

Przegląd kulturalny

W NUMERZE:

JERZY BROSKIEWICZ — O dezercerze
ZYGMUNT GREŃ — Sielanka i rzeczywistość współczesnej literatury
STEFAN TREUGUTT — Tajemnice sztuki
MIROSŁAW ŻUŁAWSKI — Week-end na Nordzie
BOHDAN KORZENIEWSKI — Wylamana bariera
JÓZEF ŚLIWOWSKI — Mieszkanie nie kończy się na progu
BOLESŁAW MICHAŁEK — Wczasy z aniołami
JANUSZ BOGUCCI — Rozwaga i niecierpliwość

W Karlowych Varach rozdano nagrody

(od naszego specjalnego wysłannika na VII Międz. Festiwal Filmowy)

Była godzina 10 dnia 25 lipca, kiedy w wielkiej sali festiwalowego kina w Karlowych Varach rozpoczęła się uroczystość rozdania nagród VIII Międzynarodowego Festiwalu Filmowego.

Nie było to wcale proste — obejrzyć w ciągu dwóch tygodni 42 filmy fabularne i 93 dokumentalne. Zwłaszcza jeśli są to filmy wybrane spośród wielu najciekawszych, reprezentujące w jakiś sposób sytuację w kinematografii światowej. Daje to nie tylko imponującą ilość 205 kilometrów taśmy wyświetlonej przed jury, delegacjami zagranicznymi i karlowarską publicznością. Daje to przede wszystkim, po ludzku biorąc, jedenaste godzin sali kinowej dziennie. Nie licząc konferencji prasowych, ani osobistych kontaktów między uczestnikami.

Natłok zwalających się lawiną wrażeń paraliżował zdolność syntetyzacji. Toteż o jakimś sensownym podsumowaniu można było pomyśleć dopiero wtedy, gdy zapalono światła po wyświetleniu ostatniego filmu festiwalowego. Pierwszą okazją do podsumowania rezultatów było zestawienie własnych wrażeń z werdyktem jurorów. A jury było w Karlowych Varach osobiście, odmienne zgoda od podobnych instytucji na festiwalach zachodnich: międzynarodowe. Tak międzynarodowe, jak hasła festiwalu: „O pokój, o przyjaźń między narodami, o szlachetne dążenia ludzkości”.

Hasła te są skrótem myślowym. Trzeba umieć dostrzec spoza nienajbardziej makulatury filmowej spod znaku Hollywood, które codziennie w tysiącach sal kinowych rozpowszechniają jeszcze nastroje wojennej czy rasistowskiej historii, szerzą kult pieniądza, łatwego życia i użycia, kult mocnego człowieka z gangsterskim pistoletem, kolportują nihilizm moralny i popolitą tandetę artystyczną. Głębszy sens karlowarskiej imprezy leży właśnie w tym, iż wykazuje ona, jak z każdym dniem obóz filmowego wstecznictwa cofa się pod naporem radosnych zjawisk w sztuce filmowej całego świata. Dobre filmy, to filmy postępowe, a filmy postępowe, to filmy dobre. Twierdzenie to jest jednak prawdziwe w stosunku do filmów węgierskich i hinduskich, amerykańskich i włoskich. Wykazał to przed paroma miesiącami festiwal w Cannes, wykazały to jeszcze dobitniej tegoroczne Karlovy Vary.

Ale wróćmy do uroczystości końcowych. W jury obradującym pod kierownictwem rektora praskiej Akademii Sztuk Dramatycznych Broussila i najgłośniejszego bodaj historyka kinematografii Georges Sadaula, reprezentowanych było trzynaście państw. Zasiadali tam obok siebie A. Ackermann, Generalny Dyrektor Kinematografii NRD i A. Schneider, liberalny krytyk filmowy z Niemiec Zachodnich, realizu-

JERZY PŁĄŻEWSKI

jąc zasadę zblżenia rozdzielonego sztucznie kraju przy wspólnym stole obrad. M. Siemionow, szef delegacji radzieckiej, zasiadał obok jednego z najgłośniejszych realizatorów świata, brazylijczyka A. Cavalcanti, Czeski literat K. Novy obok pisarza argentyńskiego A. Vareli. Wielka aktorka meksykańska R. Revueltas obok aktorki czeskiej V. Chramostovej.

W pełnej napięcia ciszy przewodniczący jury oznajmił, że Wielka Nagroda festiwalu przyznana została ex aequo komedii radzieckiej *Wierni przyjaciele* i dramatowi amerykańskiemu *Sól ziemi*.

Wydało mi się, że wielkie nagrody na międzynarodowych festiwalach powinny wieńczy dzieła nie tylko wybitne, ale także przede wszystkim, które są drogowskazami, odważnym nowatorstwem, symptomami doniosłych procesów. Grand Prix w bieżącym roku nosi taki właśnie „przyszłościowy” charakter. Być może pewne filmy festiwalu dystansują *Wiernych przyjaciół*. Np. wybitny, monumentalny film biograficzny NRD *Ernst Thälmann, syn swojej klasy* (otrzymał Nagrodę Pokoju) mógł w latach ubiegłych skutecznie pretendować do Wielkiej Nagrody. Biografia wodza niemieckiego proletariatu niewątpliwie ustrzegła się kardynalnych potknięć naszego *Zołnierza Zwyrodnienia* i jest dziełem dojrzalszym, chwilami porwującym. Przyszłość nie zdaje się jednak należeć do tego monumentalnego gatunku, który — obok istotnych osiągnięć — przynosił nam ostatnimi czasy wiele zamętu w dziedzinie dramaturgii, oddalił kinematografię od zadań prostego widza.

Przeciwnie *Wierni przyjaciele*. Komedii reż. Kałatozowa można tu i ówdzie wytknąć usterki, jest ona jednak filmem o bliskim nam człowieku dnia dzisiejszego, filmem ciekawym, dowcipnym, pogodnym, jednym słowem — bardzo potrzebnym. Jest w tym filmie scena, w której trzej poważni ludzie radzieccy: słynny architekt, wzięty chirurg i ceniony zootechnik znajdują się nagle sami na bezludnej wyspie na środku wielkiej rzeki, mając za cały majątek... trzy pary majtek. Być może znajdują się jeszcze gdzieś gdzieś ponuracy których zgorzły fakt przyznania wielkiej nagrody filmowi podobnie „niepoważnemu”. Festiwal jest wielką imprezą międzynarodową — powiedzmy zapewne — imprezą głęboko polityczną (tu mają rację!) — tymczasem — masz ci los — nagradzają film, który pokazuje jak rozsądni, dorośli ludzie spędzają wakacje podróżując prymitywną tratwą.

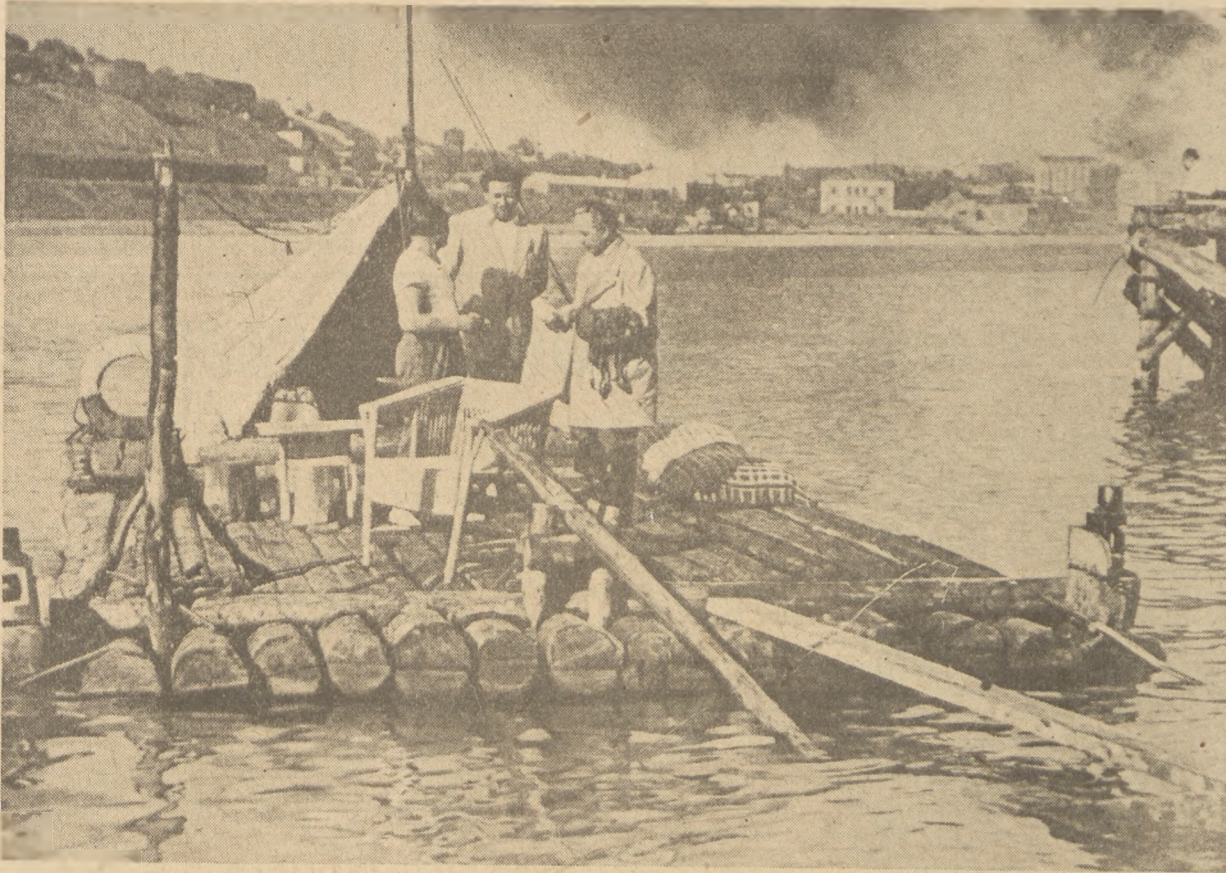
Jeśli podobnego pokroju ponuracy, beznadziejnie oderwani od życia i widowni, egzystują jeszcze

gdziekolwiek — to karlowarska nagroda stanowi dla nich ostrzegawcze votum nieufności. Kierunek na prostego człowieka współczesności, jaki wzięła ostatnio kinematografia radziecka, oznacza m. in. że uroda naszego życia nie jest abstrakcyjnym pojęciem, że w wolnym, logicznie zbudowanym społeczeństwie, człowiek żyje pełniej, wesalej, piękniej. Nie bez kozery widzowie nasi tak jednomyślnie domagają się komedii. Nie bez kozery tak wielkim powodzeniem cieszyła się *Przygoda na Mariensztacie* i *Sprawa do załatwienia*, choć pierwsza wcale nie była arcydziełem, a druga posiadała wręcz żenujące braki. Bo nie jest wcale tak, aby film o imperialistycznym sabotażystyce miał być z samego prawa lepszy bądź potrzebniejszy niż film o architekcie — zadufku.

— Zanurzyć Indyka! — wołają pod adresem architekta zootechnik i chirurg, gdy architekt w jaskrawej formie wykazuje, że woda sodowa nadmiernie uderzyła mu do głowy. Na szczęście natomiast nikt tu nie mówi do starego druha dydaktycznym tonem:

— Towarzyszu dyrektorze, wasz postęp nie licuje z godnością świadomego członka społeczeństwa radzieckiego!

(Dokończenie na str. 2)



Pochwałą komedii jest Wielka Nagroda festiwalu dla filmu radzieckiego „Wierni przyjaciele”

ZBIGNIEW WASILEWSKI

Otwieramy dyskusję

Okres letniej kamikuly, w tym roku niezbyt zresztą zawziętej, odznacza się w naszym życiu wydawniczym wysoką temperaturą pracy. W Centralnym Urzędzie Wydawnictw dyskutuje się plany publikacji i ustala zestaw tytułów na rok 1955. Już teraz decydują się losy książek, które otrzymamy... na „gwiazdkę” za półtora roku!

Kilka miesięcy temu z zadowoleniem witaliśmy drukowane — po raz pierwszy — plany wydawnictw na r. 1954. Ukazały się one jednak zbyt późno, aby publiczna dyskusja mogła wpłynąć na ewentualne modyfikacje zamierzeń wydawniczych w tym roku. Stosunkowo nieznaczne uwagi z zewnątrz mogły być wykorzystane dopiero w planowaniu na okres następny. Czyli — teraz. Bo projekty planów wydawniczych 1955 są już od kilku tygodni dostępne drukiem, bo — powtarzam — w pełnym toku znajduje się akcja ich omawiania w kierowniczym ośrodku naszego ruchu edytorialnego.

I tutaj — obiekcja zasadnicza: publikacja drukiem planów książki polskiej w nakładzie od 4000 (PIW) do 8000 („Sztuka”) egzemplarzy ma sens wtedy i tylko wtedy, gdy stanowi czynność wstępną do wielkich, a n a p r a w d e p u-

skuszących w CUW, wystarczyłoby przepisać plany na maszynie... Niestety, jak się zdaje, ani wydawnictwa, ani CUW nie zamierzają podać swych projektów szerokiej dyskusji. Przynajmniej nie nam o tym dotychczas nie wiadomo — bo trudno uznać za wystarczające nadruk przesyłane o spontaniczne „uwagi i życzenia”, którymi ozdobiłoby drugie strony broszurek planów. Czyżby więc znów ustalanie planu wydawnictw na cały rok przyszły miało stać się tylko sprawą wewnętrzną „odnośnych” urzędów? Czyżby nie obchodziło jak najwyżej ogół społeczeństwa?

Dyskusja publiczna jest konieczna — otwieramy dla niej szpaltę „Przeglądu”. Winni w niej zabrać głos bibliotekarze terenowi i księgarze, działacze oświatowi i kulturalni, nauczyciele i wychowawcy, politycy i publicyści, wreszcie wszyscy „zwykli” czytelnicy, którym sprawy książki polskiej leżą na sercu.

Potrzebne i pilne są wszystkie wypowiedzi na tematy szczegółowe: jakich konkretnie książek brak? Co należałoby wznowić w pierwszej kolejności? Jakie postulaty wysuwają czytelnicy w zakresie techniki wydawniczej, rodzaju wydawnictw, kolportażu, propagandy itd. itp? Części tych spraw służy ankietę, którą dziś ogłaszamy, a której pomysł podsunął nam ob. Stanisław Salmonowicz z Krakowa — poza tym ci, my na wszelkie dalsze wypowiedzi związane ze sprawami książki. Pomogą one właścicielom opracować plan wydawniczy na rok 55.

Ale sądzimy, że dyskusja winna przede wszystkim skupiać się wo-

blicznych dyskusji nad nimi. Inaczej jest zupełnie bezcelowa. Dla kilku czy kilkunastu instytucji, których nieliczni przedstawiciele zasiadają „po linii” swych obowiązków na zamkniętych dy-

kół zasadniczych aktualnych zagadnień ruchu wydawniczego w Polsce. Analiza jego sytuacji w r. 1953-4 oraz projektów na rok następny także na czoło spraw najważniejszych wysunąć kilka postu-

lacji. Wypowiedzi należy nadsyłać DO 15 WRZESNIA BR. na adres redakcji „Przeglądu Kulturalnego”, Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21, dopisując na kopercie: ANKIETA. Oczywiście można uwzględnić zarówno dzieła pisarzy polskich jak i obcych, zmarłych jak i żyjących.

Pożądane są krótkie komentarze i objaśnienia, które będziemy w miarę możliwości publikowali w całości lub fragmentach oraz wszelkie inne uwagi na tematy wydawnicze.

Wyniki ankiety posłużą do sporządzenia listy książek, których wydania domagają się czytelnicy. Między w sz y t k i e h uczestników ankiety rozlosujemy 50 premii książkowych. Wypowiedzi ogłoszone drukiem będą honorowane.

Red.

skuszących w CUW, wystarczyłoby przepisać plany na maszynie... Niestety, jak się zdaje, ani wydawnictwa, ani CUW nie zamierzają podać swych projektów szerokiej dyskusji. Przynajmniej nie nam o tym dotychczas nie wiadomo — bo trudno uznać za wystarczające nadruk przesyłane o spontaniczne „uwagi i życzenia”, którymi ozdobiłoby drugie strony broszurek planów. Czyżby więc znów ustalanie planu wydawnictw na cały rok przyszły miało stać się tylko sprawą wewnętrzną „odnośnych” urzędów? Czyżby nie obchodziło jak najwyżej ogół społeczeństwa?

Dyskusja publiczna jest konieczna — otwieramy dla niej szpaltę „Przeglądu”. Winni w niej zabrać głos bibliotekarze terenowi i księgarze, działacze oświatowi i kulturalni, nauczyciele i wychowawcy, politycy i publicyści, wreszcie wszyscy „zwykli” czytelnicy, którym sprawy książki polskiej leżą na sercu.

Potrzebne i pilne są wszystkie wypowiedzi na tematy szczegółowe: jakich konkretnie książek brak? Co należałoby wznowić w pierwszej kolejności? Jakie postulaty wysuwają czytelnicy w zakresie techniki wydawniczej, rodzaju wydawnictw, kolportażu, propagandy itd. itp? Części tych spraw służy ankietę, którą dziś ogłaszamy, a której pomysł podsunął nam ob. Stanisław Salmonowicz z Krakowa — poza tym ci, my na wszelkie dalsze wypowiedzi związane ze sprawami książki. Pomogą one właścicielom opracować plan wydawniczy na rok 55.

Ale sądzimy, że dyskusja winna przede wszystkim skupiać się wo-

koordynację wysiłków (Kraszewski!) — por. „Kłopoty z klasykami” PK nr 19/54, s. 6), o duże nakłady...

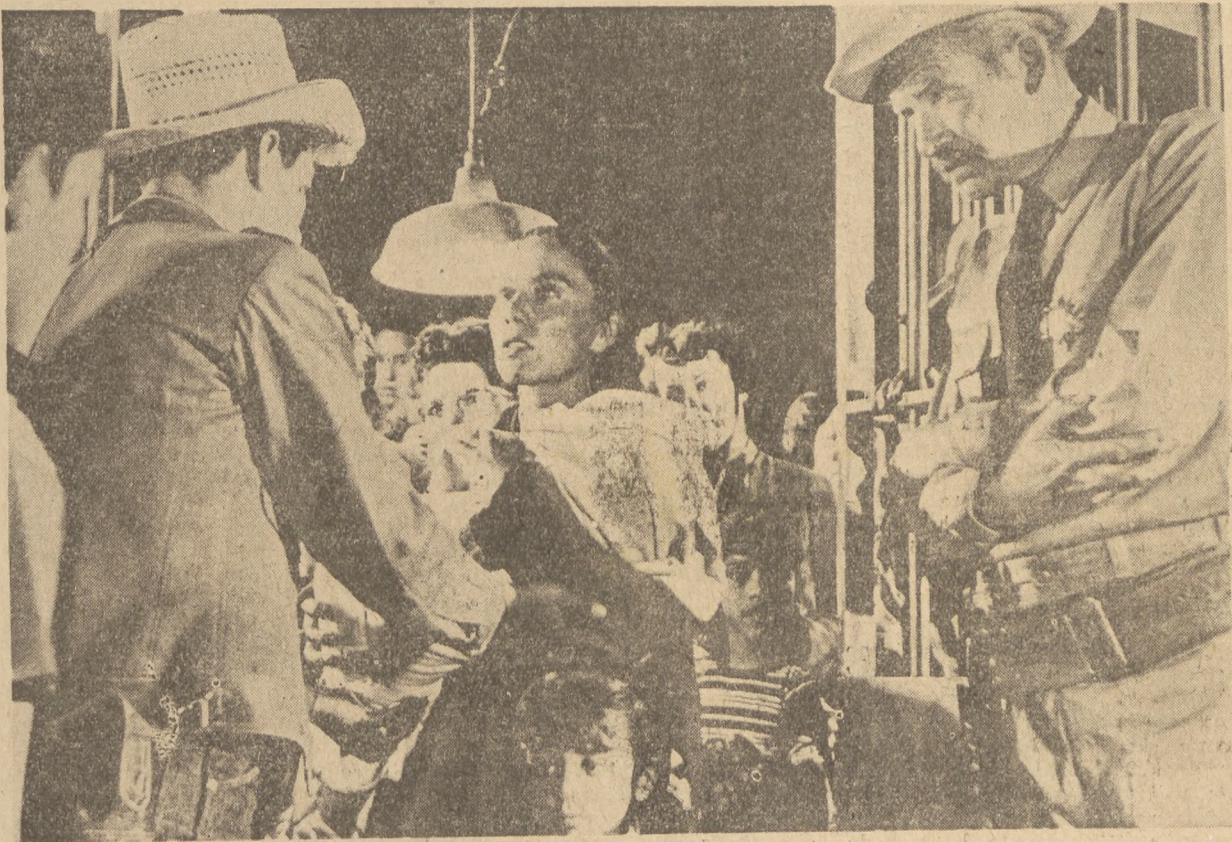
Praktyka uczy, że o nakładach i wznowieniach n i e m o ż e d e c y d o w a ć jedynie Dom Książki czy CZK, które nie orientują się w pełni w tym, ile i jakich książek kraj potrzebuje! (Dowodem np. sprawa pism wybranych Sienkiewicza, którego 30-ty miesięczny nakład, jak przepowiadałmy, już w lipcu nie wystarczył na zaspokojenie apetytu wszystkich subskrybentów; nie przypominam tu innych, wielokrotnie wymienianych przypadków rażącego mijania się dysponowanych nakładów z istotnymi potrzebami rynku).

2) Wiąże się z tym sprawą jednolitość planu w z n o w i e n i u. Galimatias na tym odcinku pracy wydawniczej słusznie drażni i oburza czytelników, a władza rozkazodawcza Domu Książki nie daje i tutaj właściwych wyników w postaci dzieł pożądanych, a od dawna niedostępnych na rynku i nawet w bibliotekach. Rok bieżący przyniósł w zakresie wznowień minimalną poprawę; nie mamy natomiast podstaw do wniosków o roku 1955, bo z wyjątkiem planu „Czytelnika” projekty planów wydawnictw obejmują tylko nowości. Sądzę, że tym bardziej przyda się CUW-owi plan naszej ankiety...

3) Trzeba sporządzić centralny plan przekładów z literatury innych narodów. Sprawa ta bez wątpienia najłatwiej dotychczas punkt naszej działalności wydawniczej, toteż podjęcie prac nad jej — nareszcie — należytych rozwiązań jest kwestią jak najbardziej pilną. Bez tego trudno marzyć o lepszej niż dotąd znajomości klasyki światowej i lepszym zaopatrzeniu czytelników w potrzebne książki. Pisałem o tym nieco szerzej z okazji tegorocznych Dni Oświaty, Książki i Prasy („Wiosenne święto” PK 21, s. 1).

Projekty na r. 55 przyniosły wprawdzie szereg trapiących pozycji przekładowych w PIW — dalsze tomy serii „Z pism” Byrona, Turgeniewa i Tolstoję oraz dużego wyboru dzieł Gorkiego, wybory poezji Lermontowa, Nekrasowa i Szewczenki, pism Stenhal’a, Schillera, Heinego i Iłjaska, nowe przekłady utworów Saltykowa-Szczedrina, Dostojewskiego i Ostrowskiego, Dilerota i Hugo, de Vez, Szekspira, Fieldinga, Conrada i Shaw’a, Kellera i Hauptmanna... w „Czytelniku” — dalsze tomy pism Czechowa i pierwsze Gorki’a, wybór dzieł Brei’ Harta, Francja, E. Zol’a, Burga, ciąg dalszy tetralogii Zweiga, nowe przekłady Sterne’a, Balzaka, Maupassanta, Franca, Jokaja, Vergi, H. Man’a, Kellermanna i Pastora... ale nie widać w tym nadzwyczajny wysiłek przedniej, nie widzę porządku — choćby tylko w postaci przyznania jednego autora jednemu wydawnictwu (!)...

(Dokończenie na str. 7)



Głębsza wiedza — człowiekowi stanowi w wartości doskonałego filmu amerykańskiego „Sól Ziemi”

ODEZERTERZE

JERZY BROSZKIEWICZ

Kim prawie i obowiązku — czy trudno?

Tak, tak — i tak! Trzy razy „tak”!

Wszystkie nasze błędy, słabości i wahania opowiadają o tym. Niezłomny Tomasz latwo przyjdzie położyć dlonie na wielu kartach zbyt pustych i płożnych zbyt wybiakłych. Sami je wskazujemy, by skreślać z map kultury błędne ścieżki i fałszywe tory. Bardzo trudna jest walka o najwyższą się talentu w czasach tak wielkich. Im cenniejszy talent — tym trudniejsza. Ale kto pochwali dezertera?

Wiem, kto pochwali dezertera. Taki na przykład, który pisuje anonim, któremu przyszło daleki blask helmów konnej policji z dawnych dni pierwszomajowych pochodo-ów, a który uciechy się, że dziś człowiek stchórzył, skarlał, zdradził. Ze ubyt ktoś, kto zamiast narodowi przekazywać najcenniejsze swe myśli i wzruszenia — zdezerterował.

Wiem, kto pochwali dezertera. Tyle wróg, co tchórz: anonim. Otrzymałem bowiem taką na przykład kartkę pocztową z takim oto tekstem: „Najserdeczniejsze wyrazy współczucia z powodu wyjazdu na zawsze z naszego kraju twórcy najbardziej szczerze i socjalistycznej Symfonii Pokoju—Andrzeja Panufnika”. Podpis „nieczytelny”.

Są mymi przyjaciółmi — ludźmi, o których myślę jak o najbliższych. Różnymi drogami szli do swych trudów, do owych skreśleń i zarzutek niepokojem nocy. Różne jest przeznaczenie kart, które zapisują. Ale jedna sprawa wiąże ich i zoliżu ku sobie niczym braci. Obaj w miarę swych sił, możliwości i talentu dążą do ich pomnożenia, do uzyskania myśli najcenniejszej i wartości najwyższej. Po prostu — obaj t w o r c y j e.

Ich upór jest sprawą moralną. Jest dziełem ideału.

Tak—różnymi kluczami można otworzyć prawdę ludzkiego życia. Tu należy odkryć prawdę ich patriotyzmu. Będzie to patriotyzm działania twórczego, praca nad samym sobą o to, co najlepszego, a j e d n e j s z e g o m o ż n a z e s i e b i e n a r o d o w i o f i a r o w a ć.

Jest to patriotyzm naszych czasów. Rozpowszechnia go, wychowuje go w narodzie rewolucja. Prawda świeci jasno: naród, który jest wolny, który sam sobie gospodarzy, odwołuje się do twórczych możliwości i sił każdego człowieka. Staje się narodem twórców. I niech nikt nie próbuje kpić z pokreślonych zeszytów pierwszego z mych przyjaciół. Wyśmienita własna małość i ślepotę, a z kalektwa, nawet własnego, śmiać się nie należy.

Revolucja nadada artystom imię inżynierów dusz ludzkich — naród przekazuje im swój szacunek. Sens ich pracy i życia staje się hasłem i zawołaniem — wzorem działania. Stąd ranga artysty i jego miejsce. Stąd — wierzę — rodzi się jego rewolucyjna siła i szlachetność patriotyzmu.

Przypominam sprawy pamiętane, by przypomnieć, jak trudno było prawdziwym twórcą naszych czasów. O, nie wystarczy w poniedziałek się spodobać, trafić przy utworu w guście, zachlęsnąć się w sobotę popularnością, i w niedzielę „wejść w modę”. Nasza „moda” całego robotczego tygodnia to sprawa walki o nową epokę w sztuce. Tak — nie mniej. O rewolucję kultury, o dzieła godne narodowych zwycięstw i czasów wolności.

Trudno? Trudno być o najwyższą się talentu, celność myśli i nowatorską formę? Pamiętać o ta-

kwituję odbiór „wyrazów współczucia”, bo talent jest rzeczą wielkiej ceny. Zauł, że tracić się będzie, gubić i próchnieć na dezerterskim szlaku — poza narodem i jego sprawami, w dionach malego człowieka. Nie żal mi charakteru byłego polskiego kompozytora. Szkoda mi sił i możliwości byłego polskiego kompozytora, które obecny obywatel „wolnego świata” Mister Andrew Panufnik ukradł polskiej muzyce i samemu kompozytorowi.

Dlatego też o tym piszę. Obywatel „wolnego świata” wybrał „wolność”. Od czego? Od trudności tworzenia nowego stylu polskiej muzyki, od twórczego patriotyzmu, od zaufania i szacunku, z jakim go niegdyś witają nasze sale koncertowe, od roli artysty w społeczeństwie ceniącym sztukę jak swoją przyszość.

Tak — to jest sprawa moralności, zwykłej, ludzkiej, wewnętrznej prawdy. Twórcy od człowieka oddzielić nie można. A historia owej dezercji nie jest jednolita. W tym człowieku istniał konflikt. Wierzę, że decyzja nie była łatwa — nie zrodziła się nagle. Był to konflikt pomiędzy myślą twórczą talentu, a charakterem małym i podłym. Musiała się w nim ścierać dobra intencja artysty z tchórzowską tęsknotą za życiem ułatwionym i łatwą pracą, za robotą wygodną jak rozdeptany pantofel, za brakiem odpowiedzialności twórczej. Przez 10

lat życia kłamać potrafi tylko szpieg — toteż wleżę w ów konflikt i zawiakane jego drogi odnalazłbym może nawet w partyturach.

Na koniec jednak w konflikcie wygrał dezertier. Wytlumaczył: nie warto tworzyć dla narodu! Lepiej bawić snobów z wolnego od patriotyzmu i trudu świata!

Wygrała słabość — człowiek stchórzył, skarlał, zdradził.

Ale twórcy od człowieka oddzielić nie można. W człowieku tym narastała zdrada i kłamstwo, cynizm i fałsz nie od wczoraj. Konflikt przerażał się w zwycięstwo dezertiera od wielu, wielu miesięcy. Tak przynajmniej wyznaje w wywiadach prasowych dzisiejszy „obywatel wolnego świata”. Ów obywatel dążył do zdrady już wtedy, kiedy wygłaszał „patriotyczne” zdania, kiedy pisał „czerwone” i pieśni, kiedy składał podania o stypendia i dewizy, kiedy stwierdzał nieproszone — z prostą „lojalnością” — że tylko i ten kraj.

Ten człowiek kłamał — coraz nędziej, coraz brudniej, coraz niepotrzebniej. Zabicał swój talent, choć jeszcze nie wiedzieliśmy o tym. Konflikt, który w swych początkach musiał być chyba nawet i tragiczny, przeradzał się coraz wyraźniej w historię kliniczną tchórzostwa. Panufnik tchóżył przed wysiłkiem rzetelnego twórcy, przed opinią kolegów, przed obojętnością sali na ostatnim warszawskim koncercie, przed wszystkim. Tracił w s z e l k a moralność — nie wiem, czy szafował słowami „honoru” tak hojnie jak niegdyś Monsieur Tchiesław Miłosz — ale że honor tracił, to pewnie.

Szkoda talentu byłego polskiego kompozytora. Sprzedano go za tandetę, za sensację jednego sezonu, za pół roku czy rok popularności. Za karierę człowieka, który, by żyć, będzie musiał czujnie nadłuchiwać, za co klaszczą pierwsze rzędy, upierścienione dłonie, obce ręce. Będzie musiał kłaniać się snobom — którzy dlatego snobują się na sztukę modną, bo sztuką gardzą. Nie będzie to w końcu nawet takie trudne — kto żył z kłamstwem, wyższy też z kuplerstwą talentem. Kto zdradził ojczyznę, zdradzi na koniec i siebie.

*

Pierwszy akt tragifarsy już się rozpoczął. „Figaro”, dla którego niegdyś sensacją sezonu był pamiętnik esesmana Skorzenego, dziś lansuje właśnie Panufnika, reklamując nową primadonnę reakcji. Czyż to właśnie podług praw farsowej logiki — i nie bez pikanterii łączą na przestrzeni kilku numerów nazwisko Panufnika z nazwiskiem kryminalisty Klimowicza. Dla „Figaro”

KOMUNIKAT PREZYDIUM ZARZĄDU GŁÓWNEGO ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

W lipcu br. Andrzej Panufnik zerwał więź łączącą go z narodem polskim, pozostając zagranicą i wyrzekając się obywatelstwa polskiego. W ten sposób zdradził on swój kraj i naród, oraz sprawę, o którą walczą wszyscy artyści i kompozytorzy polscy.

Prezydium Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich, uwzględniając powyższe okoliczności, postanowiło:

- usunąć Andrzeja Panufnika z listy członków ZKP jako zdrajcę narodu polskiego,
- przekazać tę sprawę najbliższemu Plenum Zarządu Głównego ZKP,

PREZYDIUM ZARZĄDU GŁÓWNEGO
ZW. KOMPOZYTORÓW POLSKICH

Sielanka i rzeczywistość współczesnej literatury

ZYGMUNT
GREŃ

Artykuł dyskusyjny

telnikowi, jak i przyszłemu historykowi literatury...

Tytuł książki „Szkice o literaturze współczesnej” zapowiada co najmniej tyle. Ale trzeba od razu powiedzieć, że z tych zapowiedzi nie znajdujemy w tomie nic lub bardzo niewiele.

Nie chce oskarżać redakcji książki o brak koncepcji. Nie chce też wzmawiać koncepcji, jakich nie było. Ale układ szkiców o prozie ostatnich trzech lat budzi pewne sugestie. Tym bardziej budzą je słowa przedmowy: „W książce niniejszej staraliśmy się zebrać przede wszystkim oceny utworów stanowiących — jeśli wolno już w tej chwili snuć na temat jakieś przewidywania — trwały dorobek literatury ostatnich lat. Celem tej książki, będącej pracą zbiorową, jest — obok rzutu oka na ważniejsze zjawiska i problemy w literaturze lat ostatnich — również krótki przegląd dorobku twórczego naszych krytyków”.

Koncepcja jest więc jasna — pokazać rzeczywiste osiągnięcia. Dlatego znalazły się w tym zbiorze omówienia (z dziesięciu pozycji) takich pozycji, jak: „Pamiętka z Celulozy”, „Bieg do Fragała”, „Miedzy wojnami” i „Kształt miłości”, „Wrzesień” i „Uczta Baltazara”, „Pokład Joanny” i „Pokołenie”, „Piątka z ulicy Barskiej” i powieści Zielińskiego, „Rzeka Czerwona” M. Żuławskiego i „Dni kłębki” W. Żukrowskiego. Można więc powiedzieć, że w zbiorze znalazły się omówienia książek laureatów nagród państwowych. Ale nie wszystkich. I myślę, że dlatego będziemy tutaj musieli mówić przede wszystkim o tym, czego w książce nie ma.

„Rzeczywiste osiągnięcia” literatury ostatnich lat — jak chce redakcja książki — są. Nie spierajmy się o to, że na pewno nie wszystkie. Z większym spokojem niż redakcja. „Szkiców o literaturze” możemy poddać się tu osądowi historii i — czekać. Ale czy są w tej książce uwzględnione najważniejsze

zjawiska? Czy są najważniejsze? Nie, po jakich przebiegał rozwój literatury pierwszego trzecia realizmu socjalistycznego.

Powiedzmy od razu — tego nie ma. Rozwój naszej prozy w tym okresie — bo w dalszym ciągu mówię tylko o prozie — nie szedł wcale od osiągnięcia do osiągnięcia.

Mimo to niejednokrotnie już stwierdzono, że wybrana droga nie jest błędna, przeciwnie, jest jedyną możliwą drogą dla literatury rozwijającej się w naszych warunkach społecznych. Tymczasem, jak się wydaje, autorzy omawianej książki tej drogi wcale tak jasno nie dostrzegają.

Nie dostrzegają dlatego, że nie znają lub przemilczają najważniejsze fakty i zjawiska, które ukształtowały sytuację naszej prozy ostatnich lat. Jeżeli omawiając — chociażby w najogólniejszym sposób — osiągnięcia, przedstawia się je jako idylle dobrych i trochę mniej dobrych książek, pomija się natomiast całą walkę ideologiczną, cały spór o kryteria, z której to walki i sporu w dużej mierze owe osiągnięcia wyrósł; jeżeli przemilcza się wielką dyskusję o realizmie, jeśli przechodzi się do porządku nad tak żywotnymi zagadnieniami nowej literatury jak schematyzm i walka z nim, jak walka o podwyższenie poziomu twórczości — to ośmielić się twierdzić, książka, która posiada takie braki, nie tylko nie daje rzeczywistego, dialektycznego obrazu naszej literatury ostatnich trzech lat, ale ten obraz fałszuje. I nie może jej nawet dufne apelowanie do historii. Jeżeli omówione powieści zostaną się surowemu sądowi dzieł, to na pewno przyszły literaturoznawca nie sięgnie po „Szkice”, by poszukać tam recenzji Grześniewskiego czy Matuszewskiego. Siegnąłby, gdyby mógł w „Szkicach” znaleźć obraz sytuacji, w jakiej te powieści powstawały, z ja-

kiej wyrósł. Ale tu milczenie książki jest zupełne.

Tak wygląda w książce dział prozy. Bo w dziale omawiającym poezję — Broniewskiego, Jastrunę, Wazyka — jest essay Wazyka „O kryteriach poezji”, który najprawdopodobniej błąd książki prostuje, wprowadza krytycznie w najważniejsze zagadnienia poezji socjalistycznego realizmu. Jest to wypowiedź wygłoszona kiedyś na plenum ZLP. Na pewno więc także cząstkowa i niekompletna. Ale bardzo trudno jest rozstrzygnąć, czy weszła ona w skład tomu jedynie przez przypadek, czy też przez przypadek redakcji nie poruszyła w ten sam sposób najważniejszych zagadnień prozy. I tu dochodzimy do problematyki tej książki w momencie najważniejszym.

Literatura współczesna, powieść współczesna. Cóż to oznacza? IBL wypowiada się dość wyraźnie — to oznacza, że fabuła powieści rozgrywa się nie później niż przed pięć laty, najchętniej zaś jeszcze przed wojną, i że zasięgiem swej problematyki także poza te lata nie wykracza. Ponadto zwróćmy uwagę, że najbardziej współczesna z omówionych tam książek, „Rzeka Czerwona”, dzieje się w Wietnamie, a po wojnie i w kraju zaledwie 2 i 3/4 powieści (za 3/4 uważam jeden tom Brandysa i jeden Zielińskiego, wydzielone z całych cyklów). Zwróćmy uwagę, że w książce — mówiącej o najburzliwszym okresie walki o tematykę socjalistyczną w prozie — ani jednym słowem nie wspomniano o teście właśnie tematyce, której przecież sporo papieru i wysiłku u nas poświęcono.

Doprawdy nie wiadomo, czy redakcja sama nie była tutaj po prostu pewna swego stanowiska, czy też w najlepszej wierze konstruuje sielankę współczesnej. W ostatnich miesiącach wytworzyła się sytuacja paradoksalna. Nie tak dawno na łamach wszystkich niemal pism toczyły się batalie

sprawy są podobne — choć właściwie nie bardzo nawet rozumie, dlaczego sam „Figaro” tak bezosko obraża swą primadonnę leńskiego sezonu.

A więc cóż dalej? Trzeba będzie epatować. Szukać efektów — podobać się, podobać, podobać. Komu? W imię czego? W imię jakich treści? Czy „wolny świat” chętnie będzie słuchał poddyktowanych przez rzeczywisty talent takto Symfonii Pokoju, Symfonii Wiejskiej, czy Pięciu Pieśni? Obawiam się, że na tyle wolny on jednak nie jest.

Myślę, że jeszcze dojdzie do konfliktu, bo talent upomni się chyba o swoje prawa. Nie będzie to jednak konflikt zbyt trudny — w sam raz na tragifarsę. A że twórcy od człowieka oddzielić nie można — człowiek znowu zdradzi. Tym razem i już po raz ostateczny — twórcę.

A zresztą... ta zdrada na pewno się spodoba. Pochwałą za kłamstwo — zapłacą za dezercję.

Jest to, jak sądzę, pewne.

o Instytutem Badań Literackich i interpretację historyczną - literackie. Zarzucano — z częścią na pewno słuszności — wulgaryzacje niektórych problemów literatury, socjologizm, gubienie płekna utworu w morzu komentarzy, w morzu konfliktów i sprzeczności ideowych, wykrywanych nieraz z nadmierną gorliwością.

Tak było w pracach historycznych. Dziś okazuje się, że największym bieżącym pracowni literatury współczesnej IBL jest zupełnie niedostrzeżenie dialektyki rozwoju literatury: sielanka zamiast walki, asekurancja, „historyczne” zamiast marksistowskiej oceny sytuacji. Trudno to zrozumieć.

Powie ktoś, że zbyt wiele lamentu z powodu jednej niewielkiej książki. Alez na tę książeczkę właśnie czekałymi kilka długich lat!

Zostawiam sielanki Teokrytowi i Sandauerowi. Powiem szczerze, że wolałem maleńką książeczkę Putramenta „Na literackim froncie” zrodzoną z polemiki i pasji, rozkrzyżowaną i chłoszczącą, często na pewno niesłuszną — ale w tym wszystkim oddającą jakoś atmosferę, rzeczywistą atmosferę sporu o literaturę naszą ostatnich lat.

Powie ktoś: książka Putramenta była, zbiorem polemik, nasza jest zbiorem recenzji. Nie wydaje mi się, by można było przedstawić obraz współczesnej literatury bez polemiki, bez dyskusji — to wszystko. Mit o arkadyjskim rozwoju literatury można uprawiać na gruncie XV wieku — wtedy może byśmy wierzyli. Ale coby kiedy tego IBL znowu nie chce.

Innym recenzentem zostawić już muszę ocenę pomieszczonych w książce prac. Przekroję naszą współczesną recenzję od piór najbardziej doświadczonych Wyki, Kotta, Matuszewskiego — do najmłodszych, może dać wiele materiału do interesujących rozważań i do nadspodziewanych czasem, nieoczekiwanych syntez.

W Karlowych Varach rozdano nagrody

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

Pozornie wręcz odmienny charakter nosi „druga połowa” Wielkiej Nagrody, przyznana filmowi amerykańskiemu *Sól ziemi*.

Sól ziemi jest filmem par excellence politycznym. Pamiętacie sprawę 10 z Hollywood? 10 scenarzystów i reżyserów USA, skazanych na więzienie za odmowę złożenia denuncjatorskich zeznań „łowcom czarownic” z ostawionej komisji senackiej? Realizatorzy filmu, P. Jarrico i H. Biherman, są właśnie ludźmi z tej dziesiątki, wpisanymi po wyjściu z więzienia na wszystkie czarne listy amerykańskiego przemysłu filmowego. Scenarzysta M. Wilson dosłusował do tego kolektywu jako pupil Hollywoodu, laureat „Oscara”, najwyższego odznaczenia amerykańskiej Akademii Filmowej. Po prostu zrobiło mu się duszno w landrynkowej atmosferze kalifornijskiej „fabryki snów”. Tropiąc prawdziwe życie, zawedrował do stanu New Mexico, do nędznej osady górniczej, zamieszkałej głównie przez meksykańskich emigrantów. Właśnie zakończył oni triumfalnie 18-miesięczny strajk, wymierzony przeciw głodowym płacom i dyskryminacji narodowej.

Elementy *Soli ziemi* są więc elementami dobrze nam znanymi. Akcja strajkowa, perfidne machinacje kapitalistów, konflikty wewnątrz obozu robotniczego, nędza strajkujących, wywalczony wreszcie triumf — wszystko to ogląda-

liśmy niejednokrotnie, szczególnie często w czechosłowackich filmach o dwudziestolecu, w *Historii jakich wiele*, w filmie *Bój skończy się jutro*, ostatnio w *Annie proletariusze*. A jednak ten film — po którym, prawdę mówiąc, nie spodziewałem się zbyt wiele — operuje znanymi elementami w głęboko odkrywczy, silnie wzruszający sposób. Różnica tkwi w prawdzie, której tamtych filmom nie dostawało, a którą przepełniony jest film amerykański na podobieństwo *Złotiej roweru*, czy *Rzymu*, godz. 11.

Na czym polega prawda w *Soli ziemi*? Na tym głównie, że jej twórcy postanowili opowiedzieć dokładnie jeden — być może, wcale nie najważniejszy — epizod walki pracy z kapitałem we współczesnej Ameryce. Nie silił się bynajmniej na „powiększenie skał” opisywanego wydarzenia i nie pokazali w filmie ani Trumana, ani sali Senatu w Waszyngtonie, ani narad centrali FBI, ani niepokoju na Wall Street. Pokazali kilku uczciwych, prostych ludzi i kilka z nich ludzi. Pokazali, że ludzie ci całym sercem związani są ze sprawą strajku, ale pokazali również, że biją czasem swoje żony, że martwią się utratą radia nabytego na raty, że umiają w formę wieczornej serenady ubrać kłliwe uczucia dla swych towarzyszek życia.

W przeciwieństwach i niekonsekwencjach charakterów postaci kryje się głęboka, niedydaktyczna, ale żyłowa prawda. Wier robotniczy nabiera dramatycznego patosu, gdy dzwiczą na nim nie tylko głosy niezbędne dla akcji: entuzjastów i przeciwników strajku, ale głosy wręcz zerujące, kołtuńskie (np. ten, że pikietowanie wejścia do kopalni to chyba grzech i że to w ogóle nieładnie). To jest prawda życia. Tak bywa. Czy to komu „potrzebne”, czy nie. A może to naturalizm? Dopiero wtedy można mówić o naturalizmie, gdzie jakiś nietypowy szczegół wypacza prawdę całości, niepotrzebnie wyekspozycyjny w „wielkim planie”.

Wszystko, co napisałem o *Soli ziemi* zdaje się potwierdzać tezę, że nagroda dla niej niewiele ma wspólnego z nagrodą dla *Wiernych przyjaciół*. Tak nie jest. Obie one w jednakowej mierze wieńczą dzieła najbardziej typowe dla kinematografii światowej. W kinematografii radzieckiej wyróżniają wesoły i prosty film zrealizowany bez żadnych koturnów. W filmie kapitalistycznym wieńczy dzieło, które w walce z estetyką Hollywoodu zrodziło się pod samym bokiem Hollywoodu i które stać się może początkiem końca Hollywoodu do rozumienia, jako system estetyczny.

Te dwa wydarzenia, podsumowane szczęśliwie tą samą wielką nagrodą, określają niemal w pełni aktualną sytuację sztuki filmowej na świecie. Jeszcze nie tak dawno, w czasach *Ostatniego etapu*, mówiąc o kinematografii światowej dzieliło się ją na dwa wyraźne obozy. Tak geograficznie, jak ideowo i estetycznie. Filmy radzieckie i państw demokracji ludowej skła-

dały się na kinematografię postępową, cała zaś reszta produkcji światowej (z jednym chlubnym wyjątkiem — włoskim neorealizmem) tworzyła eklektyczny oboz nielubiący kinematografii mieszczańskiej, z którego dość rzadko wybijały się pozycje przypadkowo postępowe, a dość często tendencyjne reakcyjne. Obecnie wszystko się zmieniło. Młode kinematografie ludowe podniosły swój poziom m.in. wchłaniając doświadczenia czołowych twórców zachodu. Zachód zaś, pod wpływem nacisku odbiorców i rozwoju sytuacji międzynarodowej, w najlepszym swych dziełach coraz jawniej przechodzi na pozycje postępu. Zadane geograficzne podziały nie mają dziś w kinematografii decydującego znaczenia.

Piszę to, by ci się usprawiedliwić, bo ja właśnie tak geograficznie ułatwie sobie zadanie, omawiając w pierwszej korespondencji tylko sprawy naszego obozu. Po prostu nie starczy miejsca na wszystko w jednym artykule.

42 filmy fabularne festiwalu prezentowały 22 państwa (7 dalszych nadesłało jedynie filmy krótkometrażowe). Z tego 26 filmów nadesłało 10 państw obozu pokoju, zaś dalszych 16 filmów — 12 państw kapitalistycznych.

Co jest najbardziej znamienne w kinematografii naszego obozu? Wydaje mi się, że ilościowa i jakościowa przewaga filmów, które cofają się w niedaleką przeszłość, w dwudziestolecie 1918 — 1939, dla pokazania walki klasy robotniczej o społeczne i polityczne wyzwolenie. Zjawisko to łatwe do

wytłumaczenia choćby na przykładzie polskim. Zaczęliśmy od filmów o okupacji i ruchu oporu. Potem sięgnęliśmy do współczesności. Uciekaliśmy od niej niekiedy w daleką przeszłość, w wiek XIX i znów wracaliśmy do współczesności. Aż po zaspokojeniu najpilniejszych potrzeb sięgnęliśmy Celuloza (i jej nieznanym jeszcze w Polsce dalszym ciągiem *Pod frygijską gwiazdą*) do bezpośredniego rodowodu naszej rzeczywistości, do dwudziestolecia.

Podobnie miały się sprawy w kinematografii bułgarskiej, rumuńskiej, niemieckiej, słowackiej, i dlatego w pewnym okresie wyznaczali sobie rendez-vous aż tyle filmów o podobnej tematyce. Na ich czoło wybijały się, zgodnie zresztą z konstrukcją listy nagród, dwa filmy absolutnie do siebie niepodobne: *Thälmann* i obie części *Celuloza*.

Na temat filmu niemieckiego rozmawiałem z jednym z reżyserów „Defy” wytykając mu rozpowszechnione w biografiach filmowych błędy: prowadzenie obok „linii Thälmann” kilku konkurujących linii tematycznych, mających uzupełnić komentarz do historii najnowszej Niemiec; wprowadzenie szeregu scen bez dramatycznej niezbędności, ot, aby o czymś tam jeszcze poinformować; zużycie obrazu wielkiego bojownika przez pokazywanie go zawsze tylko w perspektywie jego politycznej działalności i wciągnięciem dramatycznej łańcucha epizodów. Niemiecki kolega przyznał mi rację. Ale z drugiej strony wskazał

na ogromne, rekordowe powodzenie filmu.

— Przecież my nie znamy historii naszego kraju. Ukrywano ją przed nami. Być może *Thälmann* nie jest wzorem do naśladowania w przyszłości. Ale taki, jakim jest, jest nam bardzo potrzebny.

Jest to pierwszy film niemiecki o aktywnej walce niemieckiej klasy robotniczej. Dotąd w filmach „Defy” dominowali robotnicy wahający się, kapitulujący przejściowo wobec zwycięskiego faszyzmu, lub jakieś marginesowe, alegoryczne niemal postacie nieugiętych bojowników — proletariuszy Reż. K. Maetzig przypomniał z precyzyjną wiernością (która nie wyklucza inscenizacyjnego rozmachu) tragicznego w swym patosie barykady hamburskiej 1923 roku. I na tych barykadach postawił przywódcę, który nie jest bohaterem fikcyjnym, ale postacią historyczną. Tym większa jest siła dowodowa filmu. Mimo że powstanie hamburskie kończy się klęską, wymowa filmu jest głęboko optymistyczna.

W pełni dotrzymują kroku *Thälmannowi* obie części *Celuloza*, uznane np. przez Sadoul’a, za „jedno z największych dzieł festiwalu”, która godzi się jego zdaniem porównać ze słynną radziecką trylogią o Maksymie.

Mniej powiodło się rumuńskiej epopei *Wzrost trębacz*, bułgarskim *Bohaterem urocznika* i niemieckiemu *Niebezpiecznemu taktownikowi*. Film rumuński (w dwóch częściach jak „Celuloza”) opowiada o losach dwóch pokoleń, które

TAJEMNICE KUNSZTU

kilka spostrzeżeń po wizycie Teatru Małego w Warszawie

STEFAN TREUGUTT

Jan Kott przypomniał w jednym ze swych felietonów, że krytyk „nie może wybierać tylko między tym, co jest złe i co jeszcze gorsze”; dla normalnego rozwoju intelektualnej i emocjonalnej skali przeżyć odbiorcy (krytyka też) konieczny jest kontakt z kunsztem wysokiej miary. Pięknej okazji do takiej ożywczej kąpieli dostarczył nam przyjazd Teatru Małego. Kilka wieczorów nasyconych rzetelną emocją artystyczną to niecodzienne zamknięcie przedwakacyjnego sezonu teatralnego. Sezon to, jak wiadomo, zwykle nieco senny, mało sprzyjający ożywionej dyskusji — teraz jeszcze gorzej: czelowi warszawscy aktorzy ledwie rozpakowali się po paryskich sukcesach, Kott leżąc w łóżku, reszta wyczekuje słońca na zadeszczonych płacach. A podyskutować o sztuce scenicznego radzieckiego przyjaciół warto jednak bardzo. Warto obok informacyjnych ogół czytelników recenzji podzielić się i swymi bardzo intymnymi wrażeniami, kilku osobistymi refleksjami; szczerze, bo do szczerości obowiązują wielki szacunek, bo o sztuce tak sławnego zespołu nie ma potrzeby pisać piórem komplementy.

W czasie pierwszego pobytu zespołu Teatru Małego w Warszawie, inaugurującego obiad po Polsce, widziałem cztery spektakle naszych gości: *Wassę Zeleznową*, *Barbarzyńców*, *Mądrym biada i sztuka Pogodna* (Kiedy kruszą się kopie. Zestawianie inscenizacji z różnych okresów (np. Gribiedowa z r. 1938 i Pogodina z r. 1952), sztuk różnych autorów, operujących różnymi stylami, jest zawsze ryzykowne i z konieczności prymitywizujące. Można jednak chyba zestawiać się wrażeń, wyniesionych z każdego z tych spektakli — oczywiście, kilka ledwie przedstawień nie daje ani prawa, ani podstaw do ferowania pochopnych sądów o pracy Teatru Małego w ogóle — można jednak i trzeba szukać odpowiedzi na pytanie, dlaczego ze sztuk oglądanych różne, niezapomniane wrażenie wywarło przedstawienie *Barbarzyńców* Gorkiego, a dlaczego nie podobają mi się inscenizacja sztuki Pogodna. W pracy teatralnej, jakże skomplikowanej i wielostronnej, intelekt, świadoma myśl twórcy znaczy nie mniej niż wielki nawet talent, a jest bez wątpienia bardziej podstawowym warunkiem sukcesu. Tajemnice sukcesu *Wassy Zeleznowej* i *Mądrym biada* to nie tylko suma indywidualnych, artystycznych uzdolnień wielkich aktorów występujących w tych widowiskach Teatru Małego. Chcąc jasno przyznać, oto niedawna polska prapremiera *Barbarzyńców* w Teatrze Włóczęgów. Widowisko udane, mądre, chociaż brak mu było wybitnych indywidualności aktorskich (fluż tam było bardzo uzdolnionych, ale... debiutantów!). Nawet największej miary talenty aktorskie, takie jak Paszennaja, Zubow, Gogolewa, nie wydobłyby tyle nowych piękności tekstu Gorkiego, gdyby ich umiejętności i talent nie były wmontowane w przemyślaną całość widowiska. Nasze przeżycie artystyczne, tak subiektywne, ulotne, zależy przecież od umiejętności reagowania na pracę w najwyższym stopniu świadomą, przemyślaną jako całość. Od twórczej myśli reżysera i aktora do wzruszeń widza, oto normalna droga — spróbujmy w kilku wypadkach pospacerować tą drogą odwrotnie, spróbujmy z osobistych przeżyć odczytać zamiar, rozważyć jego słuszność.

przeżyły swą młodość w dobie pierwszej i drugiej wojny światowej. Rodzina biednego trębacza, bohatera walk wyzwolenczych z XIX w., której członkowie kroczą w pierwszych szeregach walki rewolucyjnej, przeciwstawiana jest rodzinie kapitalisty, fabrykanta. Bohaterowie września przenoszą nas do Bułgarii z lat dwudziestych i poświecenia są zadowolonym przez monarcho — faszystów powstaniu ludowemu z 1923 r. Akcja *Niebezpiecznego ładunku* toczy się wprawdzie w polsku, ale w Niemczech Zachodnich, co upodobał film do całej omawianej grupy. Jest to historia statku naladowanego napalmem, którego nie chcą rozładować Niemcy dokony. Tylko ten ostatni film posiada wartą kompozycję i szczegółowej scharakteryzowanych bohaterów. We wszystkich jednak wyczuwa się, że nie są to filmy o człowieku, ale o problemie. Stąd ich wszystkistyczne tendencje, częste gubienie jakichś interesujących, ludzkiej sprawy dla scenipostaci zgół niepotrzebnych akcji, ale jakoby „pogłębiających naszą wiedzę o epoce”. Toteż mówią one za dużo i przez to mniej namiętnie niżby wypadało i można.

Do zupełnie słabych filmów tej najniższej grupy należą: czeski *Botostroj*, słowacki *Nieorange pole* i bułgarska *Pieśń o człowieku*. W te filmy się nie wierzy, mimo ich ideowej, a czasem także i artystycznej poprawności.

Interesującą grupę stanowią tak potrzebne naszej sztuce komedie. Nie jest ich jeszcze zbyt wiele, ale

Wassa Zeleznowa. Widowisko narasta; z jakby zwolnionego tempa aktu pierwszego przechodzimy do nabrzmiałego silnymi spięciami dramatycznymi aktu drugiego, w dużej atmosferze domu Wassy każde słowo i gest zbliża do nieuchronnej katastrofy aktu ostatniego. Zważmy, że nawet fragmenty na polu humorystyczne, jak pijacka zabawa Prochora w czasie nieobecności Wassy, nie rozładowują konfliktu. Przeciwnie, poprzez sposób ujęcia tych fragmentów i poprzez kontrast fragmenty „lekke” potęgają nastroj, są jednym z elementów oskarżenia. Specyficzny to nastroj: groza, tragizm ginących moralnie i fizycznie ludzi, „koniec świata” Wassy Zeleznowej, jej klasowego świata, twardo, beztłóśnie i po chamsku warującego na kupie kupieckich rubli.

I całe właściwie przedstawienie jest konsekwentnym doprowadzeniem sytuacji do tego końca, do śmierci Wassy. Wymuszone samobójstwo męża, przyjazd synowej po wnuka, nieporozumienia ze starszą córką, wiadomość o śmierci syna za granicą, denuncjacja synowej-rewolucionistki itd. — to wszystkie elementy, prawda, różnej ważności, prowadzące do sceny końcowej. Zaczyna tę monumentalną scenę rozmowa Wassy z po piśmie upodłaną Anną Oneszenko, kończą, już po śmierci Wassy i grabieży jej majątku, kluczowe dla ideowego sensu dramatu słowa Raszel.

Reżyserzy widowiska (K. A. Zubow i J. P. Włóczęgów) stworzyli monumentalną i niezwykle spójną całość, wszystkie nurty widowiska spływają ku końcowemu rozwiązaniu, ku katastrofie. I oczywiście mają rację, rozwiązanie jest najważniejsze, jest kulminacyjnym spięciem i rozładowaniem dramatyzmu w planie ludzkich konfliktów utworu i na płaszczyźnie ogólnej przerażającej osoby działającej problematycznie ideowej. Ale czy kulminacyjny moment końcowy jest jedynym momentem gwałtownego wzrostu napięcia dramatycznego? Osobliwa akcja tego dramatu nie narasta stopniowo, jeżeli to dobrze rozumiem, to raczej można mówić o jakichś gwałtownych skokach. Po rozpoczynającej sztukę a „na zimno” przez Wassę prowadzonej rozmowie o interesach już w scenie z Mielnikowem, sędzią donoszącym o perspektywach grzącego mężu Wassy procesem, gwałtownie rośnie napięcie dramatyczne. Wstrząsająca scena zmuszania męża do samobójstwa jest w Teatrze Małym rozegrana zbyt jakby „kameralnie” — to tylko element sprawy Wassy, a nie samodzielny, pierwszy, zamknięty w sobie etap tej ponurej historii. Toteż pełne cynicznego podziwu, strachu i zachwytu słowa Prochora, brata mordercy i kompana zamordowanego: *bogatyry ty, Wassa, jej-bohu!* — nie mają należytego przygotowania w zbyt przyćmionym i zwolnionym biegu akcji aktu pierwszego.

A teraz jeszcze jeden znak zapytania — sprawa Raszel, jej konfliktu z Wassą i jej światem. Spektakl Teatru Małego z wielką siłą wydobyl ideowe różnice między bezkompromisową rewolucionistką, jaką jest Raszel a Wassą — oczywiście to jedynie słuszną linią interpretacyjną, antagonizm Raszel — Wassa to os dramatyczna konfliktu. Ale i w tym wypadku antagonizm ten jest potraktowany zbyt monolitycznie, tak, że wydobyla jest przede wszystkim rola Raszel w końcu sztuki. O ile bowiem Wassa

we wspomniał wykonaniu W. N. Paszennaj ma bardzo złożony stosunek do Raszel, nienawidzi jej idei rewolucyjnych, boi się, że zabierze jej wnuka, jednocześnie zaś Raszel jako człowiek podoba się jej — o tyle w postaci Raszel tracą się cechy indywidualne. To bezkompromisowy nosiciel idei przede wszystkim. Nie bardzo się możemy zorientować, czy to, że Wassa nie chce jej oddać syna, jest dla niej prawdziwym, bolesnym przeżyciem, czy nie.

W pierwszym akcie mieliśmy wewnętrzny konflikt „domowy”; Wassa morduje męża, by nie dopuścić do kompromitacji. To jeden etap, pierwszy punkt kulminacyjny sztuki — następnie pojawia się Raszel, zawiązuje się nowy konflikt, wykraczający poza ściany nadwołżańskiego domu Wassy — nowy węzeł dramatyczny, wzbogacony o głęboko ludzką tragedię Raszel, której odbierają dziecko. To drugi etap narastania akcji dramatycznej; wciąga ona w wir cały dom Wassy, antagonizm przybiera charakter wyraźnie klasowy. Po chwilowej pauzie w akcji, jaką jest pijatka Prochora, zmierzamy do rozwiązania. Inszenizacja Teatru Małego uproszcila całość akcji dramatycznej, by tym silniej wydobyl zakończenie. Osiągnięto dzięki temu wielką jednolitość obrazu ideowego i artystycznego — ale też doszło do uproszczenia i swoistego „ściszenia” węzłów dramatycznych akcji, poprzedzających zakończenie (akt pierwszy, postać Raszel). Czy słusznie?

Teatr Mały słynie z wielkich aktorów, z jego sceny przemawiały i przemawiają największe sławy teatru rosyjskiego. Ze wzruszeniem patrzyliśmy na znakomitych odwońców ról Gorkiego i Gribiedowa w czasie pobytu naszych radzieckich gości w Warszawie. Oto kilka wspomnień z tych wieczorów.

Wera Paszennaja w roli Wassy Zeleznowej. Rola co się nazywa wielką, bogatą Niesłychanie w niej łatwo popała w zewnętrzna charakterystykę postaci, w nadwzięcie gestu, pozy, pomieszcza rysy tradycyjnego w literaturze typu *hic mulier* z ekspresjonistycznym demonizmem. Śladu z tego wszystkiego nie zobaczyliśmy w Teatrze Małym! Paszennaja, wielka mistrzyni sceny, posługiwała się tak dyskretnie i z tak dojrzałym umiarem swym warsztatem aktorskim, że potrafiliśmy zrozumieć wielką prawdę tej postaci: nie jej indywidualne, „przyrodzone” zło cechy charakteru robią z niej zbrodniarkę i człowieka nienawidzącego ludzi. To sytuacja społeczna, to rozkładająca się burżuazja ciągnie w zbrodnie tę odważną, energiczną, zdolną kobietę. Wassa Paszennaj jest kimś zwykłym, po ludzku rozumiałym, nawet w swych zbrodniach, jednocześnie zaś to straszny okaz zwyrodnienia i degeneracji. Realistyczna typowość tej postaci, jej ludzka prawda dociera do nas właśnie dzięki temu, że Paszennaja nie gra „kupieckiej lady Makbet”, ale zwykłą głowę domu i głowę poważnego przedsiębiorstwa kapitalistycznego. Życie nie oszczędzało jej, nauczyło ją wileczego prawa walki o byt, toteż kasa, gdy zajdzie potrzeba otruje, wyda w ręce policji... prostota potraktowania tej postaci przez wielką rosyjską aktorkę otwiera nam i dziś oczy na „proste”, iakże naturalne

zbrodnie gnijącej cywilizacji i moralności burżuazyjnej.

Prostota to największa potęga oddziaływania artystycznego — najbardziej skomplikowany kunszt, dostępny tym, którzy do wielkiego talentu dołożyli lata trudnej pracy. Oto Helena Gogolewa w roli Nadzieży Monachowej (*Barbarzyńcy* Gorkiego). Nie mogę się i w tej chwili oprzeć głębokiemu wzruszeniu, gdy przypominam sobie jej grę. Rola ta, gdy przedtem wielokrotnie czytałem tekst *Barbarzyńców*, wydawała mi się najpierw nieco niejasna, potem bardzo złożona, pełna sprzeczności. A w rzeczywistości jakże jest prosta! Prosta i wielka w patosie ludzkiego uczucia i cierpienia. Patosowi temu nie szkodzi fakt, że Nadzieża Monachowa jest głupia, prowincjonalna gęsia, że jak najprawdziwsza dura zaczytuje się bezmyślnymi romansami, czeka na jakiegoś urojenego bohatera i kochanka. A jednocześnie wierzy — wierzy w prawdziwą miłość, wierzy w swój ideał człowieka, wierzy aż do śmierci — jeżeli jej wiara ma się zalać, to ona nie przeżyje jej. Umiera wielka w swym głupim, bezsensownym, potężnym człowieczeństwie. Jakże silnym, żywiołowo żywotnym jeszcze w chwili śmierci! Nie mam osiwiałej mądrym doświadczeniem głowy, mało widziałem dobrego teatru — wspomnienie sceny w ostatnim akcie *Barbarzyńców*, gdy Monachowa odchodzi od Czerkuna, by popełnić samobójstwo, przechowam chyba w pamięci obok najbardziej osobistych przeżyć teatralnych, obok niezapomnianego obrazu wielkiej Wysockiej, obok Mordwinowa w *Otellu* i Simonowa w *Żywym trupie*...

Teatr Mały jest teatrem wielkiej i ciągłej tradycji — że to tradycja bezpośrednio nawet żywa, o tym mogliśmy przekonać się patrząc z podziwem na sławną Turczaninową w roli Bogajewskiej (*Barbarzyńcy*). Znowu prostota, i jakże wyrafinowana, nasycona liryzmem, rodem gdzieś z Czechowa, nieokreślonym smutkiem starości i przemijania. Znowu tak charakterystyczne dla realizmu Gorkiego połączenie sytuacji konkretnej, indywidualnej z ogólną tezą ideową. Pamiętacie, jak Pelagia Nłowna uczy się, rośnie politycznie razem z budzeniem się świadomości rewolucyjnej swej klasy — jak umiera o progu rewolucji Jegor Bułyczow, człowiek i klasa. Równie odchodził w przeszłość szlachcianka Bogajewska, odchodził razem z anachronizmem już i przed rewolucją prowincjonalnym, cichym dworkiem. To, co w czasach Turgeniewa zaczęło się kruszyć, to w czasach Gorkiego było już zabytkiem.

Z okazji *Barbarzyńców* należałoby na dobrą sprawę pisać monografię wszystkich ról, od wspaniałego w roli inżyniera Cyganowa Konstantego Zubowa po pełną werwy w roli Kati Redozubowej. Widowisko jest istnym majstersztykiem reżyserskim, od sennej i upalnej sceny pierwszej, po ostatnią, w której padają bolesne, tragiczne słowa Monachowa: „Panowie, zabiliście człowieka... dlaczego?” I dlatego właśnie, że zobaczyłem bardzo mi bliską sztukę w niebywale dobrym wykonaniu, że właściwie poza rolą Lidii Bobajewskiej trudno sobie tu wymarzyć jakąś lepszą koncepcję aktorskiego i reżyserskiego rozwiązania tekstu, dlatego właśnie chciałem zaprotestować przeciwko scenograficznemu rozwiązaniu aktu pierwszego (wielki malowany horyzont). Akcja

tej sztuki Gorkiego, jak i innych, jest bardzo precyzyjnie zlokalizowana, dekorator nie może sobie pozwolić na jakies daleko idące skróty, tekst wymaga wyraźnie opracowanego detalu scenicznego, zaznaczenia terenowego miejsca akcji (w wypadku pierwszego aktu *Barbarzyńców* to nader ważne) — biorąc to wszystko pod rozwagę twierdząc, że malowidło na ostatnim planie banalizuje jakoś treść sceny, mało pomaga w rozumieniu tekstu, a bardzo przeszkadza w nawiązaniu kontaktu sceny z widownią.

Skoro jestem przy scenografii, to jeszcze kilka uwag. Przykład *Wassy Zeleznowej*. Inszenizatorzy stosują interesujący i pomysły zabieg: „przestawiają” w każdym akcie ten sam pokój, ukazują go pod innym kątem. To nie zabawa w komórki do wynajęcia, połączona, jak z lat bezgrzesznych wiadomo, z mechaniczną zmianą miejsc. Zmiany sytuacji są powiązane z treścią każdorazowego obrazu. Jak jednak wygląda sam pokój? Gorki proponuje w objaśnieniach scenicznych taki wygląd ogólny: „w ogóle to pokój bardzo przestronny, jasny, wesoły”. Pisarzowi nie była, jak widać, potrzebna „podpórka” dla wywołania nastroju, przeciwnie, w scenografii chciał operować kontrastem. Kontrast ten nie bardzo się udał, pokój w sztuce przypominał trochę marginalia sceniczną do pierwszego warianu *Wassy*, był przeładowany i raczej ponury.

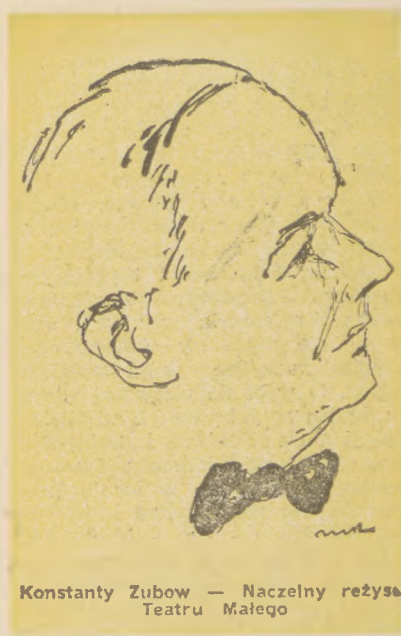
Poważniejsze zastrzeżenia można mieć do oprawy plastycznej sztuki Pogodina. Sprawa polega na stosunku scenografii do tekstu. Tekst nie jest świetny. W sztuce jest poruszonej ważny i bardzo charakterystyczny dla współczesnego życia radzieckiego problem: walka nowego ze starym w życiu naukowym, autor chce ukazać trudny i często bolesny proces wewnętrznego przełamania uprzedzeń i starych nawyków przez wybitnego uczonego, który pod wpływem kolegi intryganta i konserwatysty popełnił poważne błędy w stosunku do młodego, pchającego naukę naprzód naukowca. Ale ten jakże ludzki i pasjonujący proces został ledwie naskizowany, potraktowany jest mało odkrywczo. W sumie więc sztuka obraca się w granicach realistycznego prawdopodobieństwa. Dekoracje też. To wszystko mogło tak wyglądać: taki gabinet, taki pokój mieszkalny, laboratorium, weranda, lodówka na werandzie — wszystko mogło być w pozascenicznej rzeczywistości. Tylko czy w ten sposób sztuka odbija rzeczywistość? Czy taka scenografia współdziała w tworzeniu widowiska? Chyba nie, chyba ogranicza się do biernego ilustrowania. Aktorzy grali w tym spektaklu ze zwykłą w Teatrze Małym świętością. Ilmskij, Komissarow, czy Doronin wydobyl z tekstu maksimum możliwości, wydaje mi się, że zespół aktorski przekroczył nawet w wielu wypadkach szczerze dość ramy rysunku psychologicznego postaci w sztuce. Scenografia przeciwnie, poszła w tym wypadku na najslabszą częścią sztuki, poszła na jakiś „mały realizm”.

O ileż ciekawsze scenograficznie było rozwiązanie klasycznej komedii Gribiedowa. Ale o tym wybitnie interesującym spektaklu chcę mieć prawo napisać oddzielnie i to nie tylko w formie luźnych uwag i wrażeń.

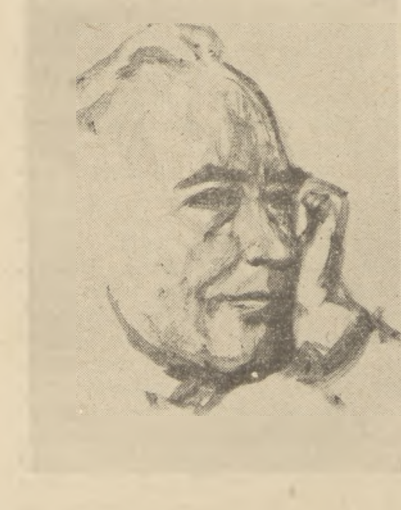
Z filmów historycznych albańskich: *Skanderberg* reż. S. Jutkiewicz, dwukrotnie premiowany w Cannes, nie w sobie typowe wady i typowe zalety monumentalnej biografii historycznej, uzupełnione wspaniałymi scenami batalistycznymi, przypominającymi Elsensteina. Ciekawszy w koncepcji, za to bardzo nierówny artystycznie, jest węgierski *Porucznik Rakocze* reż. F. Bana. Oscyluje on niezręcznie między epopeją a operetką, zdaje się jednak wskazywać drogę na przyszłość filmom historycznym: drogę bohatera fikcyjnego, równie fikcyjnego jak w dramacie współczesnym, przy pomocy którego można o interesujących nas epokach opowiadać w formie epopei, tragedii, dramatu, komedii, satyry itd. Sfilmowany rumuński spektakl teatralnego *Zagubionego listu* I. Caragialego był raczej nieporozumieniem festiwalowym, natomiast nadspodziewanie udało się ekranizacja starej chińskiej opery ludowej *Liang Szan-po i Czu Tin-tei*.

Tak wyglądały nasze sprawy na festiwalu. O odbiciu w naszych oczach spraw zachodu — za tydzień.

JERZY FLĄZEWSKI



Konstanty Zubow — Naczelny reżyser Teatru Małego



Michal Capow — Dyrektor Teatru Małego



Wiera Aleksiejewa — H. Szatrowa „PORT ARTUR”



Chrapow — M. Zarow „WASSA ZELEZNOWA”

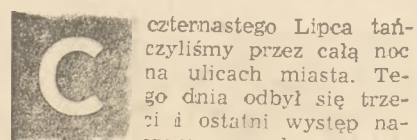


Wassa — W. Paszennaj „WASSA ZELEZNOWA”



Makarow — N. Annienkow „PORT ARTUR”

Rvs. Marek Rudnicki



Czternastego Lipca tańczyliśmy przez całą noc na ulicach miasta. Tego dnia odbył się trzeci i ostatni występ naszego zespołu w ramach Festiwalu. Przedstawienie „Męża i żony” zakończyło się koło północy lampką szampana, ofiarowaną nam przez organizatorów. O podał teatru Sarah Bernhardt na Sekwanie, trzeszczał i błyskał tradycyjny fajerwerk, zamieniając mosty i nadbrzeża w zjawy, ukazujące się nagle w świetle ognia, później znikające w oślepiającej czerni. O wpół do pierwszej wszyscy byliśmy już na Baul-Mich'u, potem na Boulevard Saint-Gérmain, w poszukiwaniu Quatorze Juillet, takiego jak w filmie René Claire'a. Na placu przed kościołem Saint-Germain - des - Prés, tam gdzie trzy marowe bistra tworzą zadyszny i świetlisty kat, gra przebrała orkiestra i tańczy brywalet Café de Flore i Café de Deux Magots, pomieszani z amerykańskimi turystami. Nie, to nie to, czego szukamy. Skracamy na ślepo w stronę Place Saint Sulpice, w stary i cichy Paryż siedemnastowiecznych kamienic. W każdej dzielnicy jest takie miejsce, gdzie bije francuskie serce miasta. Tuż za rogiem placu, za fontanną, na której siadają dniem siwe gołębie, niemal u piersi szerokiej fasady kościoła, na której Wielka Rewolucja wyrwała hasła Liberté, Fraternité, Egalité, trafiamy pod kolorowe niebo lampionów. Między dwoma „bistros”, na wąskiej ulicy du Vieux Colombier autentyczni mieszkający dzielnicy tańczą „valse musette” pod takt ludowej kapeli, której przewodzą, jak trzeba, akordeonista. Tu przetańczymy noc, aż do białego rana, aż do chwili, kiedy nierównie wieże Saint Sulpice czernieć poczną, jak ogromna wycinanka na tle późnego, paryskiego świtu. Tu wpadliśmy w środek nocy na starych przyjaciół, Claude Roy, Roger Vaillanda i grupę postępowych aktorów i muzyków. Pod murem kamieniczki o zielonych żaluzjach połączyliśmy wzniesione z polskiej kawiarenki stoły. Połączyliśmy polskie i francuskie serca. „Patron”, który od godziny drugiej w nocy odgrażał się co chwila, że zamyka interes, do piątej rano rozniósł ciemkie, proletariańskie wino. Później olbrzymi Stanisław Witold Bałicki zgniół w poznaczonym uścisku cherlawego Vaillanda a niedobitki polskiej grupy pozostałe jeszcze na placu rwały się przez opustoszały Paryż, na drugi brzeg samej rzeki, ku Halom, na zupę cebulową. Dzień był już zupełny, w halach wydławano jarzyny i owoce, pachniała cebulą, marchwią i brzoskwiniami. W tradycyjnym bistro „Au Chien qui fume”, pod wizerunkiem palącego fajkę psa, tragarze z Hal, „les forts des Halles” zjadali bez pośpiechu „gratiné”, zupę cebulową zapiekana z serem. Byliśmy bardzo zmęczeni, bardzo śpiący i bardzo szczęśliwi.

Chyba każdemu z nas zdawało się wówczas, że dopełniliśmy miary wzruszeń, jaka przypadała na nasz teatralny pobyt we Francji. Nieklamany sukces „Męża i żony” oraz „Grzechu”, ciepło rozgrzanej widowni, świeży smak pierwszych wyjść na Paryż jak smak nadgryzionego jabłka, i ten Czternasty Lipca od rana do rana, jak rozkołysany ocean... Nic już więcej nie mogło nas spotkać. Fala mogła już tylko opadać, dzień i noc powszednie, wrażliwość przgasać jak ognisko, którego płomień strzelił zbyt wysoko.

Myśliśmy się. Następnego dnia nadeszło zaproszenie na występ z czołowych polonijnych na Północ. W sobotę rano, bardzo wcześnie, wyjechaliśmy z Paryża samochodem. Padał ulewny deszcz, szary i beznadziejny jak w jesieni. Miałam towarzyszyć przez cały dzień, i przez następny. Na Nordzie zawsze pada. A także zawsze pada, kiedy się jedzie na Nord. To smutny, brzydki kraj, do którego się jedzie, w którym się żyje tylko wtedy, kiedy nie można inaczej.

Kiedy wyjeżdża się z Paryża na Zachód, Wschód czy Południe, wpada się zaraz za rogatkami w okolicę piękną i bogatą, w drzewiasty i bujny krajobraz. Ille de France, w miasteczka jak z bajki nad rzekami jak ze snu, w pejzaże z Moneta i Sisley'a, przesłonięte mgiełką, przyproszone rozszepconym światłem. Ale kiedy wyjeżdża się na Północ, przez Porte de la Chapelle czy de la Villette, pod różny wyrostek się przez brzdęk przedmieścia na płaską i monotoniczną równinę, jakby już sam Paryż chciał mu dać przedsmak tego, co go czeka.

Departamenty Nord i Pas de Calais są największym w Europie skupiskiem emigracji polskiej. Ponad ćwierć miliona Polaków, z czego połowę stanowią obywatele polscy przebywający we Francji na polskich paszportach konsularnych, mieszka tu i pracuje. W zagłębiach węglowych Północy są miejscowości, w których Polacy stanowią połowę mieszkańców. W Lens, Bruay, Douai, Ostricourt, Oigny, w dziesiątkach jednakowych, brzydkich, byle jak z cegły budowanych osadach górniczych słychać na ulicach i w kafejkach polską gwarę ze Śląska lub Pomorza i widać płowe główki polskich dzieci, takie same jak w Zabrze czy Dąbrowie Górniczej. Przeglądając spolkowego przechodnia nie ma potrzeby pytać „Czy pan Polak?” Rodaka pozna-

WEEK-END NA NORDZIE

MIROSLAW ŻULAWSKI

naje się od razu, bez pudła, po kolorze oczu i barwie spojrzenia, po kształcie nosa, po wyrazie twarzy. Na każdym kroku polskie wąskie sterczące spod francuskiego beretu, wszędzie szerokolice, polskie twarze kobiet i dziewcząt, złe zamaskowane francuskim uczesaniem. Nasz rodzimy, międzywojenny eksport — kawał ciała i kości narodu.

Ta emigracja tworzyła się na zasadzie, rzecz można, geologicznej. Społeczne wstrząsy, wojenne katastrofy, kryzysy gospodarcze i polityczne ostatnich trzydziestu pięciu lat zwarstwiały jej przekrój jak erozję i lodowce zwanstwiają skorpupę ziemi. Najstarszą historycznie grupą emigracji polskiej we Francji są tzw. Westfalacy, będący jak gdyby emigrantami z drugiej ręki. Wyemigrowali oni przed pierwszą wojną światową do Westfalii, a po roku 1918 przenieśli się masowo do zniszczonej wojną północnej Francji, łaknącej rąk robotniczych do odbudowy zniszczonych miast i kopalni. Westfalacy stanowią po dziś dzień zwartą i odrębną grupę polonijną, o własnym obyczajach, dialekcie, a nawet rozmieszczeniu terytorialnym. Po nich przyszła wielka fala zarobkowej emigracji międzywojennej. Setki tysięcy górników, robotników i chłopów z głodowych okęgów, setki tysięcy wygnanych przez bezrobocie, ucisk społeczny i polityczny, sprzedanych francuskim kompaniom węglowym i rolnym na podstawie umów emigracyjnych. Po Wielkiej Emigracji po Powstaniu Listopadowym, to była druga Wielka Emigracja. Po pierwszej został pomnik Mickiewicza na Place d'Alma, grób Chopina na Pere Lachaise, trochę polskich pamiątek i nieco francuskich rodzin o starych polskich nazwiskach. Ta druga stała się potężną transfuzją polskiej krwi w wykrawawiony wojną organizm francuskiego narodu. Były takie lata przed rozpoczęciem akcji repatriacyjnej, że co osiemdziesiąty mieszkaniec Francji był Polakiem. Wystarczy przyjrzyć się nazwiskom piłkarzy francuskiej jedenastki narodowej, czy przejrzyć listę czołowych kolarzy i bokserów, aby zdać sobie sprawę z czysto biologicznej roli, jaką polska emigracja międzywojenna odegrała wobec swego gospodarza.

Ta emigracja była i w ogromnej większości pozostała częścią narodu polskiego na obczyźnie. Wychoźstwo polskie we Francji zadokumentowało to w latach wojny dając podstawowe kadry żołnierskie Armii Polskiej we Francji, a po wojnie, oddając swych najlepszych, najaktywniejszych, najbardziej ofiarnych i ideowych ludzi odbudowującej się ojczyźnie. Sto pięćdziesiąt tysięcy repatriantów z górniczych ośrodków Północy i Wschodu, sto pięćdziesiąt tysięcy „Francuzów”, przyniosło do polskich zagłębi węglowych fachowość nabytą w trudnych kopalniach Nordu, świadomość klasową, wyrobioną w latach ciężkich bitew klasowych toczonych u boku francuskich towarzyszy, miłość do Francji, zamilowanie do „Gauloisów” i tęsknotę za czerwonym winem. Są to okoliczności, na które zamierzam się jeszcze powołać w rozważaniach nad teatralnym plonem naszej francuskiej eskapady. Posiadają one bowiem, jak się okaże, wielkie znaczenie nie tylko dla górnictwa ale i dla teatru.

Na te dwie, wyżej wspomniane warstwy wychodźcze, położyła się cienka warstewka polityczna emigracji powrześniowa i popowstańcowa. Zabłąkali w historii „dipłomi”, oszukani byli żołnierze wojsk polskich na Zachodzie, powstańcy Warszawy, którzy nie przetrali o-czu, no i polityczni macherzy, świadomi swej roboty, dobrze usadowieni na etatach „ośrodków”, prowadzący fałszywą grę fałszywymi kartami i o sfalszowane sztyny.

Przez łono tego ogromnego wychodźstwa przebiega linia podziału, linia klasowej i patriotycznej walki. Jest ona zygawkowata, nie łatwa do przeprowadzenia na mapie złożonego terenu zamieszkałego przez żywych ludzi w obcych, trudnych warunkach. Odjazi do Polski najlepszych jednostek, sytuacja polityczna we Francji, wytrącanie przez francuską administrację z ręki emigracyjnych ośrodków postępowych środków masowego działania takich jak polska prasa demokratyczna czy stowarzyszenia o postępowym obliczu, zwiększony ostrzał propagandy antypolskich ośrodków emigracyjnych — wszystko to osłabia siłą rzeczy związek wychodźstwa z macierzą. Nacisk spraw bytowych na świadomość draży ją powoli ale nieubłaganie z owej pestki odwagi, jakiej trzeba, by odkryć swoje miejsce pod słońcem. W wielu, zbyt wielu okolicach polskiego zalewu na Nordzie, w Pas de Calais, na Wschodzie i Południu społeczne i kulturalne życie skupisk wychodźczych przypomina głuchą powierzchnię stawu, zarosłego rzesą. W te stojącą wodę trzeba zrzucić kamienie, by posły po niej kęgi. Występ Teatru Kameralnego w Noeux les Mines miał być pierwszą wielką, autentyczną imprezą teatralną w terenie, który nie tylko nie widział nigdy

prawdziwego teatru polskiego, ale który nigdy nie widział prawdziwego, zawodowego teatru w ogóle. Piękny afisz Daszewskiego, rozlepiony w oknach kafejek górniczych osad okęgów Bethune i Bruay a zapowiadający występ „Théâtre Kameralny de Varsovie dans Le Mari et la Femme par Aleksander Fredro” niewiele mówił publiczności, która miała wypełnić salę, i tej, która wybrała pozostanie w domu. Zabrakło po prostu kryteriów, zabrakło precedensów, zdarzenie nie dawało się do niczego przyrównać, z niczym zestawzić. Ludzie szli na przedstawienie na ślepo, tak jak na ślepo postanawiali na nie nie iść. Nikt nie mógł im powiedzieć, co to jest Fredro i co to jest Teatr Kameralny, dopóki nie ujrzeli „Męża i żony”. Parę dni przedtem władze francuskie zamknęły bodajże czterysta z kolei od czasu „Gazety Polskiej” dziennik demokratycznego wychodźstwa. Nie można było liczyć na żadne przygotowanie opinii, na jakąkolwiek mobilizację widowni. Występ nasz miał stworzyć precedens dla wszystkich przyszłych zespołów i występów, miał wzbudzić i roznieść famę o teatrze z dalekiej ojczyzny, miał stać się kamieniem cisniętym w zastalą wodę, od którego pójda kęgi po całym Nordzie.

IX

Niedaleko Amras rozciąga się klasyczna sceneria Północy. Długie wzgórza Vimy, słynne z paroletnich walk w czasie pierwszej wojny światowej, wwieńczone ponurym pomnikiem poległych na nim Kanadyjczyków — dalekie wieże mauzoleum na zrytm okopami wzniesienia Notre Dame de Lorette, i wreszcie niska, płaska równina, usiana sterczącymi z niej przymami starych hałd — „mamelons du Nord”, którą zarasta dzika trawa. W każdej stronie widnokręgu odcinalą się na tle szarego nieba szpiczaste wieżochłki tych dziwacznych gór, wydobytych z wnętrza ziemi rękami człowieka. Nad niską, błotnistą ziemią wisi niskie, zasnułe dymami niebo, z którego pada mżący, nieustanny deszcz. W mgłę zatykającej horyzont objła się dalekie wycie lokomotyw, skomlających u zamkniętych wjazdów. Ludzie Północy, „les ch'Nord”, (czytaj: sznor) zawdzięczają swe przewisko działawu swego dialektu. Przed spółgłoskami, zwłaszcza zaś przed spółgłoską „t”, umieszczają nie wiadomo dlaczego „sz”. Stąd też dialekt, jakim się posługują nazywa się popularnie „ch'timi” (czytaj: sztimi). Kiedy taki „sznor” mówi, jego francuszczyzna przypomina szelest zeschłych szuwarów na wietrze: sz, sz, sz...

Do Noeux les Mines przyjechaliśmy wczesnym popołudniem. Organizatorzy z miejscowej Polonii wybrali tę miejscowość nie dla jej znaczenia czy uroków, ale po prostu dlatego, że spośród wchodzących w rachubę ośrodków polskiej emigracji górniczej ona jedna posiadała jaką taką salę. Zresztą Noeux les Mines nie różni się niczym od dziesiątek innych osad północnego zagłębia. Jedyna, długa ulica, zabudowana gęsto jednopiętrowymi, ceglannymi domkami. Szyb kopalni i przyny hałd na horyzoncie. Jako jedyna rozrywka kino i małe kafejki narozne, w których gra się w „belotte”. A na ulicy, jak to zwykle na całej francuskiej Północy — żywej duszy. Mieszkańcy po powrocie z pracy pracują w ogródkach, chłubią w domu, albo popijają piwo w kafejkach. Toteż mamy kłopoty z dopytaniem się o budynek, gdzie mieści się sala. Wreszcie dostrzegamy na skrzyżowaniu dryblas, gapiącego się na nasze ramochody. Przeglądam mu się i rzykuję, niewiele zresztą: ma niebieskie oczy, zadarty nos i coś swojego w sylwetce. „Gdzie tu ma grać teatr?” — zapytuję po polsku. — „Tam, obok merostwa, odpowiada — jeśli panowie pozwolicie, to wskażę i pokażę...”

Przedstawienie ma się zacząć dopiero za jakieś półtorę godziny, ale na sali siedzą już widzowie. Starzy kobiety w kapeluszach na głowach, góńcy w chustkach, dużo dzieci, których nie ma jak zostawić w domu. Na dworze deszcz siąpi bez przerwy. Salka ma w powale prześwit, trzeba będzie grać niemal przy dziennym świetle, bo przedstawienie wyznaczono na piątą po południu, z uwagi na to, że wielu widzów, to przyjeździ z blizszych i dalszych miejscowości. Konsul z Lille, stary działacz robotniczy, sam dziecko kopalni i emigracji, klnie na czym świat stoi na psią pogodę, która niejednego zatrzyma w domu. Jest stroskany, jakby mu niebo zrobiło osobiste świństwo. Aktorzy w cienko pobielonej komórze, cudem boskim zamienionej we wspólną garderobę, borykają się z treną, niecierpi przed paryską premierą. Nie dziwnego, po raz pierwszy przychodzi im grać

przed publicznością, która dla nas wszystkich jest w tym samym stopniu niewiadoma, co nasze przedstawienie dla niej. Czujemy przez skórę, że to sprawa trudniejsza niż artosowa impreza w najbardziej zakazanej dziurze w kraju. Tam lata przebudowy wzbudziły pewien głód kultury, który zapędał ludzi do szop zamienionych na parę godzin na sceny. Tu jest inaczej. Tu ludzie przyszlizli powodowani nie głodem kultury, którego w nich nie obudzono, lecz głodem Ojczyzny. Przyjechalimy do nich z kawalkiem Polski, i po niego tu przyszlizli. Przeprowadzili swe dzieci, aby posłuchały czystej, rdzennej mowy polskiej, aby skosztowały jej jak kromki polskiego chleba. Wszyscy czujemy, że tu się będzie dziać jakaś dziwna sprawa. Kiedy kurtyna pójdzie w górę, między wierszem Fredry i aktorami, a widowiskiem będzie nie tylko rampa. Może tam wyrósł zimna tafla nieporozumień, podsypanych od dawna przesądami, nieznajomości najprymitywniejszej konwencji teatralnej, wreszcie z góry prefabrykowanej zlej woli. Francuzi mają świetne określenie na dojście sztuki do odbiorcy: „passer la rampe”, — przejść przez rampę. Czy trudny wiersz Fredry, czy pełna odcieni sztuka aktorska Romanówny, Karpińskiej, Kreczmara i Wołłejki, „przejda przez rampę”?

Sala mogącą pomieścić tysiąc dwieście osób, wypełniła się w trzech czwartych. Przed kurtynę wyszedł Bohdan Korzeniewski i serdecznie przemówił do Polaków i Francuzów, życząc im, aby dobrze bawili się na sztuce klasyka komedii polskiej, którym bawi się dziś cały naród polski. Później przemówił krótko i prosto działacz polonijny, Emil Wnuk. No i kurtyna poszła w górę.

Kiedy obejrzałem się na widownię po paru minutach akcji, zobaczyłem, że wszystkie czapki, kapelusze, berety, poznikały z głów. Publiczność patrzyła i słuchała w skupieniu, starając się nie uronić jednego słowa. Popatrzyłem znów na scenę. Znajomy wiersz Fredrowski wydał mi się tym razem w ustach aktorów odrobinę inny. Tak, nie ulegało wątpliwości, mówili go teraz o pół tonu wyraźniej niż zwykle, grali o odcieni ostrzej, jakby bardziej jednoznacznie, podając widowni każde słowo i każdą scenę tak, aby ta nie wyrobiona publiczność nie miała żadnej wątpliwości, aby nie przypadało jej nie, aby rozumiała wszystko tak jak trzeba. Niech się uspokoją starożenni kapłani Melpomeny: nie była to gra „gruba”, choć była niewątpliwie mniej cienka niż na paryskiej premierze. Wydaje mi się jednak, że nasi aktorzy mieli rację. Poddali się nieco sali po to, by ją zdobyć. Bo oto na milczącej dotąd widowni wybuchł śmiech. Zrywają się pierwsze brawa przy podniesionej kurtynie. Publiczność reaguje, publiczność się bawi, publiczność chwytą wiersz Fredry, śmieje się i oklaskuje.

Nie cała publiczność. Z miejsca, gdzie siedziałem, widziałem na balkonie kilkunastu widzów płci obojga, siedzących przez cały czas z założonymi ostantacyjnie rękami, o twarzach nieruchomych nawet wówczas, gdy sala pokładała się od śmiechu. Pamiętam zwłaszcza jednego: miał sztywny „fatermörder” i wasy rozszepcone na końcach, jak chrabąszcz. Widziałem również, jak dwie starszawe panie o typowym wyglądzie członkini „Bractwa Różańcowego”, wyszły z ostantacyjnym oburzeniem z sali w scenie, kiedy Wołłejko całuje Romanównę na berzerce. Jegomość w „fatermörderze” i z wasami chrabąszczą nie wyszedł. Pozostał do końca na swym posterunku, z głową ponurą, z założonymi rękami — tragiczny drogowskaz do nikąd.

Wśród publiczności jest wielu Francuzów. Polskie dziewczęta przeprowadziły swych francuskich chłopaków, polscy chłopcy francuskie dziewczęta, małżeństwa mieszane przyszlizli parami. Po wybuchu śmiechu na widowni następują szeptańskie eksplozje: francuska mniejszość językowa domaga się wprowadzenia w sedno sprawy. Aktorzy grają nie tylko przy świetle dziennym, mżącym przez prześwit w suficie i ogromny witraż w głębi sali, ale również przy nieustannym szmerku. Co chwila gdzieś na sali płacze dziecko, którego matka powiększa jeszcze rozmiary nieszczęścia, usiłując je skłonić do milczenia.

W przerwie nikt nie rusza się z miejsca. Wszyscy siedzą dalej i czekają na akt drugi. Kiedy kurtyna znów idzie w górę, nie ma żadnego szurania ani siadania, wszyscy są od razu gotowi do przyjęcia spektaklu. Zachowanie się starych przypomina, wyjąwszy

śmiech, zachowanie się wiernych na nabożeństwie, które jest przecież także spektaklem o wysoko wyrzobionych w ciągu stuleci formach — często jedynym wielkim spektaklem, jaki ci ludzie oglądali.

Przed przyjazdem tu wielu z nas miało wątpliwości czy lekka, frywolna komedia Fredry jest odpowiednim spektaklem dla tej surowej publiczności. W miarę, jak przedstawienie zbliżało się do końca, wątpliwości nasze rozwiewały się. „Mąż i żona” tak jak Fredro ją napisał, i jak ją zagrał świetny kwartet aktorski, jest autentycznym dziełem sztuki. A prawdziwe dzieła sztuki mają nad ludźmi zniewalającą moc, od czasów pierwszych rysunków w prehistorycznych grotach, pierwszego rytmu wybijanego na wydrążonym pniu, pierwszej chropawej pieśni. Opowiadano mi, że niedawno, w Łodzi, wystawiono w witrynach sklepowych na widok publiczny parę arcydzieł światowego i rodzimego malarstwa. Przy witrzynach gromadziły się tłumy. Prości ludzie nie wiedzący, kto to Rembrandt, chłopcy przybyli do miasta po zakupy, młodzież robotnicza — wszyscy ci, których zwykliśmy określać słowem „przechodnie” — przystawali i długo nie odrywali oczu od starych płócien. Zatrzymała ich i zniewoliła magia prawdziwej sztuki. Inny przykład. Przed samym wyjazdem z Paryża udała się wreszcie do Luwru grupa pracowników technicznych naszego zespołu, która dotąd ciężko i z poświęceniem pracowała. Był to chyba jej pierwszy wolny dzień w Paryżu, a zarazem nasz ostatni dzień pobytu. Z tego względu wizytę w Luwrze obliczono na bardzo krótko, chcąc dać personelowi możliwość dokonania osobistych zakupów. Ale wobec arcydzieł szkoły awiniońskiej, Leonarda da Vinci, Rembrandta, Delacroixa i Courbety, wobec kamieni i waz wydobytych z mroków historii, w obliczu jednego z największych na świecie zbiorów wielkiej sztuki, cały „timing” wziął w łeb. Ludzie odmówili opuszczenia Luwru, i koniec.

Kiedy kurtyna zapadła po ostatnim akcie, publiczność nie ruszyła

się z miejsc. Ludzie siedzieli i czekali. Nagrodzili spektakl rzęsyłymi oklaskami, ale nieznajomość konwencji teatralnej sprawiła, że nie wywołali oklasków na scenę, nie zmuszali oklaskami zapadającej kurtyny do podnoszenia się, nie urządzali owacji. Siedzieli i czekali. To był ich aplauz, ich hold złożony sztuce, ich podzięką. Trzeba było wyjść na scenę i powiedzieć, że przedstawienie zakończone, że oficjalne spotkanie władz i społeczeństwa z zespołem polskim odbędzie się na merostwie, że tu już nic się dziać nie będzie.

IX

Dwie powojenne wizyty teatrów francuskich w Polsce wykazały, że teatr francuski ma swoją publiczność w wielkich miastach polskich, w Warszawie i Krakowie, w Łodzi i Wrocławiu, w ośrodkach polskich repatriantów z Francji na Śląsku i w Wałbrzychu. Rewizyta Teatru Kameralnego w Paryżu i na Nordzie przekonała nas, i nie tylko nas, że teatr polski ma swoją publiczność we Francji. Dla szerszej współpracy i wymiany teatralnej między obydwooma krajami istnieją tedy solidne warunki obiektywne w postaci silnych baz językowych i historycznego pokrewieństwa kulturalnego.

Powiedzieliśmy sobie to wszystko na wzruszającej uroczystości polsko-francuskiej na merostwie w Noeux les Mines. Mówiliśmy dużo o przyjaźni polsko-francuskiej.

Przyjaźń polsko-francuska? Polska, wierna macierzy emigracja na Nordzie i w Pas de Calais zawiazuje ją codziennie więzami krwi i pracy z narodem francuskim. Pięknie to brzmi w przemówieniach. Ale bardziej od przemówień wzięły mnie słowa doktora Versueta, który podejmował nas na merostwie Noeux les Mines w zastępstwie mera. Powiedział on przy pożegnaniu: — Właściwie to ja świetnie mówię po polsku... I widząc nasze zdziwienie, zawołał w najczystszej polszczyźnie, z autentycznym, emigranckim akcentem:

— Oj, boli, panie doktorze, bardzo boli, Jezus, Maria, jak boli...



WYŁAMANA BARIERA

BOHDAN KORZENIEWSKI

Już od prugu wiemy, że Teatr Sary Bernhardt posiada warunki z jakimi spać można jedynie w starych i szanownych teatrach polskich. Jak większość teatrów francuskich trzyma się o schematu teatru XVIII-wiecznego. Sala wyposażona jest w cztery pietra łóż z nieuniknioną jaskółką o prostych ławach. Scena obywa się bez jakichkolwiek urządzeń obrotowych, dysponuje natomiast olbrzymią sznurownicą, po której więga się i opuszcza dekoracje. Jedyń inwazją współczesności są znakomite światła.

Praca nasza na ogromnej scenie, z widokiem na również ogromną, amaranową widownię ozdobioną złoconiami — odbywała się w warunkach trudnych. Trzeba było dostosować obie kameralne sztuki i do warunków sali, i do nieznanych widzów. Od widzów o innych nawykach teatralnych, o innym sposobie słuchania. Dzięki wcześniejszemu wyjazdowi dekoratora zdobyliśmy jednak możliwości pracy wyjątkowo korzystne, takie, jakich nie osiągnął oprócz nas żaden inny zespół biorący udział w Festiwalu. Byliśmy jedynym zespołem, który mógł odbyć po dwie pełne próby z obu sztuk, opracować w nowych warunkach oświetlenie — oraz co najważniejsze — uzyskać pełnię, szczerść i sprawność wyrazu aktorskiego. Toteż *Mąż i Żona* i *Grzech* rzadko w Polsce były tak znakomicie grane jak na scenie paryskiej.

Pierwsze oficjalne przedstawienie *Męża i Żony* podane było trochę nazbyt kameralnie ze względu

na zrozumiałą treść wykonawców. Ocena ta dotyczyła zwłaszcza przebiegu pierwszego aktu. W miarę rozgrzewania się widowni i wobec ogromnie życzliwego przyjęcia, aktorzy odczykali kontenans i zagrali piękną komedię Fredrowską z werwą, bez której sztuce tej brak rumieńców życia. Nagrodzili ich wielokrotnie wywołania i bukiety kwiatów. Następne dwa przedstawienia tak *Grzechu* jak *Męża i Żony* przemawiały już pełnią życia scenicznego. Na to życie sceniczne składa się zawsze widownia. Do świętego samopoczucia aktorów przyczyniła się obecność wielu widzów-Polaków.

W dzień przedstawienia *Grzechu* o godz. 13-jej wszystkie miejsca były wyprzedane i dyrektor administracyjny Teatru zakomunikował nam z rozjaśnioną twarzą i nutą triumfu w głosie, że „publiczność wyłamała bariery przy kasie”.

Grzech przyjęty był naprawdę entuzjastycznie. Wywoływano cały zespół, a Zielerowicz samym swoim ukazaniem się na scenie roznętał burzę oklasków. Sala przez kilkanaście minut wołała: „Zieler, Zielerowicz!”, a tłum ludzi czekał cierpliwie przed teatrem na jego wyjście z garderoby.

Trzecie i ostatnie przedstawienie *Męża i Żony* zakończyło się dwuczętną manifestacją, tym bardziej dla nas wzruszającą, że salę w trzech czwartych wypełniała Polonia. Ten niewątpliwý sukces zawdzięczamy, obok znakomitej pracy naszych aktorów, w wielkiej mierze

MIESZKANIE NIE KOŃCZY SIĘ NA PROGU

JÓZEF ŚLIWOWSKI

Wystarczy pochodzić po Warszawie, zajrzeć na klatki schodowe, przejść się po podwórkach, parkach i sklepach, przejechać się tramwajem, autobusem lub koleją — aby się przekonać aż nadto dobitnie, że dla większości mieszkańców naszych miast mieszkanie, ich mieszkanie kończy się na progu. Klatka schodowa, tramwaj, świetlica zakładowa, sala kinowa, sklep, poczekalnia dworcowa, park są ciągle jeszcze czyste, cudze.

Można w nich rzucać niedopalki na podłogę, można gasić papierosy o sztukowe ściany na Krakowskim Przedmieściu nr 32, nawet jeśli się jest studentem Uniwersytetu Warszawskiego i korzysta się w roku 1954 z pięknie odrestaurowanych wnętrz gmachu dawnego pałacu Potockich. Można rzucać skrawki kontrolowanych bilestów na podłogę, nawet jeśli się jest kontrolerem MPK. Można wylewać brudną wodę z mansardowych okien na Starówkę, by ściekała poprzez zamrażniętą rynną na pieczęlowicie odrestaurowane elewacje, można wyrzucać pod śmietnik kupę śmieci, mimo że do śmietnika jest osiem metrów.

Szczególnie wdzięcznym obiektem, który nie jest nasz, własny, a taki właśnie „cudzy”, są radio, adapter, pianino i w ogóle sprzęt świetlicowy. Jakiej musiałyby być konstrukcji, by oprzeć się zbiorowemu i nieustępliwemu atakowi wszystkich „miewłaścicieli”, którzy zeń korzystają?

Wszystko to jest ciągle jeszcze jakieś bezradnie, „cudze”. Każdy z nas podobnych przykładów mógłby wyliczyć dziesiątki i setki. Bądźmy jednak szczerzy — każdy z nas ma na swoim własnym sumieniu szereg takich „cudzo-własnych” grzechów. Bo gdyby tak nie było, gdybyśmy wszyscy byli bez winy, to nie byłoby problemu — z garstką chuliganów dalibyśmy sobie przecież bez trudności radę.

A więc? A więc spróbujmy zanalizować problem i poszukać środków zaradczych.

Przecież wszystkim nam zależy, by nasze mieszkanie było czyste sprzątnięte, ujmujące naszych gości nieuchwytnym wdziękiem, finezyjnie rozpiętym kobiecą rączką, nie gra-

niczyło z klatką schodową i podwózką zaśmieconym tą samą babką ręką. Przecież wszyscy chcielibyśmy, by nasze miasto nie wyglądało jak jeden wielki plac targowy po odbytych dorocznym „jarmarku koni-skim”, by nie było terenem codziennego, zbiorowego najazdu mieszkańców, niszczących lub zaśmiecających wszystko, co oddane jest do wspólnego wykorzystywania.

Otóż wypada chyba zacząć od stwierdzenia, że problem nie jest bynajmniej ani nowy, ani prosty. Przyczyny opisanych zjawisk szukać należy, jak sądzę, w dwóch źródłach. Pierwsze z nich, to po prostu lenistwo. Trudniej jest nieść po schodach rower uważnie, niż tak by nie dotykać kółami do ścian, niż wleć go byle jak. Wrzucenie do kosza zbędnego opakowania po zjedzonym śniadaniu wymaga jednak na ogół wstania z ławki i przejścia paru kroków — dla większości pod ławkę lub w rosnące za nią krzaki wystarczy dwa spojrzenia w lewo i w prawo, przybranie obojętnej miny i jeden krótki ruch ręką.

Ale jest chyba i druga przyczyna. Podejrzewam, że jest nią psychiczna spuścizna zakorzenionej od wieków, uwięzionej sankcją prawną i obyczajem, prawa indywidualnej własności prywatnej. Osobiste korzyści materialne rosły zawsze, mniej lub więcej równoległe z rozszerzaniem osobistego posiadania. Otóż wydaje mi się, że wszystkie opisane i nieopisane przykłady niewłaściwego, często niszczącego społecznego stosunku do własności społecznej są przejawem jakiegoś swoistego wchodzenia w posiadanie rzeczy nie będących naszą indywidualną własnością. Pracę sprząta-czek wagonowych na stacji Warszawa-Grochów wykorzystuje przecie, niejako na swój własny użytek, ten pasażer, który zabrudził wagon blotem lub śmieciami, a nie ten, którego przejazd nie zostawił w wagonie żadnych śladów.

Kto wie zresztą czy z podanego źródła nie wywodzi się przypadkiem zachowanie się bandy chuliganów „objemających w posiadanie” odcinek ulicy Rutkowskiego, łącznie z jezdnią i chodnikami, po sto me-

trów w każdą stronę od kina Atlantic, którzy z zaczepną agresywnością wietrzą czy wśród przechodniów nie ma przypadkiem takiego, któremu się ich zachowanie nie podoba. Każdego takiego śmiałka traktują jak bezczelnego intruza, który nie uznaje ich wyłącznej „własności” tego odcinka ulicy. Drażni ich to zupełnie w ten sposób, jak drażnił księcia pana każdy wyrostek, pozwalający sobie na wtargnięcie do jego prywatnego, wielohektarowego parku.

W poszukiwaniu leków na opisany wyżej stosunek do tego wszystkiego, co nie jest naszą prywatną własnością, zabrzmić się wypada przede wszystkim na wspólnym tworzeniu tego, z czego wspólnie korzystamy. W wielkiej skali dzieje się to od dziesięciu lat i z pewnością fakt, że wspólnie i dla nas wszystkich budujemy Nową Hucę, MDM, Kędzierzyn lub Rynek Mariensztacki nie pozostaje bez wpływu na nasz stosunek do tych budowli. Zaczyna coraz szerzej kierować przekonanie o naszym rzeczywistym współposiadaniu tego wszystkiego. Rzecz jednak w tym, że przekonanie to zbyt często jeszcze ma jakiś oderwany, abstrakcyjny czy teoretyczny charakter, że zbyt łatwo ulegamy pokusie, by niszczącym stosunkiem do wspólnej własności wykroić dla siebie jak największą porcję osobistego posiadania.

Mentalność naszej nie zmienia oczywiście jedno zarządzenie Prezydium Rady Narodowej nakazujące utrzymanie porządku w parkach lub na podwórkach. Doskonale natomiast szkołą tworzącą nowy, właściwy stosunek do dobra społecznego jest wspólna praca, np. dzieci z przedszkola przy sprzątaniu trawnika, na którym się bawią, młodzieży przy sadzeniu drzew, dorosłych przy zakładaniu kwietników lub trawników biegnących przed blokiem, lub udział w masowych akcjach społecznych, takich jak budowa Parku Kultury, uprzątnięcie MDM lub Rynku Starego Miasta w Warszawie.

Jeśli jednak nasze akcje społeczne mają być pożyteczne zarówno pod względem materialnym jak i dy-

Żeby objaśnić krytykom francuskim miejsce, jakie w literaturze polskiej zajmuje nieuczulony i nieznan tam Fredro, musiałem uciec się do porównania, że to „Musset, który przeszedł przez Berezynę”, tłumacząc, o ile ostrzejsza, bardziej pesymistyczna jest mizantropia Fredry.

Wiele nieporozumień w naszych rozmowach następcą termin „realizm” ułożony najczęściej przez francuską krytykę z naturalizmem. Nasze oświadczenie jednak, że za realistyczną uważamy wizję świata wyrażoną poetyckim i nawet „środkami, wielką metaforą — a za naturalizm wszystko to, co jest schematyczne, drugorzędne artystycznie — przyjęte zostało bardzo życzliwie.

Krytyka francuska oceniając Męza i Zonę podkreślała mistrzostwo mówienia wiersza, dużo uwagi poświęciła scenografii i kostiumowi, spoglądając również doskonale powiązanie aktora z przedmiotem (np. gobelin w Męzu i Zonie, czy jabłko w Grzechu).

Krytycy przyznawali jednak szczerze, że sądy wobec nieznajomości języka wydają omackiem. Czasami to ignorowanie tekstu dawało znakomite rezultaty. Publiczność paryska przyjmowała Grzech nieco inaczej niż publiczność polska. Trafił do niej przede wszystkim sarkazm przedstawienia, ów drwący uśmiech ze święta Ogrodzich i Bukowiczów. W recenzjach odczytywało się to ciekawym echem. Często naprawdę bystrzych krytyków umieszczało Żeromskiego jako autora tego dramatu między Becquiem i Shawem. Nie jest to ranga najniższa.

BOHDAN KORZENIEWSKI

daktycznym, muszą być rozsądnie pomyślane i precyzyjnie przegłosowane. Niespełnienie tych dwóch warunków sprawia, że przynosi one pod obu względami więcej szkody niż pożytku.

Przykładem takiej właśnie złej roboty była przeprowadzona przed kilku laty wrześniowa akcja odzysku cegły z gruzów Muranowa w Warszawie. Przy pięknej pogodzie przez tereny dawnego warszawskiego getta przewinęły się wówczas w ciągu września setki tysięcy warszawiaków. Zorganizowano współzawodnictwo poszczególnych zakładów pracy i instytucji — wyniki podawano na wielkiej tablicy przy dworcu Śródmieście. A jako rezultat tej pełnej zapалу pracy rosły setki kóz cegły, ustawione w miejscach dostępnych tylko na piechotę lub... helikopterem. Już wówczas zresztą szczerzy zapal warszawiaków studziła refleksja: „kto i jak przewiezie te cegły na budowę?”

Refleksja słuszna, bo przyszły kolejne zimy, wiosny i jesienie, a kóz stały tam, gdzie je ułożono. Przejżdżający tamtędy codziennie mieszkańcy Żoliborza zadawali sobie pytanie: „czy nie szkoda było naszego czasu, zapалу i ubrań na wykonanie takiej pracy?”

Po tym Zjednoczenie Budownictwa Miejskiego 2 BOR ułożyło tamtędy kolejowe wodociąg na Kępe Potocką nad Wisłą, przyszły koparki i kóz zlasowanej już tymczasem cegły, podcinane potężną łapą koparek, wędrowały na wagony i do Wisły.

Bardziej niż cegły szkoda tu straconego przekonania o wysokiej wartości i społecznej użyteczności pracy, wykonywanej wspólnie ze śmiechem i zapalem, wykonywanej nie na bezpośredni użytek pracujących, a na rzecz społeczności, do której należą.

Ale oddziaływanie na mieszkańców naszych miast i wsi, by pojęcie „własnego mieszkania” rozszerzyli daleko poza próg, winno odbywać się jeszcze inną drogą. Parafrazując znane powiedzenie „no-blesse oblige” można powiedzieć, że „porządek zobowiązuje”.

Rzucenie pierwszego niedopalka na podłogę czystej poczekalni jest psychicznie znacznie trudniejsze niż dodanie tysiącznego do istniejącego już niechlujstwa. Deptanie trawnika „zniszczającego w połowie przez świeży wykop trudno porównać z łamaniem dziewiczej zieleni starannie pielęgnowanego parku. To drugie obraża nas do żywego, pierwsze robimy — chyba wszyscy — bez szczególnych wyrzutów sumienia.

Ogromna większość z nas doda coś do siebie do upiększenia osiedla mieszkaniowego, ale wykonanego do detali — włącznie, natomiast ta sama większość z jakąś beznadziejną determinacją pogłębia nieład w rejonie, który jest osiedlem z nazwy i istniejących tam gołych domów mieszkalnych.

Warszawiaków coraz dokuczliwiej zaczyna dręczyć pytanie, dlaczego w naszej stolicy nie ma ani jednego całkowicie wykonanego osiedla, w którym progi wszystkich mieszkań mogłyby oni przenosić daleko poza miejsce, w których leżą one obecnie. Kiedy skończony wreszcie zostanie skandal Muranowa? Budowany jest on już sześć lat, raz przy Nowotki, drugi raz przy Żelaznej,

teraz znowu w samym środku. Tymczasem się obecnie również nie wzdłuż kolejności domów, a według jakiegoś tajemniczego klucza z ciągłym, niezmierzonym powracaniem robot budowlanych na uporządkowane trawniki, z rozkopawaniem całego rejonu w sposób robący wrażenie cynicznych drwin ze zdrowego rozsądku i z mieszkańców.

Dlaczego MDM będąc dwa lata temu początkiem pięknego osiedla w sercu miasta zaczyna być fasadą, za którą kryje się kompromitująca nieład?

Dydaktyczny wpływ porządku, który zaprowadzony na wstępie istnieje na całkowicie wykonanym osiedlu, jest zbyt wielki, by można go ignorować tak gwałtownie, jak to się dzieje w Warszawie, w drodze urbanistycznego hasania z Mokotowa na Białą, z Białą na Ochotę, z Ochoty na Grochów, z Grochowa na Sielece itd., itd.

Zeszłoroczna uchwała Prezydium Rządu o uporządkowaniu Warszawy pozwala warszawiakom przypuszczać, że planowanie robot budowlanych uwzględni w przyszłości ich gorące pragnienie zamiany dotychczasowych koczowisk na Mirowie, Muranowie, Białanach na miejsce trwałego osiedlenia według wzoru pierwszej części Mariensztatu lub frontowej części MDM.

Połączenie zabawnego wpływu, jaki wywiera wspólna, społeczna praca, z jednocześnie tworzeniem warunków, w których ład na naszych osiedlach, ulicach, placach, w sklepach, w salach zebrani, w świetlicach, w kinach może być utrzymywany, bez wątplenia zamieni nasze miasta w piękne i schludne „mieszkania”, bez progów oddzielających „prywatne” wnętrza ładu od niechlujnej „spólnej” ulicy.

Wczasy z aniołami

BOLESŁAW MICHAŁEK

Kiedy kilka miesięcy temu czytalem treść „Wczasów z Aniołem” wydało mi się, że będzie to dobra komedia filmowa. Anioł, kontroler tramwajowy z Pragi, malkontent, zrzęda, a pewnie i złośliwy służbiśta — znalazł się naraż w optymistycznej atmosferze wczasów, pośród normalnych ludzi. Takie przeciwstawienie to dobry punkt wyjścia dla szeregu sytuacji trochę zaprawionych satyrą, na ogół pogodnych i zwykle śmiesznych. Dopatrzywałem się więc we „Wczasach z Aniołem” czegoś, czego nie można było doszukać się w innych naszych komediach; w samym temacie tkwią już załaski dziesiątków komicznych sytuacji. Nie potrzebna więc uciekać się do okoliczności niezwiązanych z głównym tokiem opowieści, żeby wzbudzić wesołość.

Zanotować warto, że oglądane tego roku komedie „Przygoda na Mariensztacie” a zwłaszcza czeska „Kobieta dojrzała słowa” nie miały takiego brzemiennego w komizm założenia, a sytuacje komiczne uzyskiwane były (o ile były), że tak powiem, dorywczo. Co więcej, marzyło mi się, że wyraźnie zarysowany typ ludzki (może trochę przejawskawiony?), mimo swych przywar, zyska sympatię widowni. Wymieniono nazwisko interesującego aktora czeskiego Marvana, dobrego reżysera Zemana. Optymizm był ze wszech miar uzasadniony.

Cóż się więc stało, że film jest słaby, mało śmieszny i bardzo daleki od moich o nim wyobrażeń? Dlaczego z dobrego surowca powstał zły produkt? Czego dodano, że po drodze zagubiła się wartość tematu?

Jeżeli coś interesującego a jednocześnie komicznego miało się dzieć na ekranie, to, na zdrowy rozum, musiało to być związane z osobą kontrolera Anioła. Prawda, Anioł jest centralną postacią komedii, ale akcja rozchodzi się po bocznych, niby sentymentalnych wątkach. I to jakich wątkach! Ko-

jarzy się stereotypowe pary z rygorystycznym przestrzeganiem zasady o różnicy zawodów partnerów: górnik z szoferką, mechanik z nauczycielką itd. Par tych jest ze trzy albo cztery. Potem pokazuje się plawę, dużo scen z domu wypoczynkowego (podawanie obiadu, jedzenie obiadu, sprzątanie ze stołu, występy artystyczne, słuchanie radia, wspólna wycieczka itd.). Biedny Anioł błąka się gdzieś pośród dokumentalnych okoliczności ilustrowanych schematycznymi romanсами, nie mogąc dojść do słowa. Już więc pierwszy krok uczyniony, żeby nie wykorzystać dobrego tematu.

Po pierwszym kroku nastąpił drugi — ten już decydujący. Anioł siedzący w pustym pokoju nie byłby prawdopodobnie postacią śmieszną. Dopiero w zetknięciu z ludźmi wychodzi z niego to wszystko, co obiecywało komedii. Więc jacy są ci ludzie? Co różni ich od Anioła, a co ich z nim łączy? Otoczenie Anioła to ludzie dziwni. Tym dziwniejsi, że jeśli wierzyć wypowiedziom przez nich kwestiom, są wszyscy przodownikami i racjonalizatorami. Ale nie w tym rzecz.

Współtowarzysze Anioła — wzorowi. W tym znaczeniu słowa, jakie nadaje mu nauczycielka stawiając na świadectwie swym kilku- i kilkunastoletnim wychowankom piątkę za sprawowanie. Kiedy instruktorka z domu wypoczynkowego woła „wypoczywajmy!” wszyscy do utraty tchu wypoczywają, gdy mówi „chodźmy na spacer” — biorą się za ręce i idą. Raz jeden tylko wylamują się spod władzy srożej instruktorki, kiedy szybko budują szkołę dla miejscowej dziewczyny, na co instruktorka, pasjonatka wypoczynku, patrzy krzywym okiem. Ale mimo to, a może właśnie dlatego, wszyscy jak jeden mąż zasłużyli na piątkę. Nic więc dziwnego, że gdy zrzęda Anioł żąda od swego współlokatora, by zaprzestał swej ulubionej rozrywki, gry na wiołonce (wszyscy są prze-

konani, że doprowadzi to do komicznych śmiechów), ten pokornie odstawia wiołonczkę za szafę. Wśród aniołów o śmiech nie tak łatwo.

W pierwszej części filmu jedynym normalnym człowiekiem wśród aniołów jest Anioł, kontroler tramwajowy.

Ale, że wpływ środowiska jest decydujący, nie dziwnie, że zrzęda i malkontent, zamiast wybić się tylko swych przywar, z biegiem czasu uległ otoczeniu i pod koniec filmu powiększył grono aniołów na wczasach. Nad filmem zaciążył złowrogi tytuł.

Tak wygląda droga do zaprzepaszczenia dobrego tematu. Bohater noszący w sobie brzemienne w komizm konflikt z prawdziwymi ludźmi utonął w mdłej namiastce społeczeństwa. A z nim razem utonąła wszelka nadzieja na to, że będzie my się śmiać. I dlatego nie pomogła dobra gra Marvana, ani reżyseria Zemana, ani przyjemne zdjęcia, ani naturalne barwy. Nie da się nic naprawić, jeżeli w podstawie scenariusza leży fałsz.

Tu ktoś się zachnie, że fałsz to za ostre słowo. Nikt nie posadza autorów scenariusza o chęć zafalszowania obrazu wczasowego (i nie tylko wczasowego) społeczeństwa. Do fałszu jednak doszło i dość muśiało, jeżeli zastosowano uproszczone, taniutki dydaktyzm, sprzeczny z podstawowymi wymogami artystycznymi. Postawiliśmy wszystkim piątkę za sprawowanie, autorowie nie postawili sobie piątki za film. Powstał bowiem — i nie tu nie pomogą autorskie intencje — obraz sprzeczny z prawdą.

Wspominałem w ostatnim felietonie, że dzieci, którym przydaje się cechy psychiki dorosłych, bywają niewyczerpanym źródłem komizmu, i że nie zawsze dzieje się to kosztem prawdy. Tu, niezamierzenie, doszło do zabawnego odwrócenia: świat dorosłych upodobniono do świata dzieci, dzieci-aniołków, czyniąc przy tym poważne wysiłki, by przekonać widownię, że to nie żart.

rze także niesłychanej ofiarności zespołu technicznego. Koledzy z tego zespołu wzbudzili nie tylko, sympatię ale i podziw swoich francuskich kolegów najwłaściwszą dyscypliną, wyrażającą się w trosce o dzieło.

W atmosferze największej emocji graliśmy w ośrodku górniczym Noeux-les-Mines, o czterdziestu kilometrach od Lille. Pojechalismy tam o dzień wcześniej przed zespołem aktorskim wśród mżącego ciągłego deszczu i po kilku godzinach drogi znaleźliśmy się w kraju jakże innym od roześmianych ulic Paryża. Wśród mgieł wznosiły się ogromne czarne piramidy górnicze, górujące nad rzędami jednakowych czerwonych domków. Graliśmy w sali merostwa, prawie nie przystosowanej do występu większego teatru. Widownia była co prawda olbrzymia: mogła pomieścić tylu widzów co Teatr Sary Bernhardt (1200 miejsc). Dużą niedogodnością był dla nas świetlik w suficie — podczas spektaklu widownia była do brze oświecona światłem dziennym, wtedy gdy scena jarzyła się od światła reflektorów używanych nam po koleżeńsku przez Teatr Sary Bernhardt. W odróżnieniu od widowni scena była malutka. Jeśli zmieszcili się na niej jednak nasze dekoracje, to tylko dzięki wzruszającej pomocy górników. Po przyjeździe znaleźliśmy sześciu gospodarzy — trzech Francuzów i trzech Polaków, którzy po ciężkiej pracy w kopalni, bez obiadu, przyszli pomagać nam w montowaniu dekoracji. Jedną z tych górników, towarzyszy Wnuk, wyszedł wraz ze mną przed kurtynę, aby powitać zespół Teatru

Polskiego. Mówił głosem urywanym ze wzruszenia — mówił bez kartki, którą mu ukradkiem zabralam. Mówił pięknie i prosto, żałując jednak po tym zagubionych notatek, których tekst (w rzeczywistości o ile bardziej suchy i sloganowy niż jego piękna improwizacja) wydawał mu się stokrót „fajniejszy”.

Graliśmy w Noeux-les-Mines wobec publiczności, która wdziała teatr zawodowy poraz pierwszy w życiu i nie znała zupełnie obyczajów teatralnych. Sztukę przyjmowała wybuchami śmiechu, ale gdy przy końcu podniosła się kurtyna, zapanało głębokie milczenie. Dopiero w chwilę później zerwał się huragan oklasków i publiczność została na sali piętnaście minut nie ruszając się z miejsca. Czekano na uroczyste podziękowanie zespołowi, które odbyło się później w sali merostwa, na górze. Francuscy radni miejscy, działacze górniczy, młodzież ubrana w stroje krakowskie przyszli tam wypić wspólnie kieliszek szampana. Zetknięcie z nimi wywarło na nas wrażenie naprawdę niezapomniane.

*

Ostatnie dni naszego pobytu w Paryżu spędziliśmy z przyjaciółmi Francuzami, zwłaszcza zaś z aktorami teatru Ambigu, który niedawno gościł w Polsce. Pracą naszą najbardziej interesowała się znamienną tragiczną francuską, Valentine Tessier, spełniająca z oddaniem rolę ambasaderki naszego teatru. Jej też zawiadziliśmy najinteligentniejszą i najsobotniejszą analizę tekstu, który otrzymała od Janiny Romanówny, i inscenizacji naszych obu sztuk.



Scena z „GRZECZU” S. Żeromskiego



Kontroler Anioł, który pod wpływem towarzyszy wczasowych powiększa grono aniołków.

ROZWAGA i NIECIERPLIWOŚĆ

JANUSZ BOGUCKI

IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki jest wydarzeniem, któremu przypadło miejsce szczególne w kalendarzu naszej historii. Oto minęło dziesięć lat trwania Polski Ludowej. Oto ubiega pierwsze pięćdziesiąt lat trwania socjalistycznego w naszym kraju.

Wprawdzie „okrągłe” liczby kalendarzowe nie wyznaczają istotnych granic jednolitym w swej treści okresom historycznym — liczby te wszakże stały się utwierdzonej rozsządną tradycją punktami obserwacyjnymi, z których zwykliśmy spoglądać w przestrzeń żywej historii i na drogę leżącą już za nami i na tę, co nagli nas do dalszej podróży.

Te dwa kierunki spojrzenia mają również swój sens i smak odmienny. W pierwszym z nich przeświadcza nierzadko jakaś chwila odpoczynku i gospodarczej rozwagi, która obejmuje i mierzy dorobek lat pracujących. W drugim kierunku spojrzenia, tym, który odbiega w przyszłość jeszcze niezdołaną — skupia się wola dalszej walki i niecierpliwość marzeń o życiu piękniejszym i pełniejszym.

Rozwaga spokojnej oceny i twórcza niecierpliwość marzeń oto są dwa bieguny naszego stosunku do własnej, wykonanej już pracy. Niełatwo jest znaleźć pomiędzy nimi miarę sądu sprawiedliwego, sądu, który w wartkim przepływie zjawisk dostrzega zmienną siłę ich oddziaływania, odróżnia rzeczy puste, choć poprawne i misterne od niezręcznych jeszcze, lecz mocniej żyjących prawdą naszego czasu, który umie dojrzeć twórczą żywotność pod pozorami eklektyzmu i schyłkowe kuglarstwo odziane ludzającą szatką możliwości.

Zarówno szlachetna niecierpliwość jak wyrozumiała rozwaga, gdy nie zdołamy znaleźć zespół ich ze sobą — łatwo uczynią sąd nasz krzywdzącym i jednostronnym.

I sądzę, że właśnie krytyka socjalistyczna oparta o świadome kształtowanie procesów dziejowych posiadania w swym założeniu i metodzie tej szczególnej szansę sprawiedliwego wiązania gospodarskiej rozwagi z niecierpliwością marzeń.

✱

Spójrzmy na dorobek IV Wystawy, a pośrednio na dorobek minionego 5-lecia najpierw spojrzeniem zyczliwym i rozważnym, powściągnąjąc zrazu naszą niecierpliwość.

Na pewno od czasu I Wystawy Ogólnopolskiej daleko postąpił nasz naprzód. Jakże inaczej wyglądało wówczas owo bezładne i niezgrabne w swych poczynaniach pospolite ruszenie, owa mobilizacja wielu obozów artystycznych, odmiennych jakże często głównie odmiennością smaku, który przylgnął do tych lub owych doktryn estetycznych. I dziś niewątpliwie można dostrzec różniące się skłonności w kształtowaniu formy plastycznej. Ale artystów dzieli tu już nie tyle dziedzictwo dawnych smaków, co rywalizacja w różnych sposobach docierania do realistycznego obrazu świata.

Docieranie do realistycznego obrazu świata to nie tylko łatwo zauważalne zjawisko zewnętrzne: wzrost zaradności rysunkowej i kompozycyjnej zwłaszcza w figurach obrazach, lub radykalne posunięcie się w nowy krąg tematyki.

To przede wszystkim powszechne już zadomowienie się estetycznej ongi wyobraźni wśród treści powszednich i niezwykłych zjawisk życia, które znamionują nowy sens naszej historii; to powolne, coraz rzetelniej odczuwanie psychiki prostego człowieka — budowniczego tej historii.

Ta rosnąca dojrzałość ideowa naszej sztuki ujawnia się zarówno w usiłowaniach starszych i doświadczonych artystów, jak w pracy artystów młodych, którzy dopiero w Polsce Ludowej krystalizują swe twórcze możliwości. Owa dojrzałość ideowa krzepnie zarówno w pracach tych autorów, którzy wyrażają nie jeszcze wspierając swą umiejętność środkami warsztatowymi impresjonizmu lub naturalizmu XIX-wiecznego, jak i w pracach zdradzających bardziej swobodny stosunek do dziedzictwa minionych epok.

Wyraża się to — w zakresie formowania obrazu malarzkiego, graficznego czy rzeźbiarskiego — dążeniem do przywrócenia emocjonalnej i poznawczej konkretności kształtów, którą usiłował zamącić i rozproszyć formalizm. Ci np., którym nazbyt ciążyła tradycja impresjonistyczna, starają się powściągać nadmierną płynność i rozbicie planu barwnej i faktury wzmacniając równocześnie psychologiczną wyrazistość rysunku.

Usiłowania te dają niewątpliwie skutek.

Widzimy go na wystawie w ambicji i poważnej pracy Eibicha „Lenin i Spójnia”, w zwięzłej wyrazistości szkicowego portretu Dąbrowskiego pędza Rudzkiej-Cybińskiej, w ujmujących żywym odczuciem przyrody pejzażach Studnickiego, Łady, Borysowskiego czy Todorowicza.

W rzeźbie energiczny, wsparty na mocnej konstrukcji sposób wydobycia charakteru i ruchu postaci przebiega skutecznie poprzez szkicową, impresjonistyczną fakturę takich prac, jak „Swinia” Kenara, „Ziniwarka” Horno-Popławskiego, „Lenino” Bandury, „Kolorowa” Wisniewskiego. Z drgań owej płynnej faktury potrafiła Szapocznikowa w swym posagu Stalina wydobyc żywą i niebanalną charakterystykę jego osobowości, wsparłą na układzie postaci, którego powaga tak szczęśliwie odbiega od szablonu oficjalności pomnikowej. Z drgań fakturalnych wyłania się także psychologiczna wymowa studium portretowego Pugeta.

Te przykłady i bardzo wiele innych pozwalają stwierdzić, jak doświadczenia impresjonizmu zeszłego stulecia zakorzenione w naszej plastyce przetworzone są i naginane ku celom socjalistycznej sztuki. Widzimy jak płynna, migotliwa, rozplyniona substancja powierzchniowych wrażeń oka pod ciśnieniem nowej treści życia, nowych obserwacji i nowych zadań stawianych sobie przez artystę — usiłuje się scalić, okrzepnąć, związać z emocjonalną wymową przedmiotów, jak często przy tym substancja ta ulega wówczas zamaczeniu, zagniatu się, sztywnieje, brudzi, traci swój pogodny blask i barwność, nie zyskując w zamian innych cenniejszych wartości.

Czy to jest sprawa formalna, „czysto plastyczna”? Nie. To jeden z przejawów dramatycznej walki o prawdziwy obraz naszego życia, jeden z przejawów walki, z której nie każdy wybrnie zwycięsko.

By w tym niełatwym położeniu uchwycić w słowie oręż skuteczny i wybrać drogę najbardziej wiodącą do celu — próbowali niektórzy artyści posilować się schematami obrazowania przedimpresjonistycznej sztuki rodzajowej, pomni, że w kręgu tej sztuki wbrew jej naturalistycznym tendencjom — działali wielcy postępowi twórcy ożywni miłością dla ludu, widzący niekiedy ostro nieprawości społeczne swojej epoki.

Próba wyrażenia treści współczesnych formami plastycznymi tej epoki odegrała niezawodnie znaczącą rolę w torowaniu naszej sztuce

młodszych artystów skłaniając się ku nim jeszcze trzej niewątpliwie zdolni i obdarzeni żywym temperamentem: Maciąg, Żółtowski i Potrzebowski.

Na terenie grafiki podobna w jakiejś mierze jest rola drzeworytów i akwafort Wałkowskiego. Jednak jego majsterstwo podchwytyjące technikę ilustracji graficznej minionego stulecia budzi rzetelną szacunek i zdradza głębsze, bardziej samodzielną podejście do wybranego wzorca tradycji historycznej niż to obserwujemy u większości malarzy holdujących pokrewnemu wzorcowi.

Przebijanie się ku realistycznej wizji świata z rozległego kręgu doświadczeń impresjonizmu i węższego kręgu naturalistycznego — jest dziś zjawiskiem o zasadniczej doniosłości dla większej części plastyków starszego i średniego pokolenia.

Promieniowanie obu tych kręgów często zresztą zachodzących na siebie hamuje bowiem ideową wymowę obrazu, hamuje też osobisty, bezpośredni stosunek artysty do natury, do zjawisk życia, w którym artysta uczestniczy, z którego czerpie treść i tematykę swej pracy. Mocnemu wydobyciu tej treści nie sprzyja przerosła skłonność impresjonistycznych, zacierając wymowę kształtu, gubiąc go w szkieletach, topiąc w płynnym żywiole kolorowych płam. Mocnemu wydobyciu treści nie sprzyja również reportażowe, naturalistyczne widzenie przedmiotów, które podchwytyje ich układ przypadkowy, które gasi wyobraźnię twórczą niezdolną zbudować lapidarnie, ekspresyjnie kompozycji ani żywej, świadomej celu wymowy barw.

Dlatego też nie jest przypadkiem, że najpoważniejsze osiągnięcia naszej sztuki lat ostatnich wiążą się z dążeniem do realistycznej syntezy form wbrew tak żywym jeszcze pokusom impresjonizmu i naturalizmu.

Walka z tymi pokusami nie jest łatwa dla twórców starszej generacji, którzy często poprzestawali musną na połowicznym tylko ich ujarzmieniu, którzy nierzadko lekają się poświęcić dla pełnej prawdy wypowiedzi różne smaki i sposoby formalne, ceniąc je sobie jako znamię osobistego stylu i kultury,

krywczej żywotności malarzkiej ujawnił w minionym dziesięcioleciu nieżyjący już Felicjan Kowarski.

Dziś proste, nie przeciążone estetycznymi kompleksami spojrzenie na nasz świat powszedni, na ludzi i zdarzenia, które go formują — jest już udziałem wielu malarzy.

Myszę tu o obrazach Strumiły i Tarasina, o kompozycjach Głowackiego i jego łódzkich towarzyszy, o martwych naturach Celnikiera, o pracach Rostkowskiej, Maliny, Domasiewicz, Wójcika, Słoniowskiej, Hrynówskiej i wielu jeszcze innych.

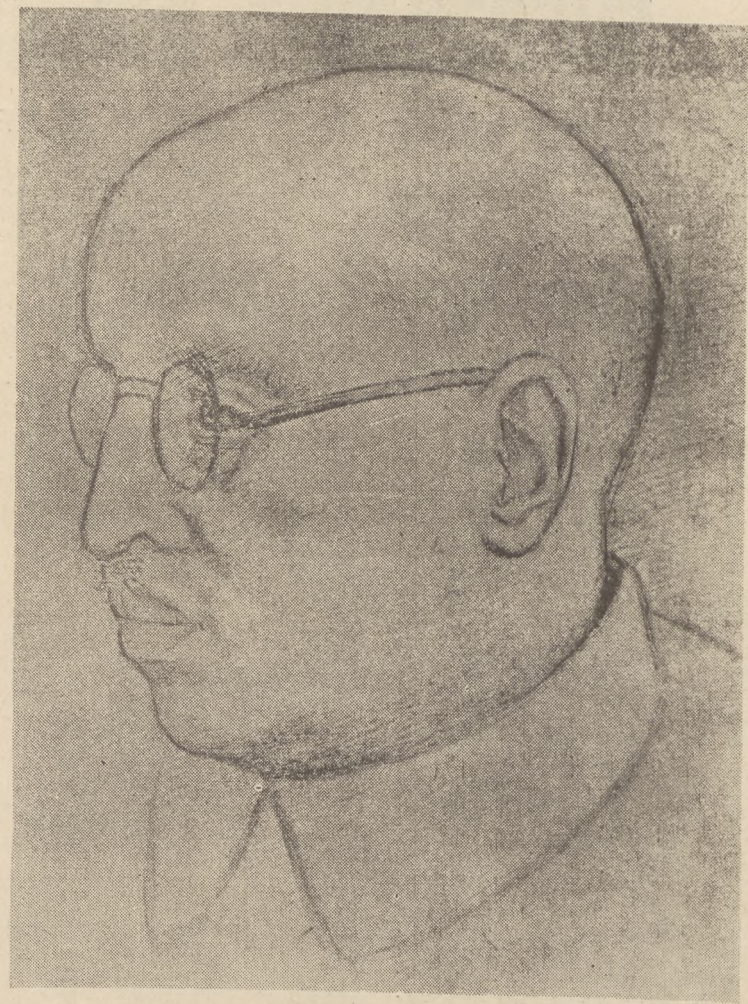
Myszę tu — może bardziej jeszcze — o licznych naszych grafikach. O tych, którzy posiadają bogatsze doświadczenie warsztatowe tak jak Rudziński i Wejman w swych kompozycjach pejzażowych, lub Głęb w zakresie ilustracji. A także o młodszych doświadczeniach, ale dojrzałych talentach Borowczyka, Tarasina, Dębowskiej-Tarasin, Oberländera, Chrostowskiej, Latała, Jonscher, Haski, Tchórzewskiego.

Cóż łączy wymienionych tu licznych artystów, których listę znacznie by jeszcze można rozszerzyć, którzy działają w różnych dyscyplinach plastyki, różnią się wiekiem i temperamentem, zamiowaniami talentowymi i warsztatowymi?

Sądzę, że łączy ich właśnie ta świeżość widzenia i odczucia życia naszego kraju i twórczych sił naszej epoki, która wyzwała oko i rękę od nacisku estetycznych doktryn i recept, która poddaje często nieporadną jeszcze formę wypowiedzi siłę osobistego wzruszenia, urokowi bezpośredniej obserwacji.

Dlatego i w tematach politycznych i historycznych, w scenach rodzajowych, pejzażach i martwych naturach owi młodzi duchem artyści często mniej biegłe, ale bardziej po prostu, mocniej i serdeczniej od wielu mistrzów doświadczonych — mówią o życiu prostych ludzi gospodarujących w naszej ojczyźnie, o treści wydarzeń historii dzisiejszej i minioniej, o codziennych przedmiotach i zdarzeniach, o krajoznazie rodzimym, w którym wyrastają socjalistyczne miasta i gospodarstwa spółdzielcze.

Środki formalne, w których ujawnia się omawiany tu rozległy nurt artystyczny, są bardzo różno-



Tomasz Głęb.

„Portret Fr. Fiedlera”

Jest zjawiskiem krępującym fakt, że tę drogę wiodącą ku mobilizacji środków mocnej ideowej wypowiedzi — poczęło torować starsze pokolenie zanim jeszcze mogły się ujawnić talenty uczniowskie, które dojrzały w latach ostatnich, a w większej liczbie pokazały się na ostatniej wystawie. Jest zjawiskiem zasadniczej wagi to, że generacja profesorska nie tylko cennym wysiłkiem pedagogicznym, ale i własnymi poważnymi osiągnięciami twórczymi przyczynia się do wzrostu realistycznych sił naszej sztuki.

✱

Tyle uwag spokojnych i rozważnych. Równie spokojnych i rozważnych, jaka jest niestety w ogólnym swym tonie IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki.

Jakże to? — można by zaprotestować — czyż nie słusznie w dyskusji zjazdowej podkreślano ogólny wzrost ideowej i artystycznej dojrzałości, który potwierdza znaczna większość dzieł wystawionych w Zachęcie? Potwierdza — to prawda. O wzroście tym mówią chyba również i powyższe moje rozważania. Jeśli odciedził niezbyt liczne pozycje nacechowane jeszcze w pewnej mierze chłodem kalkulacji estetycznych — to sprawa ideowości, związania się ze służbą ludowemu społeczeństwu w ogólnym bilansie wystawy zarysowuje się jasno i rzetelnie.

Tak. Ale przymiotniki te nie określają jeszcze zjawiska artystycznego, które swą siłą i bogactwem ujarzmiło wyobraźnię pokoleń, które swą docieklivością i głębią porusza sumienia i myśli ludzkie.

Jestem przekonany, że mamy już między sobą wiele talentów, zdolnych stworzyć sztukę o takim ładunku wewnętrznym i takiej mocy działania. Zadałki twórczej śmiałości, o których obszernie pisałem, znaleźć można w wielu pracach; największe ich zgęszczenie dostrzegam tym razem w dziele grafiki.

Rzecz jednak w tym, aby zadatki te nie zwątlęły w atmosferze ostrożnej poprawności, która do niedawna poważnie ciążyła naszemu środowisku artystycznemu. Rzecz w tym, aby ponaglać je do rozwoju, aby rozpowszechnić temu stworzyć jak najpomyślniejsze warunki i w świadomości twórców, i w organizacji ich pracy. Rzecz w tym, aby widoczny już dziś proces urastania wyobraźni twórczej w zwycięski nurt rewolucyjnych sił historii — poruszył do głębi tę wyobraźnię, wyzwolił jej siły przyhamowane dotąd i nieśmiałe — aby wykonane z mniejszym lub większym smakiem kolorystycznym sprawozdania malarzkie o powszednim wyglądzie fragmentów Nowej Huty lub naderby stoczników — zamieniły się w zdumiewające, a realnie widzieć plastyczne wielkie, gdzie wzięły myśli i techniki. Przecież istota naszej gospodarki polega na łączeniu ogromnych perspektyw wyobraźni historycznej ze ścisłością planowego obliczenia. Nasze zaś obrazy „produkcyjne” malowane są z perspektywy zabłąkanego przechoźnia, któremu zapamiętany przypadkiem wycinek portu lub fabryki mający przed oczami w postaci impresyjnej gry kształtów i światła, lub banalnej scenki rodzajowej.

Gdzie tu jest perspektywa wielkich planów przekształcających życie człowieka i przyrody? Gdzie precyzja myśli i konstrukcji technicznej? Chyba to są zjawiska mogące wstrząsnąć wyobraźnią malarza skoro tak żywe odbicie zaczęły już znajdować w obrazie filmowym i fotograficznym, w kompozycjach wystawienniczych, w plakacie, a nawet w pracach niektórych grafików.

Myszę, że lata nadchodzące będą okresem narodzin sztuki monumentalnej o wielkim ładunku poznaw-

czym i agitacyjnym, sztuki, która łącząc się z rozmachem naszego budownictwa rozwinie w pełni tematykę politycznych i gospodarczych przemian naszego życia. Ze będzie to sztuka śmiała syntezy doznań oka i wyobrażeń wynikających z naukowego poglądu na świat, z wiedzy, która pozwala nam świadomie kształtować bieg historii i wzrost gospodarki, przynika burzę materii i budowę wszechświata, wpływa na procesy biologiczne i na procesy rozwoju społecznego.

Sądzę, że sztuka wyrażająca ten zakres świadomości i działań ludzkich wspólnymi siłami różnych gatunków plastyki związanej z architekturą — łączyć będzie rzeczową precyzję obserwacji z rozległością i swobodą konstrukcji wyobraźniowej, z trafnym ujęciem realistycznej alegorii i metafory, że sztuka taka przemawiać będzie również mową fantazji i baśni, mową romantycznego patosu i widowiskowym bogactwem form dekoracyjnych.

Owa, jak mówił Gorki, „mitologizacja” rzeczywistości bliska była zawsze wyobraźni ludu i winna znaleźć rozległe miejsce w nowych dziełach naszej sztuki. Znajdując je i dzisiaj w socjalistycznych postępach społeczeństwach. Świadczy o tym choćby metro moskiewskie, którego budowniczość dała do związania nowoczesnych technicznych konstrukcji z baśniowym przepychem dekoracyjnym. Świadczy o tym również tendencje ożywiające dzieła sławnych freskarzy meksykańskich.

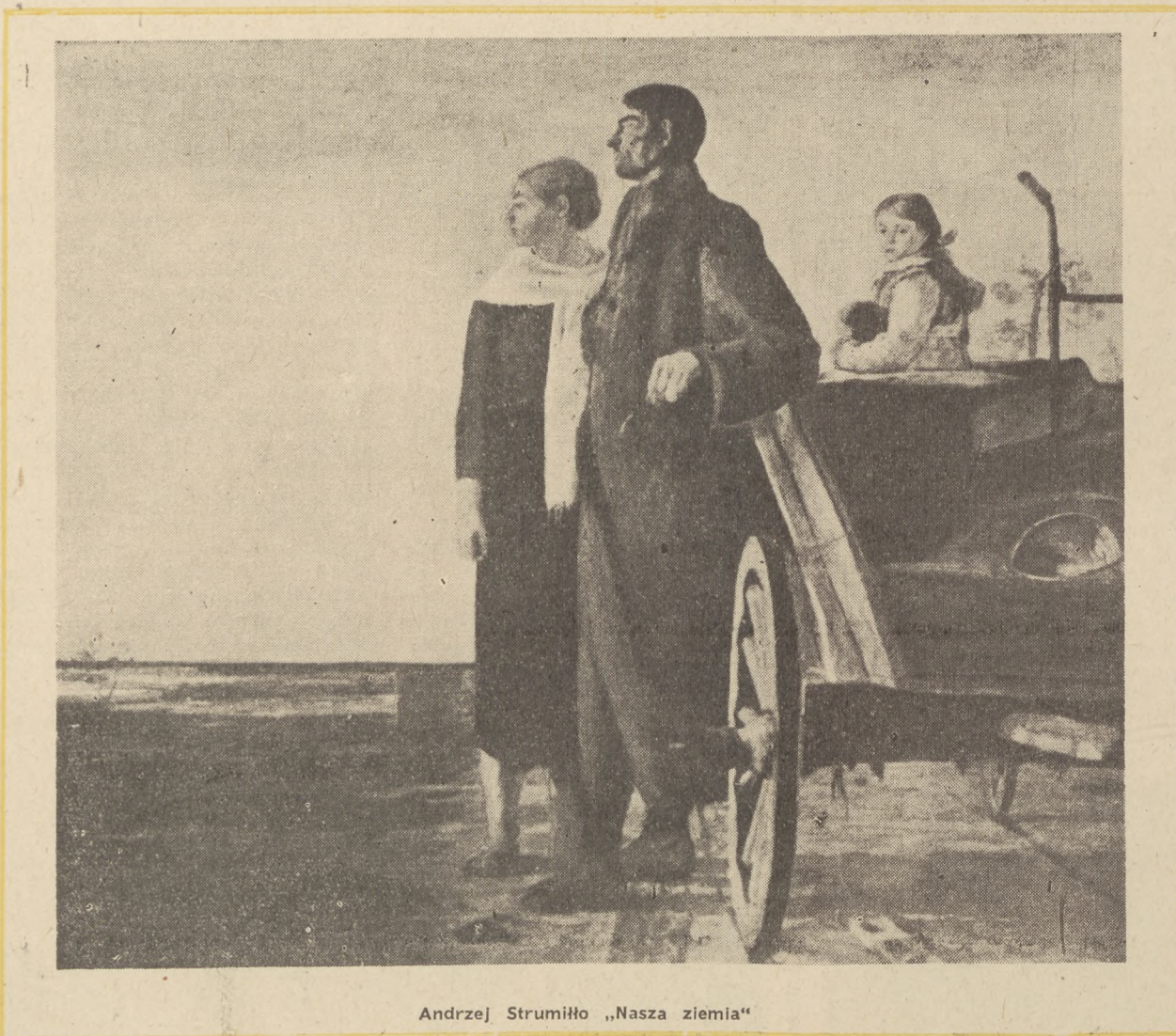
Rozwój tej monumentalnej agitacyjno - widowiskowej sztuki nie umniejszy na pewno znaczenia ani obrazu graficznego, ani kameralnego obrazu malarzkiego.

Sądzę jednak, że i w tych rodzajach plastyki pogłębić się winno już dzisiaj odcieście od wrażeń i naturalistycznej konwencji. Sądzę, że i w obrazie kameralnym obejmującym wybrany wycinek rzeczywistości sztuka nasza okaże się bardziej odkrywcza i precyzyjna w świadomym wyborze i wiązaniu elementów natury, w przenikliwym różnicowaniu odmiennych gatunków materii, w odsłanianiu znajomej, a niedostrzeżonej poezji i głębi powszednich ludzkich zdarzeń i zjawisk przyrody.

Te w kilku zdaniach skreślone prognozy rozwojowe naszej sztuki, które przy innej sposobności szerzej rozwinę — nie są wszakże przypuszczeniami wysznanymi z palca.

Wywodzę je z dwóch bardzo konkretnych źródeł. Pierwsze źródło to rozproszone jeszcze i słabo rozwinięte, ale czytelne już skłonności twórcze, które widzę zwłaszcza w pracach młodszej generacji artystów.

Drugie źródło to historyczna i społeczna potrzeba formowania się sztuki o takich właśnie cechach, jakie zgrubsza próbowałem określić. Sprawa wielkiej sztuki poznaczono - agitacyjnej i sztuki kameralnej nacechowanej przenikliwą humanistyczną poezją — to dwa dopełniające się nurty twórczości, które wynikają zarówno z filozoficzno - politycznych założeń naszego życia, jak z pragnień i tęsknot ludzi, którzy to życie tworzą. Szybki wzrost obu tych nurtów twórczości wiąże się ściśle z włączeniem plastyki do planu narodowego, który umożliwi sztuce monumentalnej trwale współzycie z architekturą, a sztuce kameralnej zadowolenie się w lokalach społecznych i mieszkaniach.



Andrzej Strumiło „Nasza ziemia”

drogi do realizmu socjalistycznego. Niepotrzebne jednak zacięśnianie się do nazbyt wąskiego rozumienia dziedzictwa XIX stulecia utrudniło malarzom kulturowym do dziedzictwo uzyskanie trwalszych rezultatów artystycznych.

Dziś wszakże po pięciu latach walki naszej o realizm socjalistyczny ważniejsze niż np. krytyka nowych obrazów Heleny i Juliusza Krajewskich — wydaje się stwierdzenie że pionierska rola podobnych obrazów miała w niedawnej przeszłości doniosłe znaczenie jako podjęcie nowego kierunku społecznych dążeń naszej plastyki, jako pobudka do ostrej dyskusji i owocnej rywalizacji twórczej.

Na obecnej wystawie wyraźniejsze tendencje dziewiętnastowieczno-naturalistyczne są już warte i odosobnione, mimo że podpięta jest Maciewicz efektywną biegłością Todorowicza. W tym sensie najwięcej od-

Czy to są oderwane od polityki i historii problemy estetyczne? Nie. To jest sprawa jednolitej treści i formy przełamująca się boleśnie w indywidualnych dziełach bardzo wielu naszych artystów.

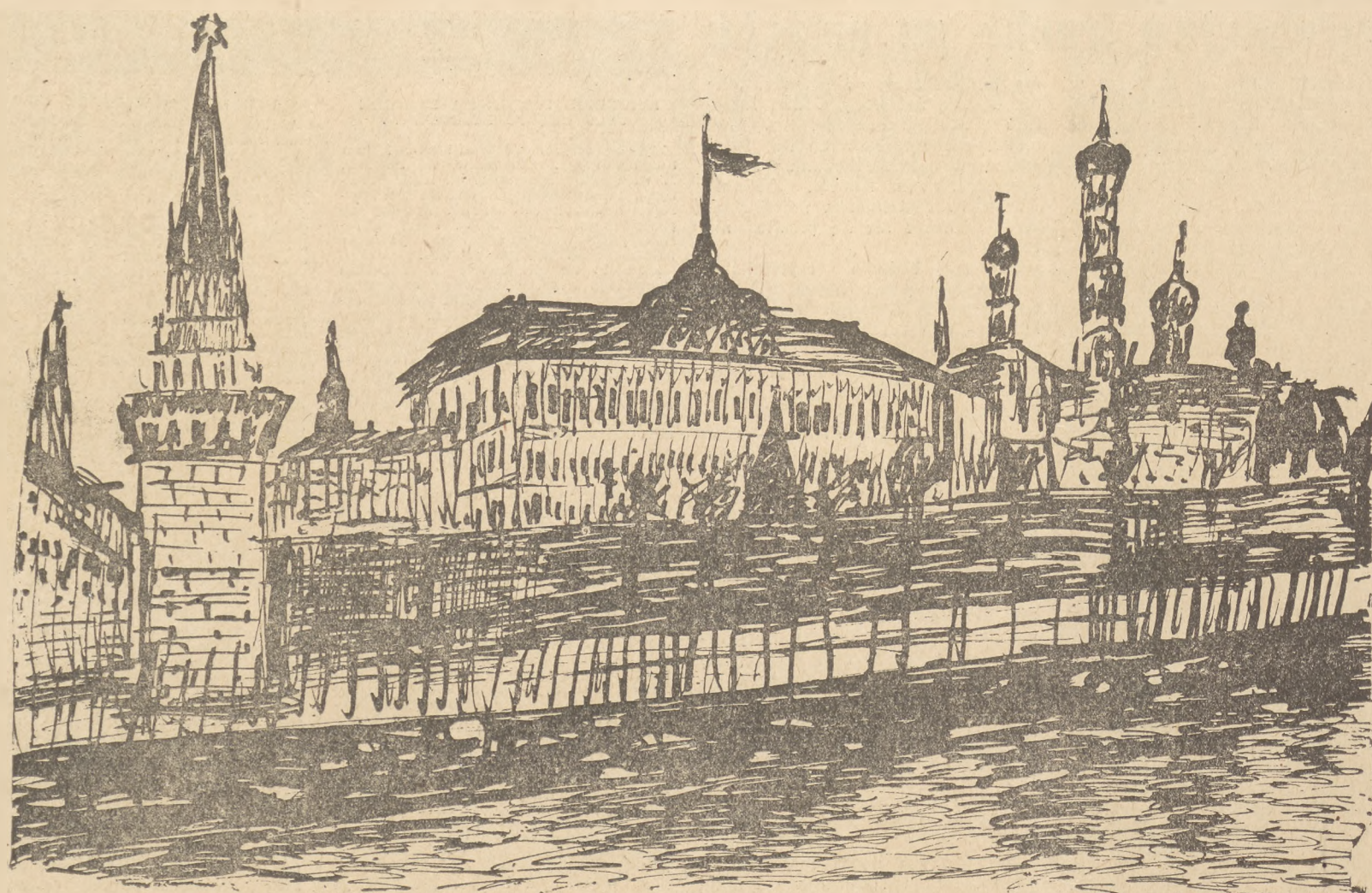
Sprawa ta znacznie naturalniej układa się w dążeniach i pracach młodszych pokolenia. Nie myszę tu kategoriami młodości kalendarzowej, chociaż i ona nie jest bez znaczenia. Chodzi mi raczej o tę młodość postawy psychicznej, która artystę wychodzącemu naprzeciw nowym, twórczym zjawiskom życia pozwala odczuwać je swobodnie i bezpośrednio bez tych estetycznych zahamowań lub uporów ambicji, które krępują w jakimś stopniu najwybitniejszych nawet mistrzów starszej generacji.

W tym sensie najmłodszy na IV Wystawie wśród rzeźbiarzy wydaje mi się siwowłosy zakopiańczy Kenar. W tym sensie najwięcej od-

rodne, można w nich wszakże dostrzec istotne, wspólne właściwości: dążenie do poznawczej i emocjonalnej wymowy kształtu, która wynika przede wszystkim ze stosunku twórcy do ukazanych postaci i przedmiotów, a nie ze stosunku do przyjętych z góry estetycznych założeń. Dążenie do antynaturalistycznej zwięzłej kompozycji akcentującej najostrejsze to, co najmocniej ma przemówić w obrazie.

Słowem — zarysowuje się tu jakaś droga do realistycznej syntezy, do sztuki zwartej i agresywnej w swym wyrazie, jednoznacznej w określeniu treści, skłonnej do użycia ekspresyjnych, lapidarnych form.

Jest rzeczą naturalną, że na drodze ku takiej sztuce pownej i swobodnej — choć dzisiaj jeszcze trochę niezaradnie — czują się młodzi, nieobarczeni zbytkiem warsztatowego bagażu przeszłości,



Rys. Marek Oberländer

PREMIERA

JERZY GRYGOLUNAS

Niepokoilem się jak to wypadnie. Miałem tremę nie mniejszą niż aktorzy. Siedziałem w pierwszym rzędzie, obok naczelnego dyrektora Kędzierzyna, Ignacego Liśsa. Mógłbym przysiąc, że i dyrektor ma tremę. Kilka minut temu byłem za kulisami. Na twarzach młodych aktorów widziałem wypięki. Policzki kobiet i mężczyzn zaczęły się nie od gorąca. Na dworze było dwadzieścia kilka stopni mrozu, a na scenie pięć stopni ciepła. Reżyser Malak rzuca ostatnie uwagi: „Kazimierzczak, popraw czapkę. Anno załóż okulary na oczy”. Tak zył się z bohaterami *Czarodziejskich Azotów*, że aktorów nie nazywał prawdziwymi nazwiskami: „inżynierze Weber, poprawcie czapkę, koleżanko Celino załóżcie na oczy ochronne okulary”.

Orkiestra stroiła instrumenty. Dyrygent Teodor Placzek uniósł paleczkę: smyczki zawisły nad strunami skrzypiec. Czekali na znak dyrygenta. Gwar rozmów przycichł na sali. Obejrzałem się. Wszystkie rzędy na parterze i balkonnie były zaplone. Ludzie stali pod ścianami i w szerokim przejściu.

Obok mnie siedziała młoda kobieta o śniadym odcieniu skóry. Duże jej, zielone oczy były trochę skosnie wycięte, na mały kształt nos opadał z czoła jasny łok włosów. Kobieta nerwowymi ruchami palców kręciła guziki płaszcza i skubała nitki brazowej welny. Co chwilę zwracała się do koleżanki.

— Dlaczego oni nie zaczynają? Już późno.

Wiedziałem dlaczego jest smutna i skąd to jej zdenerwowanie.

Paleczka dyrygenta drgnęła i zaczęła uverture skrzypiec, klarnety, wiolonczel i trąbki. Murarz Hilner miał pecherze od pracy na palcach i boleśnie z trudem wydobywał melodię z klawetu. Wolfgang Malec, który już jako mały chłopiec grywał z ojcem i brałmi w kwartecie rodzinnym, miękko sunął smyczkiem po strunach skrzypiec. Jan Czarkawski z transportu skupiony nachylał siwą głowę nad pudłem wiolonczeli...

Kiedy umilkła smyczkowa orkiestra kombinatu chemicznego, a murarze, stolarze, ślusarze i urzędnicy odłożyli swe instrumenty, czerwona kurtyna rozbiegła się na boki sceny i odkryła dekoracje przedstawiające teren między budynkiem saletrzaku, a wieżą granulacyjną fabryki azotowej. Przedstawienie rozpoczęło się.

Robotnicy pracowali przy wielkiej kratownicy żelaznego mostu. Wśród nich była spawaczka Anna. Niebieskie oczy zasłoniła ochronnymi okularami. Na scenę wszedł majster Filusz. Miał jasne włosy i wąsy. Chwilę patrzył na pracę dziewczyny, a potem zapytał.

— Co to, sama dziś robisz? A twój pomocnik gdzie?

Anna zgasiła palnik spawarki. Zdziwiła się.

— Kazimierzczak?

— A któż by, Anno...

— Poczuli.

Filusz uśmiechnął się.

— Dawno poszedł?

— Dawno.

— A nie wiesz dokąd?

Anna machnęła ręką i nachyliła się nad spawaniem żelazem, jakby chciała powrócić do przerwanej pracy.

— Nie wiem. Mam chłopca pytać dokąd idzie? Już mi raz tak odpowiadał, że mi się odechciało z nim gadać. Taki z niego pomocnik.

Premiera *Czarodziejskich Azotów* wytrzymała próbę widowni. Nie dostrzegłem ani jednej znużonej twarzy. Młodzi junacy śledzili każdy gest aktorów. Surowa i poważ-

na twarz dyrektora Ignacego Liśsa, rozpoznała się. Pomysł napisania sztuki o Kędzierzynie wyszedł od niego. Wiele razy Bogumił Wyszomirski, Stefan Chmieleński i kompozytor Jerzy Młodziejowski rozmawiali o sztuce z dyrektorem. Teraz siedzieli w pierwszym rzędzie, pod oknem zakrytym ciemną zasłoną i oni nie przypuszczali, że wszystko pójdzie dobrze, że żaden z aktorów nie wypadnie z powierzonej mu roli. Sam zastanawiałem się, dlaczego tak się stało? Zawód aktora daje człowiekowi wiele zadowolenia: aktor w jednym swym życiu może być kochankiem szekspirowskiej Julii i Petersem z *Niemców* Kruczkowskiego, może w szesnastym wieku przechadzać się po placach Wenecji, a w wieku dwudziestym walczyć na barykadach rewolucji. Aktorzy teatru amatorskiego rządzą jednak zmieniającą epoki i charaktery. Na scenie gra ich jest tym prawdziwsza, im bliższe są role ich własnemu życiu. A przecież *Czarodziejskie Azoty* były wodewilem napisanym nie tylko w Kędzierzynie, ale również o Kędzierzynie. Bohaterów sztuki wzięto z życia. Życie kombinatu i Opolszczyzny podyktoowało autorom problemy i sytuacje. Wreszcie, motywem głównym wodewilu była sprawa budowy mostu. Postawienie mostu stanowiło sprawę nie obojętną dla kombinatu. Naprawdę, w tych dniach upalnego maja roku 1953 dwie brygady młodzieży Merkury i Szafarczyka, pod kierownictwem majstra Jana Kubina same wybudowały długą, zawrotnie wysoką galerię mostu na saletrzaku. To nie, że w komedii Bednarz jest brygadziśta. Robotnicy kombinatu poznali w nim majstra Jana Kubina. To nie, że o jednym zapomnieli autorzy. Oglądając sztukę czekałem z niepokojem: kto zakocha się w spawaczce Annie. Na scenie jednak nikt się w Annie nie zakochał. Inaczej było w życiu. Budowa mostu połączyła spawaczkę Annę Kocz z majstrzem Janem Kubinem. Ale w *Czarodziejskich Azotach* też jest miłość: miłość laborantki Jadwigi i inżyniera Grudzień.

Interesowali mnie aktorzy. Wiele z nich spotykałem przy pracy w Kędzierzynie. Lekarza w ambulatorium grał Alojzy Czerniak. Przed południem widziałem go w kwaso-odpornym ubraniu na wydziale soli, gdzie był brygadziśta. Trzymał w ręku grudek saletrzaku. Uśmiechał się jakby pozował do zdjęcia. Postać Papierkiewicza, który tyle wesołości budził wśród widzów, stworzył Lesław Kwaśnicki. Wczoraj proponował mi bilety na „Śląską ludową rewie” i długo opowiadał o życiu sportowym kombinatu. Myślałem, że jest tylko zapalonym sportowcem, a tymczasem tkwił w nim również kawał talentu aktorskiego. Jadwiga, a właściwie Lucja Kostyrówna, już nie pracuje w Kędzierzynie. Ze Stalinogrodu przyjeżdża na występy teatru robotniczego. Dyrektor Liś powiedział: „w miesiąc pójdzie dziewczyna do szkoły aktorskiej”. Annę grała Celina Kowalczyk. Spotkałem ją kiedyś w administracji. Siedziała za biurkiem i przyjmowała telefony. Jan Banas może najbliższy był swojej roli. Na wydziale kwasów był technikiem, a na scenie inżynierem Grudzień.

Mógłbym długo wymieniać zawody i role aktorów *Czarodziejskich Azotów*. Naprawdę było w tym coś urzekającego, kiedy na scenie inżynier stawał się robotnikiem, a robotnik doktorem.

Kilka godzin przed premierą przechadzałem się z kierownikiem

wydziału energetycznego, inżynierem Weberem, po czerwonych dywanach automatycznej nastawni. Była piękna jak sala balowa: miała oświetlony, ogrzewany sufit. Po środku stało olbrzymie mahoniowe biurko z klawiaturą miniaturowych wyłączników. Ze ścian wychylały się białe tarcze zegarów. Za mahoniowym biurkiem siedział dyspozytor. Naciśnięciem guzika mógł unieruchomić cały kombinat. Weber powiedział: „tu jeden człowiek włada potęgą prądu”. Inżynier Weber miał najtrudniejszą rolę w sztuce i bardzo odpowiedzialną pracę w chemicznym kombinacie.

Aktorowi, który gra świetnie, wnosi się na scenę kwiaty. Była zima: na dworze dwadzieścia kilka stopni mrozu. W Kędzierzynie nie ma kwiatów. Inżynier Weber nie dostał nawet doniczki z pelargonii. A należał mu się za rolę Kazimierzczaka wielki kosz poczwórnych bzów.

Podziwiałem go. Najcięższa praca nad przygotowaniem sztuki wypadła w październiku, listopadzie i grudniu. Te trzy miesiące były niezwykle ważne: szykowano kombinat do uruchomienia. Reżyser Malak tracił nadzieję: aktorzy teatru robotniczego opuszczali próbę, rezygnowali z ról, ich miejsca zajmowali bzów.

Reżyser bał się, że przyjdzie dzień, kiedy będzie musiał szukać nowego Kazimierzczaka. Robotnicy mówili: „nasz inżynier chyba nigdy nie śpi”. Inżynier Weber jednak znajdował czas nie tylko na sen i na próby *Czarodziejskich Azotów*. Sądził, że odkrył najcenniejszą umiejętność życia, umiejętność nie tracenia czasu.

Raz, zdziwieni koleczy, zobaczyli go na kędzierzyńskim lodowisku: pędził w sportowym trykocie „Unii” i prowadził do bramki hożejową

pileczkę. Pytano potem „Antek, jak ty to wszystko potrafisz pogodzić, sport i sztukę, pracę i pisanie artykułów do „Trybuny”. Odpowiedział: „to są moje rozrywki. Żeby dobrze pracować, trzeba mieć przyjemności”. Pamiętam i inne jego zdanie: „żeby dobrze pracować, trzeba znać ludzi, z którymi się pracuje”. Wydaje mi się, że odkryłem tajemnicę nieklamania zagraniej roli Kazimierzczaka.

Przedstawienie skończyło się. Czerwona kurtyna drgnęła. Wolno z dwóch stron sunęła do środka sceny. Kazimierzczak stał obok Adny. Robotnicy śpiewali:

Echem pieśni sunią drzewa,
Kędzierzyński szumi las,
Opolszczyzna cała śpiewa.
Śpiewa z dumą każdy z nas.

Kiedy ostatni rąbek światła sceny pokryła czerwień ciężkiej materii, biłem brawo chyba najmocniej. A może mi się zdawało? Wokół mnie na całej widowni podobnie zachowywali się wszyscy.

Tylko moja sąsiadka młoda kobieta o śniadym odcieniu skóry i dużych zielonych oczach miała twarz smutną, jakby chciała zaplać. Wiedziałem dlaczego: pewnego dnia powiedziała do reżysera:

— Ja nie mogę grać w *Czarodziejskich Azotach*, bo mam dużo pracy.

Pracy miała nie więcej niż inni, o wiele mniej niż inżynier Weber, ale nie chciało jej się przychodzić na próby. A teraz: załowała.

Premiera *Czarodziejskich Azotów* odbyła się w styczniu roku 1954 w sali teatralnej Klubu Fabrycznego Zakładów Przemysłu Azotowego w Kędzierzynie. Do dzisiaj amatorski zespół Kędzierzyński wystawił *Czarodziejskie Azoty* w wielu wsiach i miasteczkach Opolszczyzny, propagując wśród miejscowej ludności pierwszą sztukę o największym naszym kombinacie chemicznym.

prze gl ą d w y d a w n i c t w

DO CZYTANIA

Jeśli, czytelniku, masz urlop w sierpniu, to w Międzyzdrojach, Wiśle, Cieplicach czy w Spale znajdziesz znacznie mniej czasu na spotkanie z książką niż miałbyś niebezpieczną ofiarę wczesnym lipcowym: pogoda, zdaje się, na drugi miesiąc lata zapewniona! Ale że — jak w piósenkę Gałczyńskiego i Mazowsza — „książka żyć nam pomaga”, i to nie tylko w rodzinnym mieście, ale i na urlopie, przeto i na sierpniowe wczasy zabierz ze sobą kilka tomów — na wszelki wypadek. A nuż... a widelec!

Nie namawiam cię przy tym do mozołnych studiów — rozumiem, że w temperaturze 30 stopni Celsjusza w cień i mózg się roztopia — podsuwam ci przeto „lejszy kaliber” nowej produkcji wydawniczej, na czele z nową książką Janusza Meissnera *Niebieskie drogi*; Meissner wrócił od morskich wraków do podniebnych szlaków (widzisz, jak to, panie dzieciu, sam tym się ku mnie miłośnie nagina...) — oraz również nową powieścią Magdaleny Samozwaniec Błękitna krew. Pierwszą zawiądkę „Iskrowi”, drugą — Wydawnictwu Literackiemu w Krakowie. Autorka bynajmniej nie samozwańczo mianuje się pieczęcią „Niedobitowski z krakowskiego bastionu” — czytaj: B. Z. (byłych ziemian) spod Wawelu — bo środowisko to zna doskonale. O jej „pazurku”, czy raczej całym pazurze satyrycznym pisać chyba nie trzeba? Wynika stąd śmiechu kupa i... stój, stój, poeto od siedmiu boleści!...

Nie wątpię, że po takiej zapowiedzi *Błękitna krew* zniknie w ciągu dwu dni z półki Domu Książki w całej Polsce — jak znikła już poprzednio fiedlerowska *Wyspa Robinsona* („Iskry”), o której wobec tego nie ma co i pisać. Odnotuję więc za to dalsze tytuły „Iskrowie”: nowe poprawne wydanie *Młodej Guardii* Fadiejewa (to dla ciebie młody czytelniku od lat 14 do... 84), zbiór *Opowiadań* — uwaga, uwaga! — Lóis Aragony, Vercorsa, Claude Aveline’a, Pierre Gammery, Andre Stila, Marcela Verdota, Gilette Ziegler i innych współczesnych pisarzy francuskich oraz tom Stanisława Lema pt. *Sezam*.

Sezam, jak na Lema przystało, zawiera opowiadania naukowo-sensacyjne, których akcja toczy się w różnych gwiazdozbiorach, mgławicach, galaktykach itd. itd. itd. i ... na naszej starej poczołwej Kuli Ziemskiej w naszym zaściankowym Systemie Słonecznym. W gruncie rzeczy sprawy — em! są dla Lema najbardziej istotne, gdyż nawet wymyślne zabiegi astronomiczno-literackie służą mu tylko za pisarską zasłonę dymną, za perwersyjną metaforę dla spraw zgola doczesnych i człowieczych.

Mówi o tym najwyraźniej ostatnie opowiadanie pt. *Dzienniki gwiazdowe Ijona Tichego*, które swój finał znajduje w... więzieniu FBI. Ten akcent końcowy jest znamienny dla całego tomu, ostro antyimperialistyczny i antyfaszystowski. Wystarczy powiedzieć, że w jednym z opowiadań występuje...

Wśród realizatorów radiowych przyjął się taki warsztatowy termin „kurza wa akustyczna”. Określa się nim każdy niezamierzony bafagan i zamieszanie na antenie. Skąd się to zjawisko bierze. To bardzo proste, a przez to niebezpieczne. Wyobraźmy sobie słuchowisko, którego tematem jest fragment działań wojennych, a więc: warkot samolotów, świst lecących bomb, grzmot wybuchów i na tym tle rozgrywająca się tragedia ludzka z własnym swoistym wyrazem akustycznym — Jęki rannych, krzyk przerażenia, strachu, nienawiści. Wydawałoby się, że nie ma nic prostszego, jak odtworzyć te dźwięki właśnie w radiu dysponującym nieograniczonymi wprost możliwościami dla wyrażenia wszelkich zjawisk dźwiękowych. Tymczasem tak nie jest. Ten zespół elementów dźwiękowych tonalnie ze sobą niezharmonizowanych, pokrywających się z sobą w czasie i przestrzeni radiowej, jest szczególnie trudny do takiego ukształtowania, by w sposób przekonywający i jednoznaczny odtworzyć atmosferę sceny wieloplanowej. Ich symfoniczną nieprzeustręganą tego prawa prowadzi zazwyczaj do najmniej pożądanego rezultatu. Miał wyraziście, przekonywającej artystycznej przenosi dźwiękowej dociera do nas obraz zamazany, beładny, niepokojący wyobraźnię, ale raczej hamujący jej pracę ogłuszającym, bezkształtnym zgiełkiem.

Efekty dźwiękowe mają w sobie jednak coś urzekającego dla realizatora. Trzeba niezwykłego opanowania i znajomości warsztatu twórczego, aby nie poddać się ich uwodzącej sile. Młodych realizatorów przestrzegam się przed nadużyciem tych środków — starsi, bardziej doświadczeni, znają doskonale kulisy tej radiowej alchemii dźwiękowej.

Tym bardziej zaskakuje początek słuchowiska „Zaczyna się dzień” opracowanego według sztuki J. Broszkiewicza i G. Gottesmana przez doświadzonego reżysera Zbigniewa Kopałko. Typowy przykład „kurzawy akustycznej”. Bardzo to zaszkodziło słuchowisku. Co więcej — zniechęciło wielu do słuchania.

Jest jeszcze inny rodzaj „kurzawy” — „kurzawa artystyczna”. Rodowód jej podobny jest do poprzedniego. Polega to na zbytym nagromadzeniu efektów artystycznych, sytuacji, pojęć, problemów. Najłatwiej to zaobserwować zwiędając z szybkością 5 kilometrów na godzinę zbiory Muzeum Narodowego, i do tego bez przewodnika. Niewiele pozostałe wówczas wrażeń trwałych, raczej ogłone zmęczenie w nogach i zamęt w głowie. I tu więc obowiązującą zasadą ścisłej selekcji, a nie sumowania.

Tego formalnego, a przecież artystycznego zabiegu nie dokonano w stosunku do słuchowiska „Zaczyna się dzień”. Zabrał przewodnika, który by poprowadził go bogatej w wydarzenia opowieści o bohaterach nowych czasów: klasie robotniczej, jej Partii i ludziach. Tej roli oczywiście nie spełnił narrator dość obojętnie i mało interesująco prowadzący niewidzącego słuchacza od błędnych pól tragicznego września do twórczej walki o odbudowę cementowni, od ciemnych zakamarków myślowych przedwzrostowego magnata, pana Wierzbickiego, do hartownej choć prostej postaci Piotra Witkowskiego.

Sztuka Jerzego Broszkiewicza i Gustawa Gottesmana, według której opracowane zostało słuchowisko pt. „Zaczyna się dzień”, nie ma jeszcze swojej tradycji teatralnej. Ma to swoje szczególne znaczenie. Prapremiera radiowa jest więc pierwszą próbą nadania jej kształtu scenicznego. Dla czystości słuchowskiej interpretacji nie jest to bez znaczenia. To sam na sam z tekstem sztuki, niezakończone wspomnieniem teatralnej inscenizacji, nakłada na reżysera radiowego wielką odpowiedzialność. Radio przez swą powszechność oddziaływania może znakomicie przyczynić się do popularyzowania sztuki i zachęcić do niej tysiące słuchaczy, może też po prostu sztukę położyć. Trzeba więc wielkiej odwagi, zarówno ze strony autorów, jak i reżysera, aby pokusić się o podanie utworu tak ciężkiej próbie jaką jest opinia tysięcy radiosłuchaczy. W tym wypadku odwagi nikomu nie zabrakło, mimo iż sztuka nie należy do najłatwiejszych radiowo tematów.

Istnieje powiedzenie wśród krytyków a nawet wśród autorów, że ta sztuka jest dobra, która da się streścić w jednym zdaniu. To uproszczone co prawda stwierdzenie można zastosować w tym sensie również do słuchowiska „Zaczyna się dzień”. Może nie w stosunku do bogatej fabuły, którą zgodnie z reżenecznym sumieniem można by rozwinąć w długą... nowelę teatralną, bynajmniej nie dyskwalifikując tym sztuki. Ale główna jej treść-idea, myśl przewodnia — ta jest lapidarna i jednoznaczna: „Taka Polska będzie jak my, albo tak słaba albo taka silna jak my”.

Dzień, o którym piszą autorzy, zaczął się w chwili, gdy władze w naszym kraju ujęła dłoń robotnika. Problem już poruszany w naszej literaturze, a nawet udatnie w dramaturgii filmowej. Dość wspomnieć choćby nagrodzoną powieść B. Hamery „Na przykład Plewa” i jej filmową adaptację „Pierwsze dni”. Istnieje pewne fragmentaryczne podobieństwo między utworami Hamery oraz Broszkiewicza i Gottesmana. Są jednak ogromne, decydujące różnice. Choćby bogatsza faktura, odważniejsze stawianie problemów, pełniejszy nieraz rysunek postaci. Na autorów sztuki pracowały ubiegłe lata. One to były właściwie perspektywę widzenia pierwszych dni, perspektywę, jaką daje dziesięciolecie, dorobek, doświadczenie, perspektywę, jaką w stosunku do niedawnej przeszłości daje świadomie, skutecznie i konsekwentnie realizowany zamiar.

Bohaterami słuchowiska są ludzie i ich czyny: Anioła — stary robotnik, oddany sprawie cementowni jak swojej własnej, prawy gospodarz fabryki; — Piotr Witkowski, dawny ślusarz, działacz partyjny, nieugięty bojownik w walce z wrogiem podziemiem; — Anna, komunistka, kobieta, której wierność i miłość nie osłabiły lata rozłąki; — doktor Chociejko mimo obciążenia mieszczan-skich znajdający w końcu drogę do „prawdy naszego życia; a wreszcie Ciszewski — zdradca sprawy robotniczej, konfident podziemia.

W opowieści tej bierze udział jeszcze wiele osób. Ale to nie takie ważne. Ważniejsza jest w sztuce prawda, którą każdy z nas spotyka co dzień wokół siebie, prawda, której każdy z nas świadomie lub instynktownie staje się współtwórcą.

Jest w sztuce chyba jeden z najmniejszych jej fragmentów — scena końcowa, walka Witkowskiego z jawną dywersją Ciszewskiego. Walka na podobne słowa, które kryją odmienne czyny. Walka dwóch światopoglądów, dwóch pozornie jednakowo logicznie zbudowanych poglądów politycznych — swietna rozprawa z wrogiem jawnym i ukrytym tak często powołującym się na świadectwo klasy robotniczej, występującym w imieniu rzekomo krzywdzonych robotników.

Słuchowisko Broszkiewicza i Gottesmana to utwór związany z naszym dziesięcioleciem. To w nim szczególnie cenne, że daje obraz poglądów i przemian naszego społeczeństwa. Nie brak w tym utworze łatwizn i uproszczeń. Wielka ilość postaci to nie tylko sprawa literackim słabości, ale może przede wszystkim słabości w tworzeniu syntezy postaci. Zbyt wielka przeżyłość postaci wroga to również jedna z tych mielizn, które nie każdy autor potrafi zgrzeć ominąć.

Sztuka J. Broszkiewicza i G. Gottesmana nie jest utworem łatwym dla zradiofonizowania. Nie sprzyja temu bogactwo postaci i bogactwo sytuacji trudnych do odtworzenia jedynie w warsztacie dźwiękowej. Nawet tak doskonał aktorzy jak Buczyńska, Perzanowska, Dominiak, Paluszewicz, Białoszyński, Fijewski, Świdwski i inni — nawet najlepszy reżyser nie potrafi w pełni stworzyć przekonującej atmosfery słuchowiska i zapewnić szerokiego marginesu, który pozostawiony został dla inwencji wykonawców i realizatorów.

Czy wobec tego źle się stało, że sztuka ta rozpoczęła swe życie od słuchowiska Radiowego Teatru Wyobraźni? Na pewno, nie. Niesie przecież jakieś odświeżenie repertuaru, jakieś nowe nadzieje, że wyprobowano, że nowy repertuar nie wyprze bez reszty z radiowego teatru sztuk, które sięgają po tematykę współczesną, tematykę naszego dnia codziennego.

Wielkiemu Dulles w momencie zagłady kapitalizmu. Wystarczy? — Wystarczy. A teraz — nie pchać się! Dla wszystkich starczy! Nakład 20.000!

Młodzi (ale nie tylko) czytelnicy zechcą może w dni sierpniowe 1954 przypomnieć sobie sierpień sprzed roku. W jaki sposób? Odbywać wraz z Kazimierzem Koźłewskim podróże poprzez 70 lat w dwa tygodnie. Jest to tytuł żywotnego reportażu z festiwalu młodzieży w Bukareszcie. Być może za rok gościć będziemy młodzież całego świata w naszym kraju — zobaczmy więc najpierw jak takie światło wygląda. Książka zawiera dużo ilustracji, ale i samym tekstem dobrze — jak twierdzi uczestnicy — oddaje sens i klimat Wielkiego Złotu.

Miłośnicy literatury klasycznej mogą już zabrać ze sobą na wczasy pierwsze tomy *Wyborów dzieł* Sienkiewicza i Prusa (PIW) — ale niech przed wyjazdem nie zapomną zapewnić sobie u-

działu w (świeżo ogłoszonej) subskrypcji na „czytelnikowski” wybór Orzeszkowej: 12 tomów najważniejszych jej utworów w sprawie kosztować będzie tylko 110 zł, a na razie wystarczy tylko zaliczka.

Z książek PIW-u, poza tymi, które wymieniałem w poprzednim przeglądzie, polecam na dni deszczowe (tę, tu, odpukać) — nowe poszerzone i pięknie poprawne wydanie *Dziennika* Samuela Pepysa w przekł. Mimi Dąbrowskiej oraz *Słodym* krzyż Anny Seghers w popielatej Bibliotece Laureatów Nagród Pokoju. Oczywiście, ani jeden, ani drugi nie należy do „lejszego kalibru” literackiego, ale czyż przez to dają mniej satysfakcji z lektury?

W ogóle to bardzo żęście się rozpuścił, zwolennicy lekkiej literatury. Dostajecie kilka tomów na rok i jeszcze wam mało?! Bądźcie wyrozumiali, pozwólcie żyć i innym!

PRZEGLĄD KULTURALNY. Tygodnik Kulturolno Społeczny

Redaguje Zespół Adres Biuro Kultury i Sztuki róg Trybickiej Redaktor naczelny tel. 6 91 26. Zastępca naczelnego redaktora 6 05 68. Sekretarz Redakcji 6 91 23. Sekretariat 6 92 51. Wewnętrzny Zbiór działy tel. 6 72 51. 6 62 51. Adres administracji ul. Wiejska 12 tel. 8 24 11. Wydaje Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa”. Kolportaż PPK „Ruch”. Oddział w Warszawie ul. Sierbna 12, tel. 804 20 do 25. Warunki prenumeraty: miesięcznie zł 4,60. kwartalnie zł 13,80. półrocznie zł 27,60. rocznie zł 55,20. Wpłaty na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie redakcje nie zwraca Zakłady Druk i Wkłóśdrukowe RSW „Prasa”, Warszawa, Marszałkowska 3/5.

Informacji w sprawie prenumerat wpłacanej w kraju ze zleceniami wysyłki za granicę, udziela oraz zamówienia przyjmują Oddział Wydawcy Zakładów PPK „Ruch” Sekcja Eksportu — Warszawa, Aleje Jerozolimskie 119. tel. 805-05.

5-B-18430