoich znaków, jest więc istotnie przejrzysta, niebarwna szyba. Malarstwo natomiast — w sposób bardziej jeszcze naturalny niż poezja gwałcąc powszechną naturę słów — właśnie więzi nasze doznania samą urodą swoich elementów, których wygląd nie tylko nie jest obojętny, lecz wręcz rostrzygujący. Niech się nie dziwią więc ci, którzy namawiali do prozatorskiej literalności, którzy głosili powszechną jednoznaczność i jakąś naukową, bezosobistą obojętność „formy” malarskiej — niech się nie dziwią, że rozpętały nudę, że wywołały eklektyzm czy akademizm.

Nie mogę się oprzeć uczuciu żalu do tych, którzy tak nieumiejętnie rozstawili przed malarami pokusy i łódźce.

Niech oni, że wielu zdolnych artystów daje płótna wyzute z tego zachwycającego wnętrza wrażliwości, które jedynie zdolne jest cieszyć, płótna dysharmonijne, zgaszone lub powierzchowne. Ile wiedzy malarskiej, ile głębokiego doświadczenia utopili już na przykład dość liczni malarze sopocy, którzy byli nadzieją części publiczności i krytyki, w obrazach, o których można powiedzieć, nie więcej, jak tylko, że przypominają to czy inne zjawisko dobrej sztuki, tak są „zaaranżowane”, podprawione w zewnętrzny sposób. A co powiedzieć o wszystkich, których pomawiano o „naturalizm”, których ja wolabym nazywać „prozaistami w poezji”?

Na IV wystawie reprezentuje ich Żółtowski, w znacznej mierze kompozycje obojga Krajewskich. (Kraiewscy dążą do pewnego zatarcia literalności przez nierzeczywistą kolorystykę. Pozostaje to jednak brzydkim kolorem lokalnym).

Od czterech lat chodzę na wystawy, szukając tam przejawów nowej wrażliwości plastycznej, która byłaby emanacją i odbiciem treści naszego czasu. Jeśli słowo wrażliwość w takim zastosowaniu miało być być frazezem, sądziłbym wówczas, że nie będziemy mieli malarstwa poza tym, które kontynuuje postawę wytworzoną przed wojną.

Najlepsi polscy malarze z okresu między wojnami mogli zdobyć się na wrażliwość, gdyż zachowywali pewną postawę wobec ówczesnej rzeczywistości społecznej. Postawa ta polegała na nieprzyjmowaniu do wiadomości wszechwładzy i wszechomocności mieszczaństwa. Podobnie jak cała linia Francuzów, malarze ci nie dopuszczali do siebie obcyżania mieszczańskiego, nie chcieli wiedzieć o braku gustu burżuazji, o braku duszy.

Na poddaszach i mansardach Babilonu oddawali się sublimowanej radości widzenia, radości czystej, wyodrębnionej z innych spraw, radości, w której wchodził się jak do kąpieli, zapominając, że świat może nie trwać długo.

Malarze omijali centrum Babilonu. Ich obrazy pełne są atelierowych rekwiizytów, pejzażyków podmiejskich, kulis teatru. Polacy Chauvin nie jechali do Francji — Gauguin na Tahiti szukał wyspy szczęśliwej.

Wielu szukało potem ukrytej geometrycznej istoty przedmiotów. To już był krok dalszy w odsuwaniu się ze swą wrażliwością od kręgu rządzonego prawami, które były nie do przyjęcia. Świat rzeczy solidnych i maszynowych był bowiem we władaniu mieszczaucha, we władaniu ohdy. Dlatego nie tylko temat przesunął się w stronę cygańskości — albo był egzotyczny, albo wzięty ze szczególnego otoczenia samych malarzy — ponadto rozluźnieniu ulegała rzeczywistość przedmiotów. Z eskapady, czy z życia na przekór wynosi się czarowne wspomnienia — rozkoszy niezaleźności — nie zostają natomiast po tym ślady spełnienia obowiązku, ślady pokonania oporów zewnętrznych.

Ci malarze z okresu między wojnami bronili przede wszystkim samych siebie. Jak zakochani poeci

nie myśleli o innych. Ich gra z burzującym polegała na tym, żeby podzielać na jego kompleks braku kultury i wzięć na snobizm, upokorzyć go, a potem narzucić mu siebie, rozmarzyć.

Na tej nieco przewrotnej zasadzie malarstwo okresu międzywojennego mogło się spotykać z aspiracjami estetycznymi wąskiego kręgu wyjątkowo uczulonych mieszczan, których stać było na grymas wobec gustów własnej klasy. Malarstwo to służyło zaś w pierwszym rzędzie zaspokojeniu potrzeb samych artystów oraz intelektualistów zawieszonych między buntiem a pogodzeniem się.

Zawarty w tej sztuce wybór czysto estetyczny — odepchnięcie wszystkiego, co maćło radość sensualną — sam ten wybór nie mógł być powtórzony ani przez proletariusa, którego nadzieje wiązały się z odmianą całości stosunków materialnych i moralnych ani przez drobniomieszczanina — wyznawcę wartości mieszczańskich bardziej jeszcze gorliwego niż wielki burżu. Drobniomieszczanin był rozpacziwie uczepiony mirażu solidnego zabezpieczenia w istniejących konkretach.

Sztuka „postimpresjonistyczna” zakładała wielość światów. Jej świat unosił się ponad światem zdeteterminowanym fizycznie, ekonomicznie czy moralnie. To tak, jakby wydystylować całe piękno lotne i nieważkie. Świat potem pozostawał brzydszy, a destylat nadawał się jedynie do przechowywania w spojalnych miejscach.

Drobniomieszczanin tymczasem miał kicz, proletariusz nie miał. Jestem właściwie pewien, że w odbiorze tej sztuki po ostatniej wojnie zmieniło się tylko tyle, iż ubył burżu. To znaczy, że nie ma dziś ludzi w sytuacji przedwojennego burżuja.

Natomiast życie społeczne poszło totem proletariackim, to znaczy, rozwija się drogą zmian obejmujących jego całość, ze stałym postępem ku lepszemu. Proces ten okresla najgłębsze warstwy psychiczne

*) Terminu tego używam w cudzysłowie tylko dlatego, że jest on nie bardzo ścisły, ma już natomiast prawo obywatelstwa w publicystyce. Wśród polskich „postimpresjonistów” było np. wielu malarzy nawiązujących wprost do pierwszych impresjonistów.

Świat na opak — z morałem
BOLESŁAW MICHAŁEK

Spośród licznych sposobów przedstawiania stosunków między dziećmi a dorosłymi warto przypomnieć o jednym, z którego chętnie korzystano w literaturze nie tyle dziecięcej, ile infantylnej. Dorosli zrabiają na życie, a dzieci bezradnie czekają, aż dorosli spełnią ich życzenia. Dorosli dając podarunki stwarzają pozory interwencji sił zaziemskich (tu tatuś porozumiewawczo mruga do mamusi), a dzieci zdumione pamięcią i dobrocią wystawników niebios popadają w niemy zachwyt. Pod wpływem dobroci i podarunków dzieci stają się grzeczne, a dorosli — co? — pozostają tacy, jacy byli, tzn. dobrzy albo źli. A teraz odwróćmy ten wzór. A więc dzieci zrabiają (prawda, że nie bardzo uczciwie). Organizują w sposób przemysłowy i ścisły proceder łapania psów i oddawania ich za nagrodą. Użytkane pieniądze obracają na dary nieba dla potrzebujących. Dorosli tymczasem są bezradni — jak staruszek, który nie potrafi znaleźć drogi, by znaleźć miejsce w przyltuku razem ze swą żoną. Dorosli wierzą w cuda, w szczególną opiekę Pana Boga nad nimi i nad ich dziećmi, a dzieci mrugają do siebie porozumiewawczo i wymieniają uwagi „jacyż naiwni są ci dorosli!” Dorosli w oczekiwaniu na podarunki od Pana Boga stają się grzeczni i uprzejmi, a dzieci — co? — pozostają takie jakie były, tzn. dobre.

Oto i treść filmu „Dzielnica cudów”. Oto i stary wzór użyty a rehours. Opowiadania oparte na paradoksie odznaczają się na ogół tym, że są bardzo śmieszne. Tak jest również z „Dzielnica cudów”. Przyjęty paradoks jest źródłem długiego szeregu niezwykle komicznych sytuacji i powoduje, że film mimo swych ambicji wychowawczych a nawet społecznych, jest przede wszystkim udaną komedią. Tylko, że opowiadania paradoksalne, igraszkę czystego dowcipu, dają zwykle obraz niewiele mający wspólnego z prawdą. A że to rzecz pierwszorzędnej wagi, warto zadać sobie trud zobaczenia, jak od tej strony wygląda nasz film.

Jeżeli już konieczna jest nie bardzo szczęśliwa linia podziału świata na dzieci i dorosłych, przyjrzyjmy się po kolei jednym i drugiem. Najpierw dzieci. Czy dzieci w sytuacjach podanych na wstępie są

wszystkich, którzy go orzeżywiają mniej więcej świadomie i którzy go choćby w zasadzie akceptują. Rozszczepienie świata w sztuce nie może dziś napotykać na wzruszenie widza, jeśli nie należy on do osób, które analizują sztukę z oderwanego, „estetycznego” stanowiska, lub nie mają wspomnień z okresu poprzedniego.

Przeszkodą w odbiorze tego malarstwa dzisiaj jest dla przeciętnego, „niefachowego” widza nie tylko, a raczej nie w pierwszym rzędzie brak uczulenia na plastykę, przezskądą jest inny typ związków emocjonalnych ze światem, inne sytuowanie siebie w świecie.

Babilon upadł w r. 1944. Malarze nie byli prorokami tego upadku. Czy pozostał malarzom gest ucieczki? Na pewno pozostało zrodzone z niego dobre malarstwo, „szkółka”. Odeszły natomiast racje. Wyabstrahowany hedonizm barwy był przedtem przeciw komuś i była w tym racja, nawet jeśli była to racja prywatna. Dziś jest to pewna doktryna estetyczna i pewna maniera osobista malarzy o takim właśnie dorobku. Nie jest to natomiast wyraz idei historycznie umotywowanej.

Nasz gród na nowo jest wzniesiony. Znikł z niego obyczajowy bidermager. Znikły dosyć i samozadowolenie i głuchota burżuja. Czy wrażliwość malarska może się sprzegnąć z sytuacją członka socjalistycznego społeczeństwa? Czy pozycja barw i kształtów musi pozostać wyłączona ze świata codziennego, czy musi być daleka otoczeniu swojego dla każdego człowieka? Czy musi pozostać obca publicznej stronie naszego życia? To są pytania, z którymi chodzę na wystawy. Pytania, które rostrzygam sobie w sensie związku wrażliwości ze światem codziennym, z odpowiedzialnością, z aspektem publicznym życia. Tego bowiem potrzebuje. Praktycznie mogą to potwierdzić tylko sami artyści.

Nie należę do tych, których obecność na współczesnych wystawach płócien „postimpresjonistów” rani i oburza. Na IV OWP będzie to Rudzka-Cybisowa, Taranczewski, Fedkowicz. Widzę w nich pozostałość postawy, która wprowadziła nie

wzięła się za bary z dziećmi, ale miała swoją wewnętrzną czystość. Widzę w nich wciąż niezbędny dla dzieł nowych, inaczej początych — przekaz wysokich umiejętności warsztatowych. Witam w nich starych znających, którym jestem wdzięczny za ich urok, w których szczerzo ufam. Sądzę natomiast, że kto z młodych naśladowałby dziś to malarstwo, uprawiałby epigonizm, zdradzając brak głębszej idei.

Stalo się tak, że rozwój sztuki przed ostatnią wojną szedł w takim właśnie kierunku, kierunku odrealnienia. Nie ma — jak sądzę — żadnego jednak powodu, żeby te obrazy dziś chować. Nie wierzę, aby młody debiutujący malarz, jeśli jest naprawdę twórczy, był dziś epigonem „postimpresjonizmu”, natomiast od tej sztuki o wysokich zaletach warsztatowych może się zrazić ambicją (właśnie polemiczną) i „uczuciem” spraw warsztatu. Taki widzę sens (a jest to sens ważki) pojawiania się na naszych wystawach płócien ze starej tradycji, jeśli takie się rodzą i jeśli reprezentują poziom i autentyzm. (Ten ostatni u epigonów jest zawsze wątpliwy).

Z tego punktu widzenia, że względu na własne życie sztuki większym niebezpieczeństwem jest kicz. Kicz zaraża kiczem. Jeśli chodzi o widza „niefachowego” obrazy z tradycji międzywojennej najczęściej mianą go, natomiast kicz będzie wobec niego agresywny. Ma on wiele danych narzucenia się uwadze razem ze swą nudą i banałem, pretensjonalnością i deklaratywną ideologią. Kicz jest jeszcze jadowity przez to, że koniecznie chce być szanowany. Nakłada też na siebie stosowne pozory: temat koniecznie na najszerzą miarę, barwy „uroczyste”, pozy najbardziej heroiczne.

Stwierdzić muszę z przykrością, że na IV OWP kiczów jest może mniej niż na jej poprzedniczkach, ale wciąż jeszcze sporo.

Od wystaw oczekam przede wszystkim, czekam niecierpliwie takich obrazów, które afirmowałyby związek sztuki z tym typem obyczajowości, życia emocjonalnego, światopoglądu, jaki w nas kształtuje współczesność. Na IV Wystawie — podobnie jak na poprzednich — znalazłem takie obrazy. Ogarnia mnie przed nimi uczucie, że skończyła się uroczą zabawa, że dotykam natomiast życia z jego pięknem, ale i z powagą. Na płótnach tych, przywołana środkami malarskiej wrażliwości, jawi się rzeczywistość, która stawia opór, nie jest ulotnie rozbarwiona na sposób „postimpresjonistyczny”. Nie urze-

ka tylko czystym kolorem, ale zna cierpkie kontrasty, posiada swój ciężar i bryłę. Domaga się ona faktycznej odpowiedzialności, chce daryć urokami. Uroki te są z kręgu moralności życia codziennego, życia po prostu. Tak w najgłębszej „wartości” obrazu przełamuje się wrażliwość na całość życia, na jego obowiązujący moralnie charakter.

Nie chodzi mi tu o żadną określona technikę przedstawiania. Wśród lepszych i gorszych obrazów, które dają mi te przeżycia, są martwe natury Celnikiera (wiktuły na stole) malowane niemal „ciapką”, jest laciutki geometryzujący pejzaż śląski Pomorskiego, jest martwa natura Willa, dosyć bliska klasycznego realizmu, nawet z czymś w rodzaju światłocienia. Jeśli podobnych uczuć doznaję przed obrazami Strumilly, Tarasina, Twarowskiego, Damasiewicz, Wodyńskiego, to dlatego, że nie tylko na sposobie kładzenia płamy rzecz ta polega. Mówiąc językiem analityka, wspólnie im jest wyjście poza gamę „postimpresjonistyczną”, wspólne scalanie przedmiotów w stawiającą opór bryłę, wspólna jest realistyczna przestrzeń. Nie wiem, czy te określenia wiele dają, wolę osobście te, które przedtem próbowałem skreślić.

Wejście tematu z powrotem do rzędu wartości estetycznych oznacza przede wszystkim to, że przedmiot dzieła nie ma być tylko pretekstem dla pewnej gry formalnej. Ora tak dawała czyste, sublimowane przeżycie sensualne, odcinające się od ciężaru i komplikacji całości realnych cech i stosunków, często przez tak czy inaczej poprzez silną deformację, a zawsze przez zwężoną paletę.

W obrazach tych jest pewien wspólny ton poetycki, który swym dramatyzmem, swą powagą — może nawet surowością — swoją skromną afirmacją rzeczywistości i prostoty — w moim rozumieniu stanowi odbicie głębokiej warstwy życia emocjonalnego człowieka naszej doby. Jest tu ciekawy zwycięski urok życia wśród spraw rzeczywistych. Jeśli na obrazach tych zjawia się robotnik, czy przedmioty codziennego otoczenia, pejzaż miasta czy fabryka, wierzę w rzeczywisty związek moralny i uczuciowy artysty z tym, co przedstawił. Wrażenia nie zastąpi „prozatorski” naturalizm, ani ucone krzyżówki „postimpresjonizmu” z metodą akademicką, nad którymi pracuje Eisbisch.

Za taką miarą oceny, jaką tu przedstawiłem, chciałem oredowić — malarze bowiem są poetami bezpośrednich danych widzenia.



prawdziwe? Czy dzieci — teraz już konkretnie — paryskich biedaków z taką pokorą i bezradnością czekają na to, co im w rzadkich chwilach przypływu pieniędzy dadzą rodzice, albo co im zaoferuje św. Mikołaj? Nie tak wyglądają współczesne, wielkomiejskie dzieci. Mają w sobie wiele zaradności i sprytu, wykształconego nie tylko po swym podwórku, ale i w kinie, i przy lekturze. Dalej, jeśli sądzić, że dzieci pod wpływem owych darów staną się naraz dobre i grzeczne, to znaczy, że przymierza się skomplikowaną psychikę dziecięcą do prostackiej psychiki dewotki. W rytmiku świata dziecięcego dokonane go w „Dzielnicy cudów” doszło, dla dowcipu, do nieprawdopodobieństwa stojących na granicy absurdu. Ale ogólny jego obraz, pozornie na opak, jest znacznie bliższy prawdzie niż w infantylnych opowieściach o mądrych rodzicach i naiwnych dzieciach.

A dorośli? Wybierzmy najpierw kilku z nich, tych mądrych i zaradnych. Przyjrzyjmy się owej kłótlivej sklepikarce, nieznosnej dewotce, sprytnemu handlowcowi, którzy nagle — odgadną zapłatą niebios za dobroć i uprzejmość stała się natychmiastowa i namacalna — stają się bardzo grzeczni. Odwróćmy klisza, na której znajduje się stary wzór, tak jak w przypadku dzieci — choć nie w ten sam sposób — działa na rzecz prawdy. Powstała satyra. Drobniomieszczanie, poddani próbie cudu, ukazują swą głupotę i cynizm.

Ala przecież nie tylko dzieci i drobniomieszczanie zaludniają Montmartre. Jak przy tym zabiegu wypadły sylwetki zwycięzczych, pracowitych ludzi? Chociaż nie znaleźli się oni w centrum zainteresowania autorów, to jednak odnajdujemy ich. Ten świat potraktowany został bez przejawskawienia i bez ironii. Znajdujemy ubogich ludzi, których nie stać na wystanie dzieci na kolonie letnie. Znajdujemy urzuszającą postać (odtworzoną znakomicie przez Pierre Larquey) malarza na szkło, starego, bezradnego człowieka, który przebiednowawszy całe życie szuka spokojnej przystani. Są wreszcie dwaj śpiewacy ulicznych, którzy otrzymawszy dar niebios, przyspieszają tylko optymistycznie tempo swej żebraczej piosenki. Niech nas jednak nie zmyla te dwie ostatnie postacie. To paryscy „clochards”, weseli pieczeniarscy, którzy od lat powoływani są prawem nienajlepszej tradycji — w filmie, powieści, piosence — do reprezentowania paryskiego ludu. I chociaż czynią to nie najlepiej, to jednak reprezentują przynajmniej jedną z godnych uwagi cech paryskiego ludu: jego optymizm. Dość o tego szereg zdjęć Montmartru szereg epizodów ulicznych, a okaże się że dziecięcy film na opak ma jeszcze jedną wcale nie opaczoną ambicję: ukazanie Paryża. Reżyser Robert Vernay, tak jak większość jego wybitnych kolegów i poprzedników — Clair, Feyder, Renoir, Becker, le Chanois — chce

przy sposobności dać swoją relację o życiu i urokach swego miasta.

Wreszcie sprawa — w filmach dziecięcych — nie pozbawiona znaczenia: wyraźny morał. O konieczności takiego moralu wiedzą również ci, którzy postępują się zacytowanym na wstępie wzorem. Ogólny ostatnio film NRD „Mądrość z VII b” pokazał nam, jak to wygląda. Dzieci „dobre” są nudne i głupie, a dzieci „złe” — pełne inteligencji i polotu. Stąd morał formuluje życzenie, aby dziecko wyzyło się fantazji i polotu. Z tym zastrzeżeniem, że morał działa nie w tym kierunku. Wbrew intencjom autorskim sympatia widzowni przynajmniej się do bohaterów potpiołnych. A morał „Dzielnicy cudów”? Widz młody i stary przynymka oko na złodziejskie praktyki matych spryciarzy, a za to szeroko obciera oczy na udowodnioną ostatecznie ich dobroć, solidarność, koleżeństwo. I sądzę, że propagowanie tych cnót — nawet jeśli dzieje się to w niezupełnie wyjaśnionej sprawie dziecięcego przestępstwa — jest cenniejsze, niż propagowanie przeciwności, niespóźniania się do szkoły i pilnego uczęszczania na akademie (jak to ma miejsce w cytowanym filmie niemieckim). Myślę, że morał „Dzielnicy cudów”, w przeciwnieństwie do tamtego, jest moralnie nie tylko dla dzieci ale i dla dorosłych. I jeśli przed kinem czytamy na wywieszce — film dozwolony od lat 7 — to chciałoby się dodać: wskazany aż do późnej starości.

JÓZ F CHEŁMOŃSKI
(1849-1914)

„CZWÓRKA” studium olejne z roku 1880

Kiedy w 1878 r. — nie pierwsza już w twórczości artysty — „Czwórka” rozhu-
kanych koni zdobywa Chełmońskiego kolosalny poklask, zapewne sławę i rozpoczyna okres znakomitej sytuacji materialnej, w zwycięstwie tym tkwią poważne niebezpieczeństwa. Obraz zafrapował Paryż egzotyką ukraińskich bezbrzeży, nieokreślonym temperamen-
tem artysty, brawurą jego suastywny wizji. Prawda przedstawienia, tempera-
ment i fascynujący temat porwały pu-
bliczność, nieco znużoną teatralnymi kompozycjami historycznymi. Chełmoński stał się modny, obrazy jego wyku-
pywano „na pniu”, płacono za nie po kilkadziesiąt tysięcy franków. Artysta, niezrozumiany dotąd i nieceniony, podał się wówczas tej modzie, jaką sam wywołał. Mnożyć się zaczęły „Trójkę” i „Czwórkę”, „Pędzące sanie” i „Kon-
skie targi”. Początkowo oparte o świe-
żą pamięć niedawnych kresowych we-
drówek, o szczegółową, staranną obser-
wację i przygotowawcze studia — coraz silniej ciążyły ku łatwiznie i manierze. W 1884 r. konstatawał już z przera-
żeniem Stanisław Witkiewicz: „Więc już nic z natury — tylko pamięć i manie-
ral Szkoda mi ciebie więcej niż kogo.

bo nawet z tych zmanierowanych i wy-
kręconych kształtów bliższy twój ta-
lent — Jeden z najdziwniejszych, jaki znam”.

Warszawska „Czwórka” nie jest z pewnością dziełem maniry tylko i pa-
mięci. Obraz przy świetnym rysunku i ze znakomitą skrótem koni, ma może mniej sugestii rozszalałego ruchu od innych, większych rozmiarami, analogi-
cznych płócien artysty. Gama kolorystyczna skromna: błotniste pejzaż utrzy-
many jest w szarofioletowej tonacji z akcentami „brudnych” brązów. Konie jednolite w swej nieskazitelnej kas-
tanowej maści oparte są o wyraźne studia rysunkowe. Jedyny żywszy akcent kolorystyczny — to dokładnie w cen-
trum kompozycji położone w czerwone plamy stroju obu chłopów.

Figurki te zaobserwowane są znako-
micie, nieomylnie w ruchu, głowy świet-
ne w charakterze, o wyrazistych ry-
sach. W odróżnieniu od całej głównej partii centralnej — pejzaż wydaje się zupełnie pamięciowy, umowny. Pewnie, że wprawny, łudzący wilgocią błotni-
stych zagonów i dobrze oddaną głębią, potęgającą wyrwanie się ku przodowi zaprzęgu, tak jak wzmacniać ruch ma

idealna cisza i martwość pejzażu. To wszystko działa sugestyjnie na widza. Zwartość kompozycji osiągnął artysta pełną symetrycznością, i kolorystyczną i rysunkową. Obraz jest wynikiem nie-
wątpliwie świetnego wyczucia malar-
skiego i dużej wprawy. Wprawny, która zwastuje już rutynę. Powstał w pary-
skim okresie największej płodności ar-
tysty i liczy się wyraźnie z tamtejszym odbiorcą; należał do tematów najbar-
dziej poszukiwanych i przeznaczony był niewątpliwie do szybkiej sprzedaży; podkreśla to jeszcze francuski podpis malarza.

Do swych sukcesów doszedł Chełmoński bezkompromisową walką z krytyką i publicznością, głęboko przekonany o słusznosci obranego kierunku. W War-
szawie, gdzie w latach 60 XIX wieku stawał pierwsze swe kroki i gdzie uczył się u umiowanego Gersona — zarzu-
cano mu „brak staranności w wykoń-
czeniu” obrazów, niechlujność faktury i „prowokacyjną rubaszność” tematu. „My takich artystów nie popieramy” slyszal od komitetu Zachęty, systema-
tycznie odrzucającego jego obrazy i od-
mawiającego prośbom o pożyczki, czy zasiłki. Cierpiąc dotkliwie biedę, szukał

wiedzy i zrozumienia najpierw w Mo-
nachium, gdzie dla byłowców „Kunst-
verein” posiadał „o wiele za dużo ży-
cia”. Po epizodycznym pobycie w War-
szawie, przenosi się do Paryża, by tu na krótko stać się rewelacją handlu obrazami. Mijająca koniunktura gospodar-
cza wypiera go jednak już w latach 80 z gieldy artystycznej. W 1887 r. wraca już na stałe do kraju, osiągając wzrastające uznanie i popularność. U-
znany zostaje za najpopularniejszego, obok Matejki i Grottgera, malarza pol-
skiego, nie szczędi mu się nagród i zaszczytów.

Charakterystyczna była droga życio-
wa artysty: z uporem, wbrew wszelkim przeciwnościom, walczył o prawo bytu dla swej bezkompromisowej, szczerze realistycznej sztuki. A gdy wreszcie osiągnął uznanie i sławę, zatrzymał się w miejscu, począł powielać swe daw-
niejsze zdobycze, stosować schematy i uproszczenia, eksploatować nad miarę swój talent i zasób wiedzy.

Reprodukowany obraz powstał na granicy tych dwóch okresów. zawiera-
jący liczne elementy obu.

A. RYSZKIEWICZ



„ZŁOTA CZASZKA”, czyli w poszukiwaniu własnego stylu

Sluchowska Teatr Wyobraźni

Stało się nieomal zwyczajem, że Ra-
diowy Teatr Wyobraźni synchronizuje swoją działalność z bieżącym progra-
mem stołecznych teatrów. Ta szybka reakcja na interesujące wydarzenia te-
atralnego życia przynosi zaszczyt orga-
nizatorom sluchowisk radiowych. Pły-
nie przecież z dobre pojętego obowiąz-
ku szerokiego popularyzowania utwo-
rów dramatycznych, z chęci udostęp-
nienia szerokim rzeszom słuchaczy ak-
tualnego dorobku mistrzów sceny, prze-
kazania im nowych, nieraz odkrywczych inscenizacji.

Podwójna to zasługa — wobec słucha-
ców, którym daje możliwość siedzenia aktualnego życia teatralnego i wobec polskiej sceny, której tworzy ciekawą i nader pozytywną dokumentację.

Jednak nie ta działalność wydaje mi się w Radiowym Teatrze najważniejsza. A przynajmniej nie ona kształtować będzie właściwy dorobek artystyczny, de-
cydujący o tym, że radio z coraz więk-
szym przekonaniem nazywać można no-
wą tworzącą się sztuką. Obok ważnej funkcji odtwórczej i dokumentarnej ist-
nieje w Radiowym Teatrze Wyobraźni jeszcze drugi o wiele ambitniejszy nurt działalności — to próba stworzenia własnego, klasycznego repertuaru, na-
rodziny nowego, własnego stylu ar-
tystycznego.

Wiele, choć jeszcze nie za dużo, pisa-
no o radiowych środkach wyrazowych. Stosunkowo łatwo udało się dojść do wspólnego i na ogół zadowalającego sta-
nowiska. Przestało być przeszkodą dla stworzenia pełnowartościowego przeży-
cia artystycznego ograniczenia tych środków do warstwy akustycznej. Pre-
cyzji i przemysłowe stosowane bodź-
ce słuchowe wystarczają do przekazania słuchaczowi całej złożonej gamy wzru-
szeń i skojarzeń zastępujących bogaty świat wrażeń plastycznych. Osiągnię-
cie takich rezultatów było w swoim ro-
dzaju rewolucją.

Niewiele i na pewno niedostatecznie mówiono i nadal się mówi o stylu sluchowisk radiowych. Zdawałoby się, że radio konkuruje bez mała z filmem w możliwościach przenoszenia i rozciąga-
nia akcji w czasie i przestrzeni. Nic nie stoi przecież na przeszkodzie budo-
wania narracji radiowej w dowolnie za-
kreślonych granicach. Tak by się zda-
wało. Dotychczasowa, być może nietraf-
nie stosowana, praktyka mówi co inne-
go.

Nie miał Radiowy Teatr szczęścia do sluchowisk monumentalnych, epickich w rozmachu i treści. Nie zadowalały na-
wet te najstaranniej dla radia przygo-
towane. Natomiast ciekawe eksperymenty i osiągnięcia można odnotować tam, gdzie ogranicza tworzywo do sceny ka-
meralnej, skupionej w konstrukcji dra-
matycznej, sugestywnej w dialogu i akcji.

Może zbyt przedwczesne to wnioski, nie padło przecież ostatnie słowo w twórczości naszych realizatorów radio-
wych. Niemniej wydaje się, że droga twórczych poszukiwań w dziedzinie Teatr Radiowy ku scenie kameralnej. Dość wspomnieć „Karocę” Merimego w in-
scenizacji Michała Meliny, którą śmia-
ło można zaliczyć do najciekawszych i najszlachetniejszych w stylu osiągnięć, aby dać się nakłonić do polemiki na temat właściwego nurtu działalności Teatr Radiowego.

Ten własny nurt, a raczej nurcik pły-
nie sobie na razie wątlą strużką, która nie zdola nasycić rzeźwiącą treścią roz-
ległych ugorów, jakie zalegają jeszcze przestrzenie radiowego eteru. Niemniej takie ambitne próby poszukiwania własnego stylu i odpowiadającej mu formy godne są szczególnej pochwały. Zbyt niki to jeszcze doświadczenia, aby można było na ich podstawie budować konkretną teorię artystycznego stylu Teatr Radiowego, ale przecież warte za-
stanowienia. Kto wie, czy na przekór ludowemu przysłowiu „ta jaskółka nie uczyni wiosny”.

Bardziej jeszcze ambitna, a przy tym z wielu powodów niezwykła, była próba dokonania inscenizacji dramatu Juliusza Słowackiego pt. „Złota Czaszka”. Próba ze wszech miar udana i dobrze za-
pisująca nazwisko reżysera Jerzego Rakowieckiego w annałach Teatr Radiowego. Nie dość, że okazał reżyser od-
wagę wystawienia trudnego, bo nieukoń-
czonego dramatu Słowackiego, skrzętnie z tej racji pomijanego w działalności polskiej sceny, ale przy tym wzbogacił repertuar Teatr Wyobraźni o jeszcze jedną wartościową pozycję.

Stała się przy tym rzecz niezwykła — niespodzianka z jaką tylko w radiu spotkać się można. Nie tak dawno, przy okazji wystawienia sztuki Aleksandra Ostrowskiego „Panna bez posagu” byłś-
my świadkami, że z dramatu nieukończonego, jakby porzuconego przez poetę w trak-
cie roboty, można uczynić utwor peł-
ny, kompozycyjnie zwarty i zamknięty, a mimo swych niedomówień zrozumiały i interesujący.

„Złota Czaszka” należy do dramatów mało znanych, późniejszych w twórczo-
ści wielkiego poety. Pisana częściowo prozą a częściowo wierszem stanowi szczególny dokument uczuć i poglądów Słowackiego. W tej prostej i bezpre-
tensjonalnej opowieści, pełnej poetyckiej zadumy, sentymentalnego spojrzenia na kraj lat dziecińczych, a jednocześnie sa-
tyrycznej ciętości i rubasznego humoru, silnie dochodzi do głosu postępową myśl Słowackiego, niż w wielu jego peł-
niejszych i wykonanych utworach.

Realistyczny obraz środowiska szlache-
ckiego doby najazdów szwedzkich, kry-
tyczny stosunek do roli kleru, wiara w lud jako jedyną dźwignię wielkiego czynu narodowego — czynią z tego utwo-
ru pozycję ciekawą nie tylko dla ba-
dacza twórczości Słowackiego, ale rów-
nież dla współczesnego czytelnika czy słuchacza odnajdującego w nim urok narodowej tradycji i obyczajów.

Istnieje dobre prawo reżysera do wła-
snej interpretacji utworu, do dokonania na nim niezbędnych, ożywczych zabie-
gów kompozycyjnych. Rakowiecki śmia-
ło posługuje się tekstem poetyckim, po-

zornie nawet bezceremonialnie mlesza i przedstawia fragmenty, sceny i sytu-
acje. Nikt chyba nie może mieć o to do niego pretensji. Umiar, kultura, a nade wszystko celowość z jaką przepr-
wadza swe inscenizacyjne zabiegi roz-
grzeszają go z ewentualnie stawianych zarzutów.

Dramat „Złota Czaszka” nie miał nie-
mal swego życia scenicznego. Utwór więc teatralnie surowy, nieobciążony tradycjami inscenizacyjnymi. Swe sceniczne ży-
cie zawiadza Teatrowi Radiowemu. O tyle też łatwiej było stworzyć mu wa-
runki, w których mógł zabłysnąć nie-

znany nam blaskiem, zamkniętym w kształt dźwiękowej kameralnej opowie-
ści o losach starego szlachcica zwanego „Złotą Czaszką”, jego córki wdzięcznej Agnieszki i krzemienieckich zaków Ja-
na i Stanisława.

Zabawna piosenka żaków, nastrojowa i trafnie dobrana muzyka, dyskretna opiewa-
nia akustyczna, czynią ze sluchowis-
ka przeżycie tyle interesujące, co i widzenie. Na uznanie zasługuje gra doskonałych zresztą i starannie dobranych aktorów. Szczególnie Władysław Grabowski w roli Księdza Gwardiana i Henryk Małkowski jako Zakrystian two-

przegląd wydawnictw

NIE MA „OGÓRKÓW”!

Nie, stanowczo, nasze wydawnictwa nie zapadają w sen letni! Pisaniem o tym pized rokiem i muszę dziś powtórzyć to samo. Wystarczy... pomoknąć i pomarznąć kilka tygodni na urolopie, aby na biurku zebrał się niemały stosik książek, którym spieszy się zaprezentować pu-
bliczności. W stosie tym na wierzchu widnieją: oprawne tomy „czytelnikow-
skie”: II tom *Antologii dramatu rosyjskiego*, 2 tomy *Opowiadań 1918-1953 Iwaszkiewicza* i 2 tomy pism wybranych Kociubynskiego. Pozwólmij mi tu przed-
stawić się dokładnie, z wyjątkiem ksiąg autora *Fatamorgany*, o których napisze-
my kiedy indziej.

Antologia dramatu zaplanowana zosta-
ła na 4 tomy, przy czym „Czytelnik” postępuje z nią jak „wydajna” matka: co rok prorok! W r. 1953 tom I przy-
niósł kanon dramaturgii rosyjskiej od *Fonutina* do *Tołstoja* (wyjaśnijmy: do Aleksieja Tołstoja, 1817-79); tom obecny zawiera „wydane” dzieła sceniczne auto-
rów od *Turgieniewa* do *Gorkiego*; do roku 1955 zapowiedziano t. III, obejmują-
cy dramaturgię radziecką od *Treniewa* do *Pogodina*, a tomu IV, końcowego, do-
czekamy się chyba aż w r. 1956.

Muszę tu wyznać, że tom drugi mimo wszystko budzi we mnie mniejszy en-
tuzjizm niż pierwszy, ten spieszny kilku-
nastu miesięcy. Może jestemu zbyt tro-
chę zepsuci, a może po prostu zbyt dłu-
go czekał na to piękne opus (sta-
ranie wydane i ładnie oprawne w płó-
tno) i emocja wyładowała się w ocze-
kiwaniu... Fakt, że gdy kartkuje księgę *Od Turgieniewa* do *Gorkiego*, ktoś ucie-
szony — kto bardzo lubi wszelkie „ca-
łości” i antologie — spiera się we mnie z kimś drugim o postawie małoletnia: „Turgieniewa *Miesiąc na uści* — pięknie! — mówi ten pierwszy, — Lwa Toł-
stoja *Złoty trumien* i *Płody edukacji*...” — „A *Potęga ciemnoty*?” — pyta młok-
szo, „*Śmierć Turielkina*?” — „Podobna historia! *Śmierć Turielkina* jest III cze-
ścią trylogii dramatycznej. Chcąc ją zmieścić w tym tomie obok świętego Wesoła, trzeba by chyba dać już całosć trylogii, tj. także i *Srodkowa Sprawa*. A właśnie... znowu! PIW zapowiada na r. 1955 Trylogię Suchowo-Kobylińska w przekładzie Bohdana Korzeniowskiego. Będzie tam oczywiście i *Turielkin*...”

W ogóle *Antologia*, jak sama nazwa

wskazuje, musi przecież zawierać wy-
bór, musi stosować selekcję. To pew-
nie. I dyskutować można tylko zasadę selekcji i konkretny dobór tytułów, a ten właśnie nie budzi zastrzeżeń, z wy-
jątkiem może *Trzech sióstr*, których brak w tomie. Jest za to z *Czechowa Czapka*, *Wujaszek Wania* i *Wiśniowy sad*, a z *Gorkiego* — *Mieszczenie*, *Na dnie*, *Letnicy*, *Wrogowie*, *Barbarzyńcy* i *Jęgor Bułyczow*: lista więc całkiem nie-
mała! Kto chce więcej, może sięgnąć do niedawnych *Utworów dramatycznych Czechowa* w wyd. PIW, do małych lo-
ników serii *dramaturgicznej* (Gorki ma tam aż 10 tytułów) i wreszcie... do nie-
odległych już tomów obcernych wybo-
rów *Pism* tych autorów, które zaczęły wychodzić jeszcze w tym roku — *Czechow* w 11 tomach w „Czytelniku”, *Gorki* w 18 tomach w PIW. Ale to już muzyka przyszłości...

Aha, byłbym zapomniał! Służną inno-
wacją II tomu *Antologii* są obszerniejsze niż poprzednio, bardziej gruntowne i — podpisane wstępy krytyczne do każ-
dego z uwzględnionych autorów. Te ma-
łe monografiiki — piór Hertz, Pomi-
anowskiego, Gomolickiego, Pollika i Ra-
fałowskiej — spełnia nie najblajszą ro-
lę w popularyzacji twórców i ich dzieł wśród czytelników.

Opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza (2 t. w opr., razem prawie 1300 stron) stanowią kwintesencję 35 lat pracy pi-
sarsza nad mniejszymi formami proza-
torskimi. Tom I obejmuje opowiadania przedwojenne, na czele z *Pannami* z *Wilka* i *Młynem nad Utratą*, tom II — woj-
enne i powojenne, z *Bitwą na równi-
nie Sedgemoor*, *Starą cegielnią*, *Kwartetem Mendelssohna* i jeszcze dwoma *Młynami*: nad *Lotynią* i nad *Kamionką*. Z innych utworów wymienilibym tu jeszcze ostatni: *Ucieczkę Felka Okonia*, ale nie jestem „wyznawcą” tego opowiadania. (Autor mi to wybaczyć... na pewno przeżyje). Nie ileż to książek Iwaszkie-
wicz ukazuje się łącznie w tym roku! Stoi przede mną już sześć (licząc i prze-
kład Szekspira), a na tym nie koniec, bo oczekuje się jeszcze kilku dalszych tomów... Niezle!

Z nowości czytelnikowskich trzeba je-
szcze wymienić: tom *Szkiców krytycz-
nych* Ryszarda Matuzewskiego (recenzji i artykuły z lat 1951-53); *Opowiadania reportera* Józefa Kuśmierka i *Opowia-
dania świętokrzyskie* Kazimierza Dębni-
ckiego; *Wielką przegrodę* T. Atkinsa i T. Rojka — polski odpowiednik *Wielkiego* *spisku* przeciw ZSRR Sayersa i Kahna; powieść *Kwartet* cieni niemieckiego pi-
sarsza-rewolucjonisty Karola Grünberga;

Droga Abaja Auezowa; *Zelazne miasto Browna*; dwa utwory dramatyczne: *Kreta Lutowskiego* i *Tukie cnsy Jurandota* — i wreszcie dwa wznowienia: utworce opowiadanie dla młodzieży niedziałowa-
nego Benedykta Hertzta pt. *Z dziełom terminatora* oraz *Zegar słoneczny* Paan-
dowskiego.

PIW, jak zwykle, sypnął obficie dziełami klasyków i dołożył trochę książek współczesnych. Cztery tomy *Dzieł wybranych* (przez A. Wazykę) zaspokajają pilne zapotrzebowanie rynku na „esen-
cję” ze Słowackiego. Wazyk włączył tu: trafny wybór wierszy, poematy: *Lam-
bro*, *Goźdnie myśli*, *Ojca zadumanych* i *W Szanajarii*, *Anhellego*, *Podróż do Ziemi świętej* z *Neapoli* i *Bemowskiego*, wreszcie dramaty: *Kordiana*, *Horsztyn-
skiego*, *Brulionu*, *Liłie Wenedę*, *Maze-
tę*, *Fantazję* i *Złotą Czaszkę*. Brak tyl-
ko sensownego komentarza i dobrego, popularnego wstępu o Słowackim, aby *Dzieła* wybrane skierować jako pozycję niezbędną we wszystkich polskich bi-
bliotekach, także w nowopowstających bibliotekach gromadzkich...

Cyd Cornelle’a — w 3 przekładach: *Morsztyn* z XVII w. Osiniński z prze-
łomu w. XVIII/XIX i Stanisława Wyspiań-
skiego (świeży pomysł wydawniczy!), z ilustracjami, dalej *Pustelnia parmeńska* Stendhala z postawiem J. Kotta, *Słam-
bo* Flauberta i *Wszystko dla pań*, *Słam-
bo* ostatni dorobek PIW w zakresie klasyki francuskiej. Do tego wykazu do-
chodzi niewielka monografia Jean Fre-
ville’a o *Zoli* — sieucy burz w tłum. Erwina Wolfa. Tak niewiele mamy po-
dobnych książek historyczno-literackich, że tłumaczowi i wydawcy wyrazić tu trzeba podziękowanie za jej udostępie-
nie, a Centr. Zarządowi Księg. — do-
próbę za zbyt mały nakład. Może ta setna już nagana przeniknie, wreszcie przez grubą skórę „czynników” z CZK? Choć, nauczony rocznym doświadcze-
niem, można w to wątpić.

Po raz pierwszy w historii po polsku ukazały się znakomite opowiadania *Goffrida Kellera Ludzie z Seldutli* — niestety, wyszły one na podję, „siódme-
ce”, podobnie zresztą jak i *Wybór* dzieł *Pruśa*, opawany w płótno koloru świeżej trawki wiosennej. Czy wydawcy sądzili, że te atrakcyjne książki i tak „pójdą”? Tak się nie godzi!

Z literatury polskiej współczesnej no-
tuję tu tytuły: obszerny wybór drama-
tów *Romana Białostockiego* (tu m.in. *Król* i *aktor*, *Znaki własności*, *Kopernik* i tytułowe dla całego tomu *Noce narodo-
we* — utwór o Mickiewiczu) — Stanisła-
wa Czernika *Opowieść o Klemencie Ja-*

niekim — *Wybór* satyr Jerzego Jurando-
ta. Podobno wyszedł już również *Wybór* *wolborski* *Annę Kowalskiej* (jeszcze jed-
ną pozycją „współczesną” w tym zesta-
wie...), ale nie udało mi się go jeszcze ujrzeć na własne oczy, tak samo zresztą jak i *poezję* *Marji Pawlikowskiej-Jasno-
rzewskiej* oraz wyboru humoresc *ra-
dzieckich* pt. *Prochor XVII*, *król* *blachar-
rzy* w „Czytelniku”.

O wiele bogatsza musiałaby być lista „dzieł niewidzianych” Książki i Wiedzy, która od kilku miesięcy sady, ze lektu-
ry przesyłanych regularnie notek infor-
macyjnych zastąpił nam poznanie książek. Chętnie napisałbym choć po parę zdań o pracy *Celiny Bobińskiej Marks* i *Engelsa* o *spółce* *poliska*, i *tomie Historii nowożytnej*, nowym wydawnictwie p.n. *Materiały i Studia Instytutu Nauk Spo-
łecznych* i wielu innych — niestety, pozycje te oglądałem tylko przez okno wy-
stawowe *Domu Książki*, czytelnicy wyba-
cając załem, że o nich zmilczę. (Reklama-
cie proszę kierować: Wydz. Propagandy „Książki i Wiedzy”. W-wa, Nowy Świat 27). — Zaskajniażu natomiast, że tak poważna próba, dwie inne pozycje tego wydawnictwa, a mianowicie: *okazały* *Wybór* *pism* *Gogola* — *jednotomowiec*, gdzie obok znanych już poprzednio *Mar-
czka* się nowe przekłady opowiadań z cyklu *Wieczory na futorku* niedawno *Di-
kanki* i *Mirgorod* (a wszystko ozdobione mistrzowskimi rysunkami *Henryka Grünwaldta*) — oraz oprawne wznowienie *tomu* *publicystyki* *Gorkiego* pt. *O pokój i demokrację*.

Nie za to nie mam również do powie-
dzenia o *Historii sztuki* wydanej przez „*Onsolinuum*”, poza tym, że wyszła. Co trzeba gadać o książkach, kiedy wy-
dają propagandy wielu instytucji wyd-
awczych się domyśleć, że wypadłoby — w ich własnym interesie — nadesłać wreszcie projekty planów wydawniczych na r. 1955, już opublikowane... Ogłaszam konkurs dla najbardziej oszczędnie pracującego wydawnictwa propagandy naszych wydaw-
nictw. Nagroda — propozycja przechodzić z ziołiem.

Post scriptum: z powodu wyjazdu na urlop zaniedbałem ogłoszenia we wła-
stwym czasie rozpisanej przez *Dom Książki* subskrypcji na wybór dzieł *Pruśa* w 10 i *Sienkiewicza* w 12 tomach. Cena pierwszego kompletu — 150 zł, drugiego — 180 zł. Kto jeszcze nie dopełnił się pospiesz, bo może być za późno. Nakład obu serii wynosi 30.000, a to nie jest wiele — raczej wprost przeciwnie... (Z)