

W NUMERZE:

BOLESŁAW BARTOSZEWICZ — Czytając dodatki społeczno-kulturalne.
KONSTANTY PUZYNA — „Fantazyj” Andrzeja Pronaszk
DUMITRU MIRCEA — Dziesięć lat prozy rumuńskiej
TADEUSZ KUBIAK — Wiersze
LECH BUDRECKI — W kręgu małych form
BOLESŁAW MICHAŁEK — Mandy
MICHAŁ JASSEM — Drzewa na „Starcie”, czyli głos w dyskusji
FELIKS PARNELL — Wielki balet
MAKHA KURECKA — Źródło światła i przewody

Przegląd kulturalny

STYL I EPOKA

JAN KOTT

Biełiński nazwał Oniegina encyklopedią życia rosyjskiego. Zobaczyliśmy teatr, w którym nieprzerwane doświadczenia sześciu pokoleń aktorskich złożyły się na żywą encyklopedię rosyjskiego życia. Wyobraźmy tylko sobie teatr, który by przeniósł do naszych lat nieprzerwaną i wciąż wzbogacaną tradycję wielkich ról fredrowskich. Gdzie na Cześnika składałyby się zagrania, znajomość epoki i obyczajów, humor i talent imitatorski, wiedza o człowieku, gesty i intonacje wielkich aktorów od Ryckera po Rapackiego i od Rapackiego po Frenkla i Leszczyńskiego. Gdzie w *Geldhabie* moglibyśmy powiedzieć o tej czy o tamtej kwestii, że tak ją właśnie mówili wielki Żółkowski. Że w tej oto scenie *Ślubów* Modrzejewska od Aspergerowej przyjęła opuszczenie tamburka i odtąd gest ten stał się kanonem teatru. Że od Królikowskiego do Węgrzyna Rejent tak samo zawiesział głos, powtarzając po raz trzeci: „Niech się dzieje wola nieba...”, że w *Papkinie* pierwszy zapiał fałsetem Chomiński i potem powtarzał to Benda, Siemaszko i Maszyński.

Henryk Szteylński wyprowadzał genealogię aktorstwa polskiego od Bogusławskiego, który zrodził Kudacza. Kudlicz zrodził Jasińskiego i Chelchowskiego. Jasiński zrodził Trapsę i Derynga, Deryng — Rygiera i Frenkla, Rygier — Jaracza i Osterwę. Chelchowski zrodził Królikowskiego i Rapackiego, Królikowski — Kotarbińskiego, Rapacki zrodził Wysocką i Zelwerowicz. Niewątpliwie doświadczenia wielkich mistrzów, choć rozproszone, nie zostały zagubione do szczytu. Ale wyobraźmy sobie jeden teatr, który by je wszystkie gromadził. Wyobraźmy sobie dalej teatr, który by nie tylko obrastał tradycją jak drzewo siołami, ale poddał ją surowej selekcji, który by dyscyplinę intelektualną połączył z wysokim kunsztem i wysoki kunszt z pełną wiedzą o przeszłości. Byłby to teatr narodowy.

Literatura jest dramatyczną historią myśli, uczuć i namiętności, całego społecznego bytu człowieka. Ale tylko najwięksi pisarze, i to bardzo rzadko, potrafili historię uchwycić i zamknąć w geście, w stylu obyczajów, w szczegółach stroju, w trząśnięciu obcasami czy w uderzeniu palcem o tabakierkę. Teatr literaturę materializuje, u konkretności i uoaczności, nie ma w nim miejsc pustych. Historia i styl to wierność gestów, kostiumu i intonacji, aktor gra nie tylko wewnątrz, jest żywym człowiekiem, który się rzuca i mówi, który cały musi być czynownikiem aleksandrowskim czy frejliną pamiętającą jeszcze czasy Katarzyny.

„W seminarium — napisał Stendhal w *Czerwonym i czarnym* — jest sposób jedzenia jajka, który świadczy o szczeblu osiągniętych w hierarchii pobożności”. Wielki aktor musi pokazać jak w seminarium jedzą jajko i to nie w seminarium w ogóle, ale w seminarium, które jest w określonym kraju, mieście i dziesięcioleciu.

Kunszt przekazują sobie pokolenia aktorów. Ale również tylko pokolenia przekazują mogą ścisłą jak eksponat w muzeum i uogólnioną na miarę Famusowów, Obłomowów, Czyczkowów historyczną pamięć i doskonałość ruchów i gestów. Przekazują styl, który wyraża epokę.

Przypomnijmy sobie bal u Famusowa w trzecim akcie *Mądremu biada*. Kilkanaście epizodów w coraz szybszym, coraz bardziej dramatycznym tempie. Kilkanaście kwestii komedii. I oto scena roztęsta się w wielki epicki rozdział na miarę *Anny Kareniny* czy *Wojny i pokoju*. Jest w nim jakieś urzekające bogactwo charakterystycznych rysów dla środowiska i epoki, wystraszonych, uogólnionych, zręcznych — jest w nim pełna materialnej, społecznej, psychologicznej wiedzy.

Każda postać jest ostro i skończona w rysunku, charakterystyczna i niepowtarzalna, a jednocześnie ciągnie za sobą cały swój społeczny rodowód, całą swoją historyczną genealogię. Młodzi oficerowie gną się i prostują jak szpacy, nv. niedawno jeszcze byli kadetami.

ml. Przeszli przez szkołę wielkiego księcia Konstantego, która plac ćwiczeń zamieniła w salę gigantycznego baletu, a salon w wielkie koszary. Podobnie, ale przecież zupełnie inaczej, kłania się, trzaska obcasami, ślady, chodź, mów! pułkownik Siergiej Siergiejewicz Skatolub. Ten żołdak najpierw nauczył się krzyżeć na polach bitew, kiedy pedził przed sobą żołnierskie rotę, potem dopiero uczył się zginąć na cesarskim dworze.

Generał w ogniu śmiałym idzie krokiem;
Kula go trafi, car się doń uśmiechnie;
Lecz gdy car strzelił nieślaskawym okiem,
Generał bladnie, słabnie, często zdechnie.

Na starym i głuchym kniaziu Tugouchowskim, na jego żonie znać pokost osiemnastowiecznych salonów Katarzyny, to styl wersalski przeniesiony nad Nowe, inny w ułożonych i gestach, w akcentach, w dowcipie, nawet w uniżoności o aleksandrowskiej epoki. A hrabina Chriumin ze swoimi feudalnymi gestami i wielką szkołą pogardy, a wspierała Chłostowa z najlepszego moskiewskiego towarzystwa ułożona i żmijowata, doświadczenia w intrydze, politykująca, znająca na pamięć, kto ile dusz pansz żyłnianych odziedziczył po ojcu?

I wreszcie z nowego pokolenia Anton Antonowicz Zagoricki, szpicel, rajfur i literat; oto jeden z tych, którzy szczerli przeciw Fustkiewiczowi. Przypomnijcie sobie jak chodzą, jak suwa bezszelestnie długie nogi po froterowanej posadzce jak nasłuchuje, jak cały się zryga.

To nie są epizody, to nawet nie są genialne zagrania, to są wielkie obyczajowe studia epoki. A przy tym nie dla zewnętrznej teatralności, dla czystej reżyserii, dla pustego efektu. Wszystko dla historycznej prawdy i dla dramatu. Fragmenty tańca czy muzyki nie stają się nigdy celem samym dla siebie, popisem czy wstawką, są za każdym razem umotywowane całkowicie i bezbłędnie, osadzone w realiach epoki i w dramacie, któremu służy scena.

Klasyczną formułą Teatru Małego jest niewątpliwie absolutna wierność pisarzowi i epoce. Zadnych skreśleń, żadnego ściszenia, żadnego skrótu. Teatr pokazuje świat taki, jakim go widział pisarz. Ale teatr osadza ten świat w epoce, bo świat jest rzeczywisty. Ale teatr osadza ten świat, bo przemawia do współczesnego widza. I z sadu nie rezygnuje nigdy.

Już Puszkina w swoich uwagach nad *Mądremu biada* pytał z niepokojem, do kogo przemawia Czacki? Do Famusowów, Zagorickich, Skatolubów? Nie. Czacki przemawia do publiczności, przemawia do nas.

Przypomnijmy sobie wielki końcowy monolog trzeciego aktu. Czacki zaczyna mówić do Zofii. Jeszcze wierzy, że go zrozumie, że ją przekona, że ją natchnie całą swoją wielką pogardą dla sfrancuziałego świata carskich lokajów. Jeszcze w salonie pełno: nasłuchują zbite w kąty brzydkie księżniczki, rozbawione damy, oficerowie. Ale stopniowo salon pustoszeje. Jedni boją się słuchać, drudzy to nudzi. Wreszcie Zofia ucieka do tańca. Czacki zostaje sam. Nie, nie sam! Anton Antonowicz Zagoricki nadstawia uszy. Do kogo przemawia Czacki? Czacki przemawia do nas.

W warszawskim przedstawieniu Teatru Polskiego z roku 1951 Kreczmar z zimnym, patosem wygłaszał swoje tyrały do gości Famusowa. Ani ich nie przekonał, ani nias. Był tylko śmieszny Zofia Pawłowna była czułą skrzywdzoną niewinną, zakochaną bez pamięci w pogardzanym przez wszystkich Molczalinie. Molczalin był za to wstrętny. Od pierwszej sceny budził litość i trwogę. Kestowicz grał jako kanalik bez przebrania.

„Ale prawdziwa Zofia, Zofia Gribojedowa, Zofia w Teatrze Ma-

łym, Zofia Solodowej, nie jest skrzywdzonym aniołem, ale piękną córką naczelnika urzędu Famusowa. Molczalin Gribojedowa, Molczalin Sadowskiego jest gładki, ułożny i lili, lokajsko śliczny i po lokajsku wytworny. Może się podobać, nawet musi się podobać. Teatr Mały jest szkołą odczytania tekstu. Cariow gra Czackiego — podobnie jak grał Żadowa w *Intratnej posadzie* — na innym planie niż wszystkie pozostałe postaci, w innej skali środków wyrazu. Wiele mówiliśmy ostatnio o aktorze wielkich namiętności i wielkich myśli, o aktorze teatru romantycznego. Cariow gra Żadowa i Czackiego w poetyce romantycznej. Tak jak w tej samej poetyce, ale w planie natchnionego sztyderstwa, wielkiego

Jak Wam się podoba?

demaskatorstwa i groteski na miarę gogolowskiego *Nosa* — grał Jusowa w sztuce Ostrowskiego wspaniały Iliński.

Ale dwoistość stylów gry, którą w *Intratnej posadzie* wielu z nas odczuło jako stylistyczną skazę, znajduje swoje pełne potwierdzenie w *Mądremu biada*. Jest w samym arcydziele Gribojedowa. Dopiero spektakl moskiewskiego teatru pozwolił to nam w pełni zrozumieć. *Mądremu biada*, jeśli szukać będziemy polskich odpowiedników, to zadziwiająco połączenie Słowackiego z Fredrą.

Mamy żar Słowackiego, sztyderstwo i drwinę, lotność myśli i wściekłość namiętności, wielki romantyczny kostium na rewolucjonistę szlacheckim, republikański patos w lirycznej fudze monologów. Ale obok tego mamy pożywny realizm Fredry, nasycenie realiami, ostrość psychologicznego ry-

sunku, bogactwo obyczajowych rysów, konkretność i nęczność postaci, zdolność ewokacji materialnego świata i historycznego czasu. Sarkazm Fredry, tylko zjadliwszy, tylko bardziej dalekowzroczny, tylko nasycony walką ideową i polityczną.

Mądremu biada jest jednocześnie najbliższe *Fantazemu* i *Mężowi i żonie*. Ale Gribojedow jaśniej widzi rzeczywisty świat od Słowackiego i nie jest po szlachecku ograniczony jak Fredro.

Wielki teatr zawsze pomaga historykowi literatury. Jeszcze nie została zakończona dyskusja o realizmie romantycznym. Odczytanie przez Teatr Mały arcydzieła Gribojedowa na pewno w niej będzie argumentem. *Mądremu biada* stało się zbiorem przyszłości, wrosło w potoczny język rosyjski. Tak samo Fredro wrosł w codzienny dzień polszczyzny. Żadne zdanie z dramatów Słowackiego nie stało się nigdy przysłowiem. Porównanie komedii Gribojedowa ze Słowackim pokazuje granice, których nie przekroczył polski dramat romantyczny. Pokazuje, o ile prosta była droga do wielkiego realizmu krytycznego, którą szedł Gribojedow, Puszkina i Lermontow.

Raz jeszcze: na trzech wielkich przykładach, na Gribojedowie, na Ostrowskim, na Gorkim, zobaczyliśmy jak odczytuje teatr klasyczne dzieła rosyjskiej dramaturgii. Jak im służy kunszt najwyższej miary i najszlachetniejszą dykcją, jak je nasyca całą wiedzą o epoce i osadza całym współczesnym doświadczeniem. Zobaczyliśmy pokolenia feudalów i kapitalistów, czynowników i karierowiczów, dworaków i wyzyskiwaczy. Zobaczyliśmy najlepszych ludzi wielkiego narodu: Czackiego z jego nienawścią do despotyzmu i umiłowaniami ludzi; Żadowa, który wszystko, co jest w nim szlachetne, wszystko, co jest w nim buntem przeciwko światu Wyszniwskich i Jusowów, zawdzięcza lekturom Hercena, Czernyszewskiego, Biełińskiego. Zobaczyliśmy Katię i studenta Łukina, który wierzy już, że można świat zmienić i świadomą rewolucjonistkę Raszel.

Zobaczyliśmy teatr, który jest historią i współczesnością. Zobaczyliśmy teatr, który jest żywą encyklopedią rosyjskiego życia. Zobaczyliśmy teatr, który jest naprawdę narodowy. Widzieliśmy wielki Teatr Mały.

HOLLYWOOD - 5 lat w służbie „Zimnej wojny“

(Artykuł napisany specjalnie dla „Przeglądu Kulturalnego“)

GEORGES SADOUL

O d roku 1947—48 depresja groziła w Stanach Zjednoczonych w równej mierze produkcji filmowej jak i większości przemysłu lekiego, rolnictwu również jak szeregowi galezi przemysłu ciężkiego. Aby się pozbyć depresji Stany Zjednoczone postanowiły „eksportować kryzys” i w tym celu został powołany do życia *Plan Marshalla* (1947). Zbrojenie kraju i narodów satelickich (układ brukselski w marcu 1948 i pakt atlantycki w marcu 1949) dostarczyły dalszych sposobów.

„Ale groźba depresji wiszącej nadal nad Ameryką spowodowała, że już od roku 1948 niektórzy otwarcie nawoływali do zastosowania ostrych środków, stwierdzając np.:

„Ameryka przeżyła już dwie wojny, lecz wspomnienia, które po nich pozostały, były mniej gorzkie niż po kryzysie roku 1930. Naród nasz nie chce ani wojny, ani kryzysu, jeżeli jednak przyjdzie do wyboru — wybierze wojnę...”

Autorka tych słów, Klara Boothe-Luce, obecnie ambasador USA w Rzymie, która już w roku 1948 wybrała wojnę, była nie tylko autorką kilku sztuk cieszących się powodzeniem na Broadwayu i adaptowanych przez Hollywood — była również żoną H. R. Luce, właściciela tygodników: *Time*, *Life*, *Fortune* i miesięcznika aktualności filmowych *March of Time*. Była ponadto oficjalną rzeczniczką trustu Morgana.

W czerwcu 1950 r. w Korei wybuchła wojna. Czy był to początek *World War III* — trzeciej wojny światowej, czy po prostu „ocieplenie się” zimnej wojny?

Podczas gdy prasa „zachodnia” wielkimi tytułami ogłaszała „agresję komunistyczną Północnych Koreańczyków”, tygodnik filmowy *Fox Movietone* pokazywał jeszcze zdjęcia z poprzedniego tygodnia: Mr Foster Dulles, specjalny wysłannik prezydenta Trumana, zwiędzający umocnienia w Korei Południowej w towarzystwie prezydenta Syngman Rhee (Li Syn - Mana) i generała Mac Arthura. Wyprowadzając decyzję Waszyngtonu, ten ostatni rzucił do walki swoją piechotę morską i decyzyja ta niebawem została zaaprobowana przez prezydenta Trumana, a potem i przez autorytarną większość O. N. Z. Rankiem 28 czerwca 1950 r. zrzeczenie producentów filmowych USA zarejestrowało kilka tuzinów filmów zgłoszonych przez największe towarzystwa filmowe, które w swoim tytule miały słowo Korea, Tempo!

We wrześniu 1950, gdy wojna koreańska osiągnęła pewne natężenie, prezydent Truman zwołał do Białego Domu przedstawicieli przemysłu filmowego. Pomiedzy zaproszonymi znajdowali się Louis B. Mayer, Cecil B. de Mille i Myrna Loy. Truman oświadczył zebranym:

„Podczas ostatniej wojny podróżowałem dużo po Stanach Zjednoczonych i dlatego byłem w stanie zrozumieć znaczenie Waszego przemysłu dla podtrzymania nastrojów żołnierzy i ludności cywilnej. Możecie wniesić olbrzymi wkład do „kampanii prawdy” przeciwko niektórym z naszych sąsiadów, którzy nie są dobrymi sąsiadami...”

Ta bardzo oficjalna deklaracja znalazła swoje echo w przemówieniu wygłoszonym w pięć tygodni później przez republikańskiego senatora z Denver (Colorado) Johna, wzywającego Hollywood do „udzielenia poparcia Stanom Zjednoczonym w walce przeciw Rosji”. Wraz z wojną w Korei propaganda filmowa weszła w nowe stadium.

*

Jedną z metod, którą zaczęło się posługiwać Hollywood, była fantazja. W roku 1950 science fiction (tematy fantastyczno - naukowe) miały olbrzymie powodzenie w tygodniakach, taniej literaturze i *comics'ach*. Przy adaptacji filmowej tego nowego rodzaju zrobił karierę Węgier, George Pal, który był dotychczas animatorem w filmach rysunkowych i kukielkowych w Londynie i w Holandii. Przeniesiony w roku 1950 do Stanów Zjednoczonych produkował przez pewien czas filmy rysunkowe dla Paramountu, później został producentem i dostarczył Paramountowi w krótkich odciskach czasu filmy fabularne: „Cel podróży — księżyc” (*Destination Lune*, 1950), „Zderzenie światów” (*When World Collides*, 1951), „Wojna światów” (*War of the Worlds*, 1953).

W filmie „Cel podróży — księżyc” amerykański Sztab Główny, przy współudziale monopolu, organizuje ekspedycję międzyplanetarną, aby nie dopuścić do opanowania księżyca przez „złego sąsiada”, co groziłoby strategicznym panowaniem nad ziemią! W „Zderzeniu światów” planeta nasza ma zostać unicestwiona przez komętę i losu tego nie unika. Podczas gdy Nowy Jork ulega zagładzie, „elita” wybrana przez Sztab Główny oraz Trust Mózgów zostaje wysłana w rakiecie międzyplanetarnej na inną



planetę, gdzie ogląda przez telewizor zniszczenie Nowego Jorku. W „Wojnie światów” — ze słynnej powieści H. G. Wellsa — pozostaje jedynie tytuł. Marsjanie, przybywający na ziemię, używają latających czolągów płujących „super-napalmem” i niosących zagładę wszystkim ludzdom dostatecznie głupim, aby prosić o pokój. Aby uratować cywilizację zachodnią, amerykański Sztab Główny decyduje się na użycie atomowej super-bomby — bomba ta jest jednak bezsilna. Masom pozostaje jedynie udanie się do kościołów i modlitwa. Wszchemogący dokonuje cudu — Marsjanie zostają zniszczeni przez bakterie. Nieskończona Wielkość objawia się w nieskończonej malej postaci 2).

W filmie „Dzień, w którym ziemia stanęła” (*The Day the Earth stood still*, Fox 1951), mieszkancie planety Kłauu i jego wierny robot Cori lądują w latającym talerzu na trawniku Białego Domu, aby zaprowadzić porządek na ziemi. Sztab Główny, nie wierząc w potęgę eleganckiego dyplomaty kosmicznego, rzuca policję w jego ślady. Kłauu, tak jak to zapowiedział, zawiesza na pół godziny działanie elektryczności na ziemi i powraca na swoją

planetę po zmuszeniu narodów do przyjęcia swojego planu.

Akcja filmu „Stwór z innego świata” (*The Thing* — RKO 1951) rozgrywa się w amerykańskiej bazie lotniczej za kołami polarnymi. Pewien ranka na lotnisku lądują latający talerz. Wychodzi z niego potężny stwór, należący bardziej do świata roślinnego niż zwierzęcego. Pewien laureat Nobla proponuje nawigację kontaktu ze „stworami”, lecz zostaje odsunięty przez amerykańskiego podoficera, który smaży w napalmie istotę z innego świata i w ten sposób ratuje cywilizację amerykańską, zyskując pochwałę Pentagonu.

DOKOŃCZENIE NA STR. 2

*) „Biorę ten glob w posiadanie z takimi Bożymi i w imieniu USA dla najwyższego dobra ludzkości!” — powiedział szef ekspedycji stawiający stopę na księżycu.

*) Dwa lata przed „Wojną światów” Wytwórnia RKO jeszcze bardziej dobitnie przepowiedziała wojnę bakteriologiczną w filmie „The Whip Hand” (Październik 1951) reż. W. C. Menzies (redzie fantazja miesza się z sensacją, aby ukazać agentów radzieckich, którzy ukrywają się wśród wysp na jeziorze w centrum Stanów Zjednoczonych, usiłując umieszczać Amerykę bronią bakteriologiczną).

Czytając dodatki społeczno-kulturalne...

1.

Człowieka podróżującego po naszym kraju, zaglądnącego do różnych regionów, mile uderzyć musi następujący fakt. Oto nie ma już dziś w Polsce województwa, które by nie posiadało własnej gazety terenowej. Coraz więcej ludzi rozpoczyna pracowity dzień od przeczytania swojego wojewódzkiego dziennika.

Na łamach terenowych gazet partyjnych często omawiane są problemy życia kulturalnego. Jednakże potężny jego rozwój, atrakcyjność form oraz rola, jaką kultura ma dziś do odegrania, sprawiły, że codzienne szpalty gazet stały się niewystarczające dla właściwego nasświetlenia tych zagadnień. Poszczególne redakcje rozpoczęły więc wydawanie specjalnych tygodniowych dodatków społeczno-kulturalnych (przeważnie 2-4 kolumny). Wpłynęło to z kolei na ożywienie gazet, podniosło ich realne nakłady, skupiło wokół pism ludzi kultury, nauki, sztuki.

Różne gazety w różnych okresach zdecydowały się na wydanie pierwszego numeru dodatku. „Gazeta Poznańska” np. dała czytelnikom pierwszy „Widnokrąg” dopiero w marcu 1951 r., w parę lat po swym powstaniu. „Głos Koszaliński”, przekształcony z mutacji „Głosu Szczecińskiego” w samodzielne pismo jesienią 1952, z miejsca wystartował z sobotnim „Głosem Tygodnia”. Kieleckie „Słowo Ludu”, które powstało we wrześniu 1949 r., zdobyło się na swoje „Słowo Tygodnia” dopiero po wielu miesiącach, bo wiosną 1952 r. Daty te bynajmniej nie mówią o kształtowaniu się zapotrzebowania terenu na publicystykę społeczno-kulturalną; są one natomiast odzwierciedleniem stopnia zainteresowania poszczególnych redakcji problematyką kulturalną, ich inwencji i dbałości o potrzeby czytelników. Wiadome mi jest, że redaktorowi działu kulturalnego „Słowa Ludu” kierownictwo redakcji dłuższy czas odpowiadało (na jego propozycję wydawania dodatku), że dodatek taki nie ma sensu, bo „kto to będzie czytał, komu to potrzebne?” Zmiana kierownictwa gazety umożliwiła tam powstanie „Słowa Tygodnia”.

Jest rzeczą oczywistą, że powołanie do życia dodatków kulturalnych postawiło gazety przed poważnym problemem zapewnienia sobie odpowiedniego materiału. Miał to być materiał starannie opracowany niż artykuły przeznaczone do dziennika (choćby z tej przyczyny, że na zredagowanie jednego numeru dodatku pozostaje tydzień), napisany ze znajomością problemów upowszechnienia kultury, popularnie omawiający poszczególne zjawiska w sztuce, a więc pomagający czytelnikowi zrozumieć powieść, przedstawienie teatralne, koncert, wystawę, film. W sytuacji takiej konieczne stało się pozyskanie autorów spoza redakcji, rekrutujących się spośród działaczy kultury, nauczycielstwa, miejscowych pisarzy, muzyków, plastyków, ludzi teatru, filmu, konserwatorów zabytków, kustoszów muzeów, znawców folkloru, tradycji kulturalnych regionu — zatem tych wszystkich, którzy mieliby coś do powiedzenia w sprawach polityki kulturalnej oraz popularyzacji sztuki wśród najszerszych mas społeczeństwa.

Dodatki społeczno-kulturalne posiadają również znaczenie jako trybuna, z której mogą zabierać głos twórcy zamieszkali w ośrodkach prowincjonalnych pozbawionych własnego czasopiśmiennictwa kulturalnego czy literackiego. Właściwa, dobrze pomyślana współpraca środowisk twórczych z redakcjami zagwarantowałyby z jednej strony odpowiedni materiał do dodatków kulturalnych, z drugiej zaś strony zbliżyłaby twórców do terenowych gazet partyjnych. Trzeba także podkreślić rolę, jaką dodatki mogą odegrać umożliwiając kandydatom na pisarzy czy poetów zadebiutować na swoich łamach, co powinno być przecież znacznie łatwiejsze niż wydrukowanie utworu nieznane go autora w stołecznym piśmie literackim. W takich ośrodkach jak Kielce, Białystok, Koszalin, Zielona Góra — gdzie nie ma nawet koł młodych literatów — redakcje dodatków kulturalnych stać się mogą siłą rzeczy najpoważniejszymi, najbardziej konkretnymi opiekunami młodzieży artystycznej.

2.

Zdawałoby się, że poziom dodatków kształtuje się według aktywności i poziomu miejscowych środowisk twórczych. Łatwiej bowiem redagować kilka kolumn tygodniowo poświęconych problematyce społeczno-kulturalnej w Stalinogrodzie i Poznaniu niż w Kielcach i Białymstoku. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z ośrodkami kulturalnie zaawansowanymi, w

drugim są to ciągle jeszcze, niestety, partykularze, gdzie trudno o ludzi piszących — poza członkami zespołów redakcyjnych. Hipoteza ta jednak często nie znajduje pokrycia w praktyce. Na przykład stalinogrodzka „Trybuna Robotnicza”, gazeta znana z tego, że jest redagowana bardzo dobrze, posiada dodatek, który budzi pewien niepokój. Nazywa się on „Na niedzielę”. Pominiemy tę doprawdy niewybredną nazwę. Nie jest ona najważniejsza. Chodzi o co innego. Weźmy do ręki nr 19 dodatku z dnia 15 maja br. Nie jest on — wydaje mi się — ani gorszy, ani lepszy od innych numerów. Na dwóch kolumnach dużego formatu mieszczą się następujące pozycje: O malarstwie — nie recenzja, Co wyszło z „latających talerzy”, Śladem stylonowej nitki, artykuł o szepieniu jabłek, rubryki: Tanio i praktycznie, Lekarz radzi, Smaczne... Najsmutniejsze jest to, że po przeczytaniu artykułów nie można sprzeczyć koncepcji tych kolumn. Wyodrębnione, opatrzone specjalnym nagłówkiem, winny one przecież stanowić jakąś całość, winny być podporządkowane konkretnemu celowi. Dodatek „Trybuna Robotniczej” — przestaje być dodatkiem społeczno-kulturalnym, a staje się po prostu zbiorem artykułów i artykułków oddawanych czytelnikowi do przeczytania „na niedzielę”. O popularno-naukowym charakterze dodatku także nie można mówić bez zastrzeżeń.

Nie jest chyba w porządku, że 19 czerwca br., kiedy w Stalinogrodzie odbywała się XII Sesja Rady Kultury i Sztuki, ukazał się dodatek, w którym można było przeczytać o załmieniu słońca, o samolotach odrzutowych, dalej opowiadanie marynistyczne, natomiast o tak ważnym wydarzeniu, jakim była Sesja... nie napisano ani słowa. Codzienna „Trybuna Robotnicza” dużo poświęcała miejsca obradom. Wydaje mi się jednak, że prócz sprawozdań i komentarzy dziennikarskich należało — właśnie na szpaltach dodatku wydanego w dniach Sesji — zamieścić poważniejsze artykuły publicystyczne związane z tematyką obrad. Nie nawiązanie do niej ani jednym słowem jest chyba dowodem oderwania dodatku od bieżących zagadnień (przepraszam, przesadziliśmy, była mowa o załmieniu słońca).

Wśród materiałów przeznaczonych „na niedzielę” czytelnik rad by widzieć satyrę, humoreskę, dowcip. Mieszkańcy Śląska mogą się słuszenie skarżyć, że w swoim dodatku znajdują tę rubrykę w wymiarach bardzo ograniczonych. Dobry przykład pod tym względem może stanowić „Słowo Tygodnia”, dodatek do kieleckiego „Słowa Ludu”. Od przeszło pół roku posiada on kolumnę satyry i humoru (dodatek rozporządza czterema kolumnami dużego formatu). „Kolce” kłują biurokratów i chuliganów, brakorobów i malkontentów, kierując się przeciwko imperializmowi i „kulturze” zachodniej. Trzeba podkreślić, że redakcja szeroko wykorzystuje w tej rubryce listy i meldunki korespondentów (oto np. w jednym z lutowych numerów ukazał się dowcipny felieton zatytułowany „Nagrody”).

Nierzadko zamieszczane są celne frazski i wiersze satyryczne. Stały dział „W obiektywie” przeważnie przynosi satyrę antyimperialistyczną. Jednakże owe rymowane komentarze zenują niekiedy niewybredną formą i prostackim dowcipem. Zamieszczony w numerze z dnia 7 sierpnia br. rysunek przedstawia plachtę układu o armii europejskiej, pod którą stoi piesek z zamiarem... Tekst to wyjaśnia. Zacytujmy.

Jak sama nazwa wskazuje — układ leży od dawna czyli się układał. I chociaż pieska nikt tu nie zmusza przebiegł, powąchał no i na...

Powyższy wierszyk nie jest ani mądry, ani dowcipny. A co najgorsze — jest niesmaczny.

Wobec braku dostatecznej ilości odpowiedniego materiału do rubryki „humoru i satyry”, zwłaszcza w mniejszych ośrodkach, dużą pomoc stanowią materiały nadsyłane przez warszawską Agencję Robotniczą. Dodatki kulturalne przedrukowują również rysunki i teksty satyryczne z pism centralnych. Od inwencji, od pomysłowości redakcji zależy jak najtrafniej sowe wykorzystanie prac w obu wypadkach. Kieleckie „Kolce” w „Słowie Tygodnia” z 22 maja br. zamieszczają satyryczny rysunek Zaruby, przedstawiający „śpiącą” radę narodową. Nie wiadomo tutaj, o jaką radę chodzi, nie wiemy w kogo wycelowane jest ostre satyry.

BOLESŁAW BARTOSZEWICZ

Krytykować wszystko to nie krytykować nikogo. W dodatku „Gazeta Białostockiej” zaś — również z 22 maja br. — ten sam rysunek został szczęśliwie „uteronowiony”, zaadresowany do „śpiącej” Gminnej Rady Narodowej w Grabowie.

Kielce i Białystok mają równe szanse, jeśli chodzi o redagowanie dodatków kulturalnych. Mam na myśli zarówno możliwości publicystyczne obu ośrodków, jak również poziom życia kulturalnego w obydwu regionach Białostocki „Świat i ludzie”, nie mogąc oprzeć się na pisarzach, których tam nie ma, zaangażował do współpracy miejscowych naukowców oddając im do dyspozycji jedną kolumnę. Profesorowie Akademii Medycznej i Wyższej Szkoły Inżynierskiej piszą artykuły popularno-naukowe, często bardzo interesujące, które tłumaczą wiele spraw z dziedziny medycyny, higieny, astronomii, chemii itd. Rolnik białostocki znajduje na tej kolumnie takie artykuły, jak: „Co to jest rak kartofla”, „Zanim pójdziemy na grzybobranie”, „Len — szare złoto”. Trzeba by tylko sobie życzyć, by język tych prac był bardziej komunikatywny, by terminy naukowe, niezrozumiałe przez ogół czytelników, były tłumaczone i używane jedynie wtedy, kiedy jest to naprawdę niezbędne.

Poza tym jednak „Świat i ludzie” nie ma żadnego kierunku. Zamieszcza on bardzo mało materiałów białostockich (ich miejsce zajmują artykuły AR-u), nie widzi co się dzieje na jego własnym podwórku, w Białostockiem. Nie dowiedziałem się pilnie czytając do-

rońskiego mówią nie tylko recenzje z przedstawień. Na łamach dodatku toczą się dyskusje, jak np. ostatnia o kieleckiej realizacji „Marii Stuart” Słowackiego. Inaczej jest, niestety, z filmem. Ponieważ recenzje ukazują się w codziennych numerach gazety, dodatek właściwie nie zajmuje się sprawami filmu. Podobnie jest też z muzyką. Rubryka „Spotkania z muzyką” jest czytelnikom kieleckim mało przydatna, nie związana z życiem muzycznym Kielecczyni. A tymczasem miejscowa orkiestra symfoniczna urządza koncerty, które ostatnio nie są recenzowane.

„Słowo Tygodnia” budzi jednak pewnego rodzaju niepokój. Czytając je zadawałem sobie pytanie: dla kogo jest przeznaczone? Wydaje mi się, że czytelnik robotniczy, a tym bardziej wiejski, niewiele zrozumie z bardzo czasami trudnych artykułów. Pojmuję, że łatwiej uniknąć trudnego języka w reportażu o skupie zboża niż w studium o Słowackim. Nie jestem jednak pewien, czy redakcja coś robi, ażeby „Słowo Tygodnia” było rozumiane przez w s z y t k i c h czytelników „Słowa Ludu”.

3.

Problematyka społeczno-kulturalna uwzględniana jest na codziennych szpaltach wojewódzkich dzienników partyjnych, jednakże dodatki tygodniowe stanowią znakomite uzupełnienie. Jeśli artykuł w dzienniku spełni raczej zadania doraźne, pomoże w konkretnym wypadku, to w dodatku jest miejsce na szersze omówienie zagadnień kulturalnych, na stawianie problemów. I tu wyłania się sprawa koncepcji. Jest to sprawa trudna, którą rozwiązać można dopiero po wnikliwym badaniu terenu, dla którego dodatek jest przeznaczony. Brak

HOLLYWOOD - 5 lat w służbie „zimnej wojny”

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

Znaczenie tych „bajd filozoficznych” występuje z karykaturalną jasnością w „Inwazji” (Invasion USA — Columbia 1952). Opowieść rozpoczyna się dyskusją w nowojorskim barze. Znajdźmy tam senatora, przemysłowca, właściciela wielkiej farmy i młodą kobietę bez zawodu, którzy wymieniają stereotypowe poglądy na temat bezużyteczności wysokich podatków i programu obrony narodowej. Następuje nagłe wmnieszenie się, hypnolizera, który pograża ich w transie i ukazuje im obraz najazdu na Stany Zjednoczone. Widzimy więc na jeźdźców, którzy wdzierają się na Alaskę miotając bomby atomowe, zdobywają Kalifornię, niszczą Nowy Jork i zajmują Waszyngton. Aby wyciągnąć moral z tej historii, każda z postaci znajduje czas na odcierpienie swojej głupoty przed zaniechaniem śmierci z rąk nieprzyjaciela³⁾.

Podobnie ma się sprawa z „Czerwona Planeta Mars” (Red Planet Mars — United Artists, 1952).

Scenariusz ukazuje młodego uczonego kalifornijskiego nawiązującego łączność radiową z Marszem za pomocą lampy wodorowej, będącej wynalazkiem hitlerowskiego zbrodniarza wojennego. Ten ostatni pracuje jednocześnie w ukryciu w Andach nad podobnym projektem dla Rosjan. Pierwsze wiadomości opisuja Marsa jako raj, gdzie życie trwa 300 lat, gdzie hektar ziemi wystarcza dla wyżywienia całej armii i gdzie promienie kosmiczne dostarczają energii do poruszania wszelkich maszyn. Niektóre informacje (o możliwości eksportu towarów z Marsa po cenach uniemożliwiających wszelką konkurencję) powodują w Stanach Zjednoczonych katastrofę ekonomiczną. Wkrótce potem radio marsjańskie zaczyna nadawać odmienne wiadomości, które domagają się powszechnego przywrócenia wiary w Boga, co powoduje odprężenie w Stanach i natychmiastową rewolucję w ZSRR. Wydaje się wówczas, że pierwsze sfiogowane „marsjańskie” zostały winowane przez uczonego hitlerowskiego, lecz druga ich część, według wszelkich pozorów, „pochodzi z źródła niebiańskiego”⁴⁾.

Scenariusz, dokładniejszy niż to streszczenie, precyzyjnie, że sam Bóg-Ojciec posłużył się radem „hitlerowsko-bolszewickim”, aby uratować Stany Zjednoczone od kryzysu i spowodować upadek Stalina, który zostaje szybko zastąpiony na Kremlu przez białobrodego arcybiskupa⁵⁾.

Przed opuszczeniem dziedziny tematów fantastyczno-naukowych należy wspomnieć również o Nadczołowieku (Superman) bohaterze licznych filmów wytwórni Universal. Postać ta, pochodząca z komiksów uzyskała szeroki rozgłos. Co tydzień miliony czytelników w Ameryce — i w wielu krajach zachodnich — namietnie śledzą losy Nadczołowieka. Bohater ten nie jest w żadnym wypadku tworem przypadkowym, albowiem komitet redakcyjny tygodnika składa się z

wybitnych osobistości pedagogiki i nauki, takich jak: dr Lauretta Bender, profesor psychiatrii na Uniwersytecie w Nowym Jorku⁶⁾, dr W. D. Sones, dyrektor nauk na Uniwersytecie w Pittsburghu, dr S. H. Pepper, dyrektor Ośrodka Naukowego dla Dzieci miasta Nowy Jork itp. itp.⁷⁾. Oto streszczenie pierwszego filmu o Nadczołowieku: „Bezdzienne małżeństwo z maleńkim miasteczka znajduje nieznane n.e.mowie, ostatniego pozostałego przy życiu mieszkańca planety Krypton, zniszczonej przez kataklizm kosmiczny. W miarę jak dziecko dorasta, przybrani rodzice orientują się w jego nadzwyczajnych zdolnościach: wzrok jego przebiega przezprzysię przedmiotów, tak jak promienie Rentgena, jest on w stanie wznosić się w powietrze i zgłaszać w przestrzeni z szybkością najpotężniejszej rakety, siła jego nie ma granic itp. Te dary naturane uzupełnione zostają jeszcze przez przybraną matkę, która sporządza mu kombinizon odporny na wszelkie pociski.

Po wręczeniu tego daru przybrani rodzice umierają i Nadczołowiek, który chce stać się nowoczesnym wiaďcą, zostaje reporterem. Wdaje się w walkę z Kobietą-Pajakiem, niebezpiecznym szpiegiem, który chce wyrwać generałom z Pentagonu sekret „promieni śmierci”. W roli reportera Nadczołowiek jest przeciętnym Amerykaninem o szerokich barach i wzbudzaających zaufanie rogowych okularach. Gdy potrzeba, chroni się w zacinzny kąt redakcji i tam za metalową szafą ubiera się w swój nieprzebijalny kombinizon wyłutując następnie przez okno i szubując w przestrzeni z ponaddziesięciokrotną szybkością. Oczywiście, szybko triumfuje on nad szpiegiem-pajakiem, unicestwia jej machinacje i po szczęśliwym zakończeniu szukuje się do nowych przygód.⁸⁾

Należy podkreślić, jak w tym scenariuszu, zaaprobowanym przez doktorów filozofii i psychologii, Nadczołowiek został przez swoje pochodzenie upodobniony do Chrystusa. Niezwykle charakterystycznym szczegółem był także fakt, że ten nowoczesny bóg, wcielanie amerykańskiego ideału epoki atomowej, wybrał jako ziemską powłokę postać reportera sensacyjnego pisma.

W okresie między „czerwcem 1950 i czerwcem 1954 Hollywood poświęciło pełną setkę filmów kampanii bez żadnej już alegorii antykomunistycznej oraz wojnie w Korei. Pomiędzy 9 i 16 maja 1953 na dziesięć filmów, które weszły w Stanach Zjednoczonych na ekrany, cztery należały do tego gatunku. „Szczury pustynne” („The Desert Rats” — Fox) był drugim już filmem poświęconym przez wytwórnię gloryfikacji hitlerowskiego marszałka Rommla, „49-ty Człowiek” („The 49th Man” — Columbia), pokazuje agenta FBI tropiącego „agentów obcego mocarstwa, którzy przygotowują się do zniszczenia Alaski” („Brigada Chwały” („The Glory Brigade” — Fox) ukazuje aktora V. Mature w szeregach

„wojsk amerykańskich i greckich walczących z północnymi Koreańczykami i komunistami chińskimi”. Wspomniany tydzień nie był wcale wyjątkowy.

„Niebezpieczna Ręka” („Pick Up on South Street” — Fox) jest dziełem Fullera. Ten reżyser, scenarzysta i producent jest specjalistą w tej dziedzinie, będąc twórcą filmów „Czołgi Przybywają” („The Tanks are Coming” — Warner 1951). „Przeżyłem Koreańskie Piekiło” („The Steel Helmet” — 1951) oraz „Bagnet na Broń” („Fixed Bayonets, 1952, Fox). Ostatnio Fuller napisał scenariusz i wyreżyserował pierwszy film panoramiczny o temacie antykomunistycznym „Hell and High Water” (Fox, 1954).

„Niebezpieczna Ręka” otrzymała w roku 1953 nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu w Wenecji, nie tyle za swoją przeciętną realizację, ile za antykomunistyczną treść scenariusza, który można tak pokrótce streścić: „Młody kieszonkowiec kradnie młodej kobiecie w kolejce podziemnej torbękę zawierającą mikrofilm ze zdjęciami ściśle tajnych dokumentów, dokonanych przez czerwonych szpiegów. Wywija się z potrójnej pościgi pomiędzy FBI, żołdziejami i Czerwonymi. Na koniec policja triumfuje dzięki złodziejowi, który nawraca młodą kobietę bijąc ją dotkliwie, aby następnie ją poślubił. Miłość kwitnie, ofiara ma podbite oczy i krwawiące usta.”

Styl „neorealistycznym” posługuje się również Henry Hathaway w filmie „Kurier Dyplomatyczny”⁹⁾, gdzie do propagandy antykomunistycznej odpowiednio zapreparowana została dawna powieść pisarza Peter Cheney’a. Widzimy tu agenta FBI w dzikiej pogoni przez całą Europę, aby odebrać tajny dokument wykradziony przez komunistów.

Poza tematami fantastyczno-naukowymi i sensacyjnymi (thrillers), propaganda antykomunistyczna wargnęła również do filmów „promurzyńskich” i „historycznych”.

W filmie „Historia Jackie Robinsona” (Jackie Robinson's Story — 1950), Murzyn, znakomity gracz w base-ball, żąda od swych kolorowych braci by wraz z nim przylączyli się do walki z komunizmem¹⁰⁾.

W filmach: „Kalifornia w płomieniach” (California Conquest, 1952, Columbia) oraz „Świat u jego stóp” (The World in his Arms — 1951, Universal), których akcja rozgrywa się około roku 1950, dzielni jeźdźcy przepędzają rosyjskich awanturników, którzy tyraniują Alaskę i Los Angeles.

Również i technika awangardowa została zużytkowana jako materiał do „walki z czarnowicami”. „Złodziej” (The Thief, United Artists, 1952) film niemy, nagrodzony w 1952 na Festiwalu w Wenecji, posiada jako głównego bohatera uczonego, który — zdradziwszy tajemnicę atomową komunistom — zabija policjanta i wydaje się sam w ręce FBI. Temat ten nie pozostaje bez związku z kampanią, która

koncepcji daje się zauważyć w jednym dodatku. W artykule tym dałem przykład Stalinogrodu. Ostatnio poznański „Widnokrąg” znajduje się — jeśli tak się można wyrazić — na zakręcie. Kilka miesięcy wstecz był on jeszcze w pełni dodatkiem „społeczno-kulturalnym”. Obecnie redakcja zmieniła częściowo jego profil z zamiarem wzbogacenia „Widnokręgu” o nową tematykę. Ale problem koncepcji nie został rozwiązany, nie jest ona jeszcze wykrystalizowana.

Ażeby dodatki mogły należycie spełniać swoje zadania, muszą one być — podobnie zresztą jak całe gazety — jak najściślej związane z terenem. Dlatego na pewno szkodliwe jest wyłączanie dodatków z gazet, pozostawienie ich redagowania jednej osobie, jak to się tu i ówdzie dzieje. Jedynie dodatek, który jest otoczony opieką całego kolektywu redakcyjnego, nie będzie martwy a tematyka jego artykułów nie będzie przypadkowa.

**JAKICH
10
KSIĄŻEK
WZNOWIĆ?
N A L E Ż Y ?**

Ankieta na ten temat ogłosiliśmy w numerze 32 (tam bliższe szczegóły). Czy już przesłałeś swą wypowiedź?

w rok później, zakończona zostaje egzekucją małżonków Rosenberg.

Dwadzieścia lat temu pisarz radziecki Erenburg napisał książkę o Hollywood, której nadał tytuł „Fabryka snów”. Określenie to przyjęło się. Zarówno w roku 1934, jak i 1954 kinematografia amerykańska znajdowała się w posiadaniu koncernów Morgana i Rockefellera, badających największymi monopolami amerykańskimi. Trusty te używały filmu do usypiania i neutralizowania mas. „Opium dla ludu”.

Ale podczas „zimnej wojny” sny już nie wystarczały. Film musiał powodować u widzów ataki wściekłości, działać tak jak haszysz, od którego w języku francuskim pochodzi słowo „morderca” (assassin). Bezpośrednim celem filmu stało się przygotowanie WORLD WAR III, trzeciej wojny światowej.

Dawki narkotyku, wmuszane przez filmy widzom, zaczęły jednak powodować niesmak. Gorycz truciźny przestawała działać. Ani tematy fantastyczno-naukowe, ani filmy wojenne, apologia G.I.-sów (żołnierzy amerykańskich), ani też seria filmów antykomunistycznych nie uzyskały sukcesów w Stanach Zjednoczonych. Tym mniej w Europie Zachodniej: potrafiły tam one jedynie obryzdnąć szeroki masom i ten rodzaj filmów, i całe Hollywood w ogóle.

Na całym świecie — w Ameryce Łacińskiej, w Indiach, Egipcie, Francji — film amerykański wycofuje się stale z zajmowanych pozycji. Film narodowy zwycięża, a udział filmów amerykańskich w programach stale się zmniejsza. Fabryka snów mogła wabić swoimi tandemnymi wdziękami — fabryka kosmatorów wywołuje panikę u cieciek z sal kinowych, podczas gdy front pokoju stale rozszerza swój zasięg.

Film amerykański włączył się do „zimnej wojny”, lecz bitwę swą przegrał, zbyt cynicznie odkrywając ohydne zamiary swoich władców.

GEORGES SADOUL

³⁾ Film nie był eksportowany do Europy. Wyciąg ze streszczenia ogłoszonego w Product Digest of Motion Picture Herald — 6 grudnia 1951, str. 1630.

⁴⁾ Streszczenie z Motion Picture Herald — 17 maja 1952, str. 1366.

⁵⁾ Film nieznanym w Polsce. Dane o filmie uzupełniłem wg artykułu K. Reiss „Hollywood. Anti-Rod Boomerang”, ogłoszony w Star and Scand 1951. Pomyśl, odczytanie: nie Boga, nie był w Hollywood oryginalny. Zastąpiony był już przez Wellmana w fantastycznym filmie „Next Voice You Hear” (MGM — 1950) pokazany na Festiwalu w Cannes w 1950.

⁶⁾ Doktor Lauretta Bender uważana jest przez niektórych psychiatrów za międzynarodowy autorytet.

⁷⁾ Według tygodnika Superman z października 1948.

⁸⁾ W cytowanym numerze magazynu Superman, bohater używa łodzi podwodnej jako pilkę nożną i kaszywa w miast wykrywa gigantyczną igłę.

⁹⁾ Dyplomata Courier — Fox, czerwiec 1952. Ponieważ propaganda antykomunistyczna ma małe powodzenie w Europie, Fox alizuje antyradzieckie, zastępując słowa Czernowi i Rosinowie napisami Stawianina.

¹⁰⁾ Jednym z ostatnich napisów poruszających tematykę muzyczną był w roku 1952 film „Studnia” (The Well, United Artists). Film ten utrzymany w stylu „antysensacyjnym” demaskował lynch... białych przez Murzynów (11).

„FANTAZY“

Andrzeja Pronaszki

KONSTANTY PUZYNA

Kiedy kurtyna się podnosi coraz częściej przemykam powieki: znowu zobacze graciarnię, zapchaną figurkami „z epoki“, kominkami, lustrami, lampami, landszaftami, talerzami na ścianach, firankami z różową wstążeczką, fikusami w doniczkach, ciepelkiem, tandetą i nonsensem. Może zamiast dekoracji „realistycznej“ zobacze dekorację „umowną“: kolumny i draperie, lub — rzadziej — draperie i kolumny wypełnione figurkami „z epoki“, kominkami, lustrami... Otwieram oczy ze znużeniem: nie, Pronaszkowska scenografia *Fantazego* absorbuje od razu. Posiada jednolitość i rozmach, jakiego dawno nie oglądałem w naszym bojaźliwym teatrze: rozmach linii, płaszczyzn, pomysłu. Jest figurka i żyrandola, i portret. Jest kotara i kolumna. Ale wreszcie o coś w nich chodzi.

Pięć odsłon plastycznych *Fantazego* wiąże u Pronaszki jeden wspólny element: kotara w tle. Przesłania ona pół horyzontu, przecinając go skosem, po przekątnej, zdaje się ulytować ku górze w wielkim romantycznym porwywie. Jasnopopielata, stapia się prawie z trójkątem nieba, odcinając się nie tyle barwą, ile miękką soczystością faktury oraz silnym drapowaniem, nadającym jej gęsty ukośny rytm.

cie na ścianie. Wniosek jest celny. Jest to zarazem paleta samego Pronaszki i pedantyczny historyk sztuki pokreśli tuż głową: w taki sposób nie używano na ogół barwy przed Cézannem, przed Légerem. Cóż z tego, że dyskretnie! To nie empire!

Pedantyczny historyk sztuki oczywiście nie ma racji: scenograf musi używać współczesnych środków wyrazu, jeżeli ma tworzyć rzeczy własne, a nie pastiche. W ogóle historyzm w scenografii wydawał mi się zawsze bzdurą. Nie o to jednak chodzi. Z zarzutu pedantycznego historyka Pronaszko łatwo mógłby się wykręcić, gdyby np. kolumny były lekko żyłkowane. Ale nie udają one wcale czarnego marmuru; po prostu są czarne. Jest to absurd — historyk ma rację — i zaraz zobaczymy drugi. Supraporta nad prawymi drzwiami, półkolistą, rozkładającą znakomicie ostrość konturu górnego ścian, zawierająca złotą kratownicę, po środku której znajduje się coś w rodzaju krzyżyka czy koni-czynny — przypominaj skojarzenia bizantyjskie, zupełnie nie klasyczne. To również nie mieści się w empirze. Przechodzimy bowiem na nowy teren: drwiny ze snobistycznej giupoty Respektów. Finezje salonu

stają ale hiperbolą — zawiera się nie tylko pasja, także niepokój. Ściany są różowe, mają fioletowe obicia drobnitko drapowane, z delikatną złotą gałązką empirową na rogach — drapowanie nawiązuje fakturą do wielkiej kotary horyzontalnej, sygnalizuje to, co za chwilę sformułuje Pronaszko wyraźniej: dwa romantyzmy.

Idalia Pronaszki wielbi barwę fioletową. Trzy poprzednie akty jest w sukni lila, w niej też przybywa do swego domu, aby przebrać się po chwili w różową. Idalia nie ubiera się, lecz inscenizuje, dobiera suknie do ścian, jak ściany do nastrojów. Nastroje definiuje wyraźnie reszta dekoracji: fiolet, dwa wysokie granatowe okna, czarne meble, prosty świecznik, ustawiony centralnie, z płonącymi pięcioma świecami, grubymi jak grmionice — znakomita aluzja plastyka — stwarzają tonację żalobną, prawie ka-pliczną. Leżanka po środku sceny, białe gęsie pióro na czarnym biurku — dopowiadają: świątynia dumania. I oto ze szczytu środkowej ściany bierze ukośnie długą granatową draperię, błyskająca gdzieś między złotą gwiazdką, ostro przeciwstawiona kotarze horyzontalnej, idącej w przeciwnym kierunku.



Pokoł Idalii

słońca i planet, w bliższych — z tradycjami naszej kultury, niezmiennymi od wielu pokoleń: u przywilejowaniu prawej ręki, pisanie, czytaniem, ruchem wskazówek zegara. Jest to kierunek od lewej do prawej; dlatego kotara udrapowana ukośnie da wrażenie linii wznoszącej się, ilekroć jej lewy koniec będzie u dołu; kiedy będzie u góry, linia stanie się opadaniem. Może to sprawdzić każdy, kto zechce paroma pociągnięciami narysować obie ukośne kotary, obserwując przy tym ruch ołówka. Draperie Pronaszki nie zawierają jakiejś wymyślnej i dowolnej symboliki w stylu Reduty; apelują do powszechnego doświadczenia. Zaś skojarzenia emocjom narzuca sam dramat. I odwrotnie: dekoracja rozwija przeróżne emocje, potencjalnie zawarte w dramacie, dopisuje do nich treści nieprzeczuwalne w tekście, chociaż z nim zgodne. Taką treścią był portret; ale na tę płaszczyznę rozgrywania *Fantazego* wkracza Pronaszko w pełni dopiero w plenerach.

Zazwyczaj scenografowie w plenerze są swobodniejsi, we wnętrzach niewiele mają do powiedzenia. Tym bardziej dziwi postępowanie Pronaszki: zdaje się wyżywać we wnętrzach „Fantazego“. Przy zupełnej swobodzie i bezceremonialności wobec konwencjonalnych „trzech ścian“ pozostaje przecież zwyczaj, prosty, oszczędny, celowy w każdym pomysle, ale bogaty. W trzech odsłonach na wolnym powietrzu staje się niemal surowy w powściągliwości. Komponuje je wszystkie z dwu brył, dwu grup plastycznych: większej w głębi na trójkącie horyzontu i mniejszej na pierwszym planie z przeciwległej strony sceny. Większa grupa, to: gruby dąb, pod którym odbywa się podwieczorek (akt I), placzka wierzba i grot (akt II), kaplica w objęciach drzew (akt V); grupa mniejsza, to: biała kolumna opleciona krzewem i krzak dalii; kamienna ława i amfora na postumencie; ułomek kolumny, krzew i kamienna płyta grobowa. Elementy w poszczególnych odsłonach są, jak widzimy, podobne, zaś monotonia identyczności kompozycji sprawia, że trzy obrazy zlewają się niemal w jeden. Pronaszko wyraźnie nie chce tu niczym przesłaniać popielatej kotary; nawet gruby pień drzewa urywa nagle, przecinając go zieloną smugą gałęzi, kiedy ów dojdzie do draperii. Jednocześnie przysyła ostre kolory, zlewa je z ciem, ściemnia światło; zdaje cofać się teraz z dekoracją, w głąb, na pierwszy plan wysuwając aktora. Ekspozowanie ludzi i kotary horyzontalnej, wspólny mianownik w barwie i kompozycji plenerów dowodzi, że w tych odsłonach, po drwinie z Respektów, po konflikcie dwu romantyzmów, widzi Pronaszko trzecią węzłową sprawę „Fantazego“, którą, sądząc po akcentowa-

niu głównej kotary, uważa za decydującą o sensie dramatu.

Warto popatrzeć, jakie postacie eksponuje scenograf takim układem. Trzy plenery, to akurat: wielka scena Dianny, scena Jana w akcie II i finałowa scena Majora. Sami „pozytywni bohaterowie“ Słowackiego! Surowa powściągliwość dekoracji, wielka pusta przestrzeń, ściszenie koloru monumentalizuje te postacie, podnosi do wymiaru klasycznej tragedii, uwypukla wielkość i prostotę charakterów, podkreśla, że choć pogubieni przez poetę w kompozycji dramatu, są to ludzie rzeczywiście krojeni nie na miarę krawca, lecz Fidiusza. Odwraca tu Pronaszko — a i w całym spektaklu — manierę przeładowania, świadomej barokizacji form, której holdował ostatnimi laty, mimo że w *Fantazym* znalazłaby ona znakomity pretekst choćby w stylistyce wiersza. Byłoby to jednak za łatwe: nie takiego Słowackiego dostrzega Pronaszko. Widzi Słowackiego monumentalnego i na niego to kładzie akcent w kameralnym *Fantazym*.

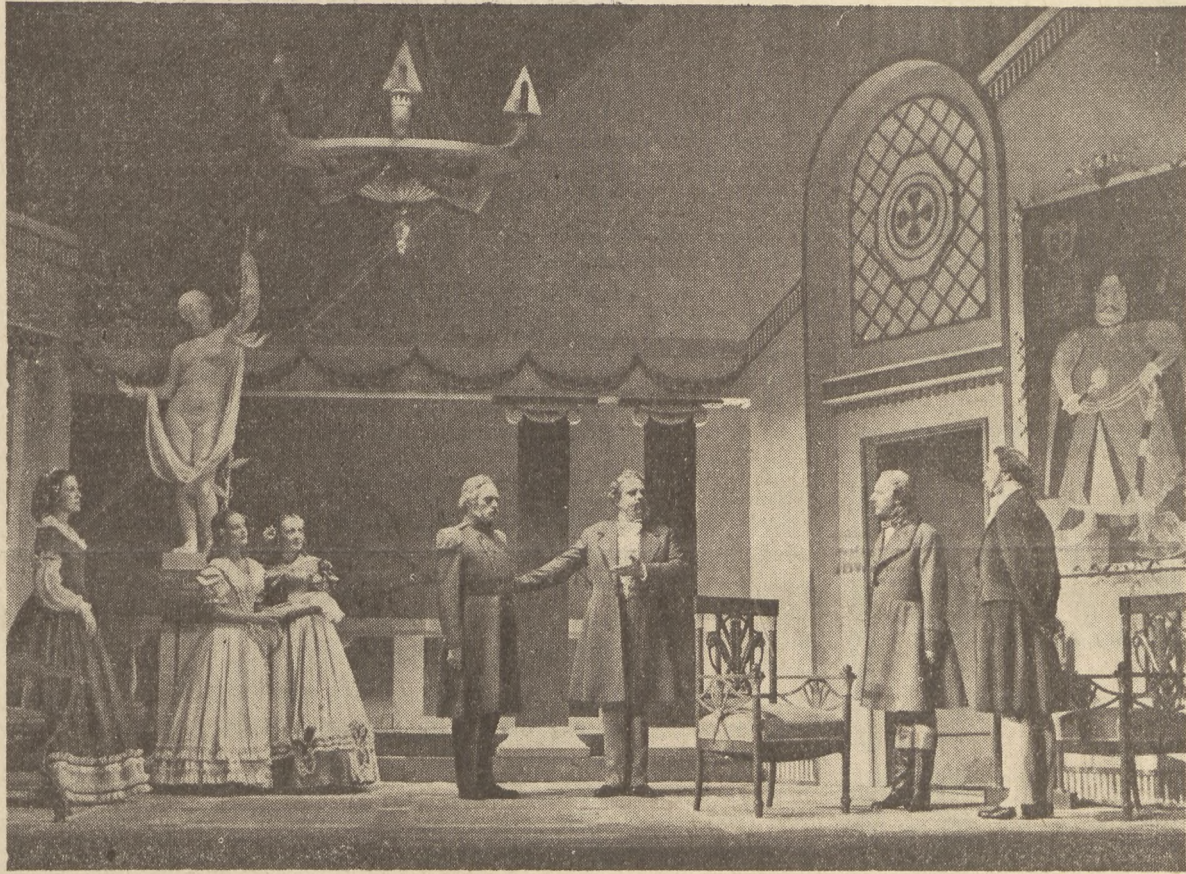
Ale skontrastowanie ludzi wielkich i ludzi małych, ludzi prostoty i ludzi pozy odbywa się u Pronaszki tylko w dekoracji. Dlaczego nie w kostiumie? — myślimy zdziwieni. Ubioru bowiem, choć takie to było łatwe, nie mówią nic o tej sprawie; prościutkie, dyskretnie, niczym nie przykuwają oka. Jest to dźwięk ostrzegawczy: cel kompozycji pleneru nie zamyka się bowiem w przeciwstawianiu protagolistów dramatu, ani w zaakcentowaniu monumentalności. Obnaża ona w *Fantazym* coś jeszcze ciekawszego: związek romantyka z przyrodą.

Kiedy pisał Jean-Paul: „Plastyczne (tj. klasyczne) słońce świeci jednostajnie jak jawa, romantyczny księżyc migocze zmiennie jak marzenie“, formułował poprzez słowa „marzenie“ i „jawa“ funkcję literacką przyrody: dla klasyka istniała ona obiektywnie, dla romantyka była wyrazem kontemplującego ją podmiotu. Pronaszko podchwytuje ten mit romantyczny: plenery nie tylko eksponują i monumentalizują Diannę, Majora i Jana — one ich wyrażają tak, jak salon wyraża Respektów, a buduar Idalię. Ale co więcej, wpisuje tu scenograf jeszcze drugi mit romantyków: bolesny konflikt między sztucnością Sztuki a prawdą Natury. Taki jest sens ostateczny surowości plenerów i pozerstwa wewnątrz. Dlatego w przyrodzie *Fantazego* nie ma stylizacji. Są w niej elementy charakterystyczne dla romantyzmu: strzaskana kolumna, płyta grobowa, wysmukła łódka na strumieniu, ale forma ich stara się być najprostszą i najobiektywniejszą, nie ogladana poprzez konwencję epoki. Pień wielkiego drzewa urwany w połowie tylko w dalekim

skojarzeniu przypomni nam romantyczne malarstwo, owe strzaskane piorunem dęby na skraju lasu; naprawdę nie jest strzaskany. Ciemne, smukłe drzewo przy kaplicy zawiera zaledwie aluzję do cyprysu, cmentarnej drzewa poezji romantycznej; naprawdę jest to zwykła polska topola. W obawie stylizacji Pronaszko posuwa się tak daleko, że krzew dalii i zieloną gałąź, co opłata kolumnę w akcie I — daje zupełnie naturalistyczne; elementy te, choć niedobre, pozabawione formy plastycznej, są przecież jasne w intencji: przyroda jest naturalna, dlatego prawdziwa.

Czy Pronaszko w to wierzy? Nie, — i tu dopiero ten twórca, który ugruntował z Leonem Schillerem sceniczne tradycje polskiego romantyzmu, błyska całą precyzją myśli i środków wyrazu. Nie absolutyzuje przecież mitu, nie mówi, że tak jest. Dlatego, ponieważ związał go uprzednio z ludźmi. Sztuczność Sztuki oznacza stale nie więcej niż sztuczność sztuki Respektów i sztuki Idalii, szczerość i prawda Natury jest ciągle szczerością i prawdą Dianny, Jana, Majora. A ucieczka romantyka od sztuczności Sztuki w Naturę staje się ucieczką ludzi pokroju Dianny i Słowackiego od ludzi pokroju Fantazych i Respektów. Wykracza tu Pronaszko daleko poza pięćaktowy dramat wierszem *Fantazy*; szkicuje psychologiczną analizę romantyczności, interpretuje jedno z jej źródeł: rozczarowanie kulturą. Krok już tylko od znaku równania między Sztuką, a hrabią Respektem i hrabiną Idalią — do społecznej formuły rewolucyjności romantyki autora W *Szwajcarii*. Nie ma na nią scenograf materiału, ale pokazuje kierunek.

Dekoracja *Fantazego* nie bawi się w ładne obrazki a propos tekstu, ani w gąbłotkę z realizm epoki; ona go rozgrywa. Plastik w tym spektaklu postępuje z tekstem jak ze studium portretowym, które ma posłużyć do dużej kompozycji: portret pozostanie w jej centrum, lecz obrośnie nowymi treściami, które go wyjaśnia, poszerza, uzasadnia. Scenografia staje się aktorem, gra razem z innymi nową rolę dramatyczną, przemijając i wiążąc treść, których aktorzy już wyrażić nie potrafia. Staje się aktorem uogólniającym. Widujemy na naszych scenach wiele dobrych plastycznie dekoracji, które ograniczają się do ukazania miejsca, środowiska i czasu akcji oraz — rzadziej — do zarysowania najogólniejszej aury dramatu. Są statyczne. Nie mam im tego za złe. Wydaje mi się jednak, że dopiero kiedy dekoracja włączy się wszystkimi swymi środkami w dynamikę dramatu, kiedy rozwija go, kiedy staje się takim aktorem-syntezą, dopiero wówczas naprawdę się zaczyna piękna sztuka scenografii.



Salon Respektów

Jest napięta, zwarta, zdecydowana w kierunku, męska w porwywie, chłodna i ostra, bez mdłej nastrojowości — chciałoby się rzec: racjonalistyczna. Definiuje romantykę utworu: tak można wyrażać Byrona i Słowackiego, nie Novalisa czy Chateaubrianda.

Definicję tę rozwija salon Respektów. W silnych skrótach perspektywicznych, w kontrastach kolorów czai się utajona gwałtowność i pasja, choć dekoracja spokojna jest i dyskretna, bynajmniej nie krzykliwa. Delikatny rysunek empire'owej supraporty nad lewymi drzwiami ma w sobie komediową żartobliwość, której nie rozkładają klasyczne złote wianuski ani dwie kolumny asymetrycznie uziemione w głębi, tam gdzie salon Respektów niepostrzeżenie przepływa w werandę. Kolumny zastanawiają: są płaskie jak pilastry i z wyjątkiem głowic — zupełnie czarne. Ożywiają znakomicie kompozycję białe - złoto - kremowych ścian, niezwykły kolor odbanalizowuje kolumnę, czyni z niej zjawisko nowe — ale nie tylko o zagadnienia malarskie tu chodzi. Pronaszko nawiązuje z kolei do przedziwnej fantazji kolorystycznej Słowackiego, któremu gwiazdy były rozane, szron złoty, zmije modre a anioły czarne. Barwy te, zwykle ostre i czyste, niejednokrotnie wiążą się nadto Słowackiemu z wyobrażeniami architektonicznymi. Jakżeż pokusa! Prowokacją dla scenografa jest w *Fantazym* nawet ów delikatnie powracający motyw śmierci, która raz przypomina straszną Teby, gdzie „jedne są bramy jak krwawe korale czerwone, inne są jak perły białe“, a raz jest tylko „złotą kolumną powietrza“. Krwawe korale i białe perły zdążyły się już skonwencjonalizować w naszym odczuciu, utraciły wiele barwności; dość słowna nacożność plastyki przywraca blask barwom wiersza, odświeża wzruszenie.

Podchwytując kolorystykę metafory i jej, by tak rzec, architektonikalność, Pronaszko stosuje kolory czyste i kontrastowe: biel, złoto, czerni kolumn, pomarańczowe światło w drzwiach, szkarłat w portre-

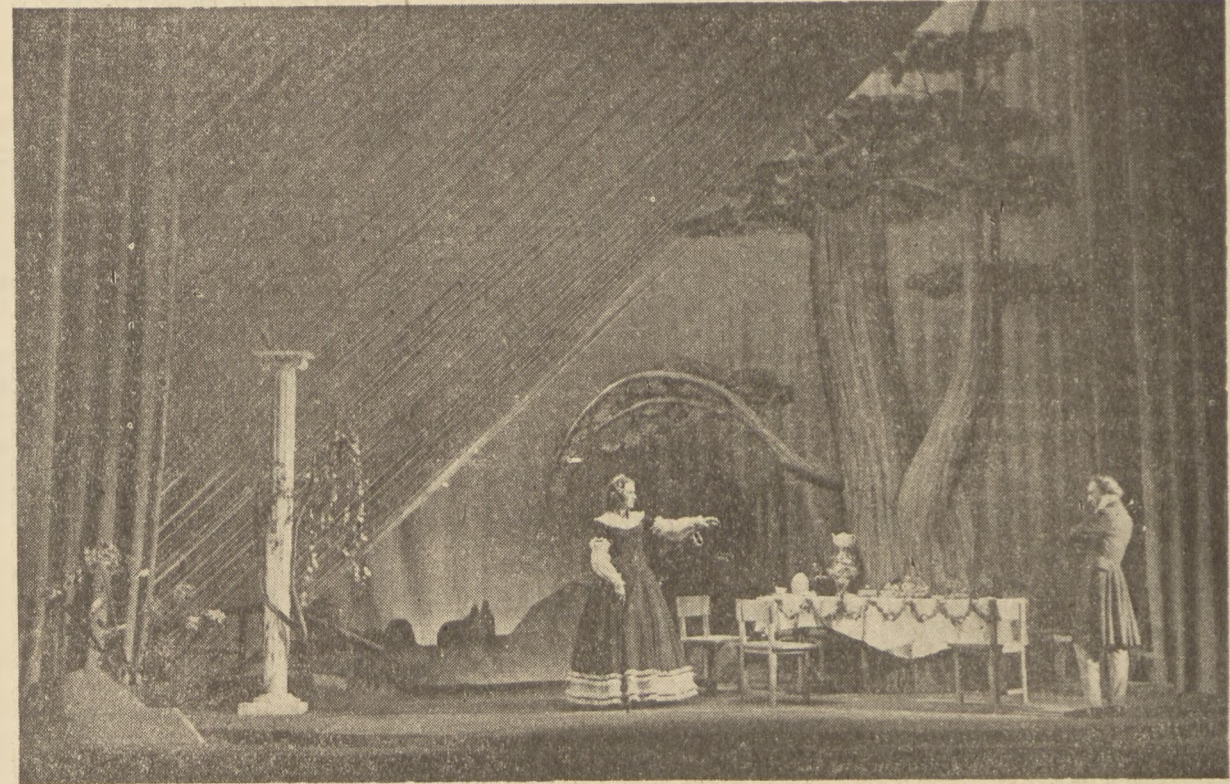
Pronaszki tkwią także w tym, że jak na Cesarstwo jest odrobinę w złym smaku.

Drwina najwyraźniejsza staje się w portrecie. Cicha, zjadliwa ironia scenografa przechodzi tu w szyderstwo równe niemal ostrością temi z jakim Słowacki maluje w wannie panią Omfalię Rzeźniczką. Portret — stary, co najmniej z XVIII w. — przedstawia jakiegoś przodka Respektów, stojącego w całej okazałości, z rękami za pasem. Portret jest spokojny i pompatyczny, utrzymany w ciemnych, dostojnych barwach, ma nawet herb i kolumnę tytułów w lewym rogu — tylko w jadowitej czerwieni kontusza i w tarczy herbowej, leżącej na posadzce pod dumną nogą szlachcica, błyskać iskierki ironii. Natomiast model ów szlachcic portretowany, jest absolutnym balwanem — opasy, bez karku, ze szpiczastą jajowatą czaszką i usnieszkiem kretyna. Wkracza tu Pronaszko w wielką satyrę społeczną: pokazuje, że chciwa tepota Respektów nie jest zjawiskiem indywidualnym, ani tylko XIX-wiecznym — że narasta przez pokolenia pijanicy, zabijaków i degeneratów, że sytuacja w domu Dianny jest tylko kresem upadku klasy. Zarazem tym prostym skrótem załatwia od razu wszystkie sprawy „środo-wiskowe“; nie potrzeba się dalej bawić w realia szlacheckiego dworku, wszystko, co należało na ten temat powiedzieć, już wiemy. I kiedy w takie otoczenie wprowadzi Pronaszko zwyczajną białą rzeźbę — skróć owych posągów z przedpokoju, których „więcej niż lokajów“ — poważny akademicki akt nabiera posmaku groteski, zaczyna śmieszyć. Nieuchwytna minoeria całości otrzymuje swoją koronę.

Wnętrze Idalii przenosi nas w nową, odmienną pozę: pozę na wielkie uczucia. Rozmach linii zwiększa się jeszcze, przywodzi skojarzenia z rysunkiem gestu Idalii-Tymowskiej, z jego krzykliwym patosem. W rozbiciu ścian — zachodzących na siebie, lecz oddalonych, o różnych wysokościach, z górnym wykresem kreślonym już nie pro-

Przeciwstawienie draperii jest plastycznie konieczne, jeżeli nie chcemy kompozycyjnej nudy — ale znowu nie tylko o to chodzi. W całym wnętrzu utajona ironia mieczy w pozę romantyczną; tutaj — zawiązuje Pronaszko konflikt dwu romantyzmów, centralny konflikt *Fantazego*. Jeżeli kotara horyzontalna, łącząca wszystkie odsłony, wyrażała romantykę utworu, to nowa, przeciwstawna draperia definiuje romantykę Idalii. Jest miękka, luźna, niezdeterminowana, powłoczysta i omdlewająca. Jest pozer-ska, złote gwiazdy w zestawieniu z tamtą prostotą zdradzają kokietery. Spływa w dół, nie podrywa się ku górze. Co gorsza, spływając, ginie za ścianą, pojawia się dalej we wnętrzu i kończy, wstydliwie i przyziemnie, po prostu jako zastona u bocznych drzwi, choć rozpoczęła się na wyżynach najwyższej ściany. Zjadliwość Pronaszki tu chyba, w tym prozaicznie utylitarnym zakończeniu poetyckiego wzlotu, najboleśniej kompromituje Idalię.

Oczywiście jesteśmy już w sferze dość trudnej do analizy: w sferze skojarzeń wyobrażeniowo-emocjonalnych. „To zupełnie dowolne — powiedział mi jeden z przyjaciół — Nie należy twierdzić, że kotara x się podrywa, a kotara y opada, skoro równie dobrze można rzec odwrotnie. Obie są tylko ukośne, nic więcej“. Nie sądzę jednak, by emocje były jakimś ciemnym szamaństwem; obserwowano je także w wale rozsądnych materialistów. Obok uczuć całkowicie subiektywnych istnieją, przypuszczam, emocje powszechne i spraw-dalne; gdyby ich nie było, nie istniałaby sztuka. Są tylko trudniejsze do uchwycenia, zdefiniowania i skodyfikowania, niż kategorie intelektu; przejmujemy je przy tym nie w postaci pojęć, które sami możemy od nowa skontrolować, ale często w postaci atawizmów o nieznanym nam bliżej korzeniach. Nie są to jednak dowolności; i, dzięki temu, dają się określać. Istnieje np. naturalny kierunek wzroku, w najodleglejszych swych przyczynach związany z przyrodą, z ruchem



Scena plenerowa

DZIESIĘĆ LAT PROZY RUMUŃSKIEJ

(Artykuł napisany specjalnie dla „Przeglądu Kulturalnego“)

DUMITRU MIRCEA

Robotnicy, żołnierze czy chłopci rumuńscy często, gdy mają gości, prowadzą ich do biblioteki, pokazują im dzieła Mihaila Sadoveanu, Cezara Petrescu, Camila Petrescu, Geo Bogza, Zaharii Stancu, Iona Calugaru, Iona Pasa — pisarzy znanych narodowi rumuńskiemu jeszcze z ciężkich lat przedwojennych.

Tradycję realistyczną rumuńskiej prozy (Creanga, Caragiale, Slavici, M. Sadoveanu) kontynuują najwybitniejsi nasi pisarze, którzy łączą ją z poznaniem metody realizmu socjalistycznego.

Mistrz M. Sadoveanu, nasz wielki powieściopisarz, nieustraszone nawet teraz, w podsztywnym wieku, wzbogacił skarbice naszej literatury o wysokowartościowe dzieła, jak powieść „Mitrea Cocor“, w której odmalowana jest postać pierwszego pozytywnego bohatera w naszej literaturze, oraz o znakomitą powieść historyczną z życia naszego narodu za czasów panowania Nicolae Potcoava, Mihail Sadoveanu jest przykładem artysty i kronikarza, jest pisarzem, którego twórczość wyraża niespożyty optymizm ludu i jego szczególne umiłowanie wolności.

Wysoką oceną cieszył się pierwszy tom powieści „Człowiek wśród ludzi“ Camila Petrescu. Przedstawienie postaci wielkiego patrioty Nicolae Balcescu w tej książce świadczy o wyższym jakościowym skoku w twórczości Camila Petrescu, świadczy o wzbogaceniu sztuki pisarza przez przyswojenie sobie marksistowsko - leninowskiej nauki i metody realizmu socjalistycznego.

Przypomnijmy teraz nazwiska niektórych tych pisarzy, którzy dali się poznać przede wszystkim w latach władzy ludowej.

Najcenniejsze powieści Eusebiu Camilara uprzyły światło dzienne po roku 1944. Petru Dumitriu, jeszcze w roku 1944 pisarz początkujący, w ciągu dziesięciolecia wysuwa się na jedno z czołowych miejsc w literaturze współczesnej, staje się mistrzem epiki, atakuje zasadnicze tematy naszej rzeczywistości. Potem, kolejno, zaczęli zwracać na siebie uwagę czytelników pisarze Marin Preda, V. Em. Galan, Asztalos Istvan, Horvath Istvan, Kovacs Gyorgy, Suto Andras, Nicolae Jianu. Obok nich wyrosło szereg nowelistów i powieściopisarzy, jak Ion Istrati, Petru Vintila, Aurel Mihale, Petre Dragos, Dragos Vicol, Vladimir Colin.

Rewolucyjna tradycja narodu rumuńskiego została pokazana w wielkich dziełach. Zaharia Stancu w powieści „Bosy“ obrazuje dawne, ciężkie życie chłopów, ich pragnienie wolności i powstanie w 1907 roku. Powstanie chłopów 1907 r. posłużyło za temat również innych prac, nie mniej wartościowych, jak: „Klejnoty rodzinne“ Petru Dumitriu i „Świt niewolników“ V. Em. Galana. Powieściopisarz V. Em. Galan pokazuje pomoc robotników okazywaną zbuntowanym chłopom a Petru Dumitriu odmalowuje paśrotylny charakter i potworność życia obszarników, odwiecznych ciemiężycieli chłopów.

Ważnym rozdziałem prozy rumuńskiej jest literatura oporu i walki z faszyzmem. „Siedziwo“ i „Ucieczka“ Al. Jara wniosły do prozy dziesięciolecia postać komunisty, walczącego w warunkach podziemia, postać antyfaszystowskiego bojownika, bohatera pełnego miłości do ludzi. Alexandru Jar pokazał również wielki ruch strajkowy robotników pod kierownictwem partii, bohaterskie walki robotników rumuńskich, stoczone w lutym 1933 roku. „Koniec żalów“ i „Przygotowanie“ stanowią pierwsze dwa tomy trylogii o walkach strajkowych klasy robotniczej.

Opór i walka z faszyzmem inspirowały także takich pisarzy jak Petre, Iosif, A. G. Vaida, M. Novicov, a zdemaskowanie brudnej wojny antyradyckiej jest tematem „Mgły“ Eusebiu Camilara. Dzięki temu dziełu, jeszcze niedokończonemu, Eusebiu Camilar zdobywa jednogłośnie uznanie, zarówno w kraju, jak za granicą. Od prac „Dolina Złodziei“ i „Stada“, opartych częściowo na hajdukich opowieściach, E. Camilar przystępuje do odmalowywania wielkiej tragedii, w którą został wciągnięty nasz naród.

Od przypomnienia dawnych walk, pisarze nasi przeszli do przedstawienia wysiłków w budowie nowego życia. Literatura radziecka, jak również troskliwa opieka partii, skupienie uwagi nad życiem ludu pracującego — przyczyniły się do powstania powieści o odbudowie kraju, o budowie nowego życia. „Stal i Chleb“ Iona Calugaru, „Wodospad Światła“ Nicolae Jianu pokazują nowego bohatera, syna klasy robotniczej. Konflikt społeczny przybiera — jak w rzeczywistości — inny aspekt. Na pierwszym

planie znajdują się teraz przodujący ludzie, zwycięsko walczący z wrogiem. Prawda codziennego życia, zawarta w rewolucyjnym wrzemu mas, prowadzonych przez partię — oto źródło nowych dzieł.

Szczególnie wartościowymi osiągnięciami są powieści poruszające temat socjalistycznej przebudowy rolnictwa. „Mitrea Cocor“, dzieło Mihaila Sadoveanu, kończy się podziałem majątku obszarnika Cristei. Autor podkreśla jednak w powieści, że teraz chłopci muszą przebyć trudną drogę zrozumienia nowego świata, który Mitrea widział w Kraju Rad. „Trudna droga zrozumienia“ Eusebiu Camilara, w „Rozwoju“ Marina Preda, w „Baraganul“ V. Em. Galana, w „Nie ma dymu bez ognia“ Asztalosa Istvana, w „Bródzie przez miedzę“ Horvatha Istvana, „Kłach i pazurach“ Kovacs Gyorgy, w „Róży Moldawii“ Iona Istrati, w „Nowych polach“ Aurela Mihale i wielu innych pracach. Niewątpliwie, po Mitrei Cocorze najbardziej udaną postacią pracującego chłopca. Opisaną w naszej prozie jest Ilie Barbu, bohater Marina Preda. Ilie Barbu jest biednym, nieoświeconym kłasią chłopem, lecz inteligentnym i przedsiębiorczym. Jego wielka siła duchowa znajduje swoje źródło w przekonaniu, że droga wskazywana przez Partię jest słuszną. Ocenia ludzi w świetle nauk partii; ich czyni również. Odmalowany po mistrzowsku Ilie Barbu pozostanie w naszej literaturze, obok Mitrei Cocora i Lazara z Rusca — bohatera poematu Dana Desliu — obrazem pracującego chłopca, niezłomnie sprzymierzającego z klasą robotniczą w walce o socjalizm.

Z wielkim zainteresowaniem spotkała się ostatnia powieść V. Em. Galana, poruszająca aktualne zagadnienia naszej wsi, odzwierciedlająca głęboko i prawdziwie rozwój i zwycięstwo nowych sił w życiu naszego pracującego chłopstwa. W latach władzy ludowej powstało pokolenie młodych pisarzy, wychowanych przez partię klasy robotniczej, wnoszących wkład do rozwoju naszej literatury na drodze realizmu socjalistycznego. Szereg młodych pisarzy, jak Remus Luca, Suto Andras i inni, stworzyli w naszej literaturze postacie nowych ludzi, budowniczych socjalizmu, a prace Nicuta Tanase, Francisc Munteanu, Haralamb Zinca i wielu innych kazały przypuszczać, że powiększy się wkrótce lista naszych powieściopisarzy i nowelistów, a obraz naszej rzeczywistości wzbogaci się o nowe i ciekawe pozycje. Wielu z młodych pisarzy to absolwenci Szkoły Literackiej.

Pisarze związani z ludem, wychowani i popierani przez partię, prowadzili zacięłą walkę z przejawami burżuazyjnej ideologii, z naturalizmem, kosmopolityzmem, z ubóstwem idei i apolitycznością w literaturze. Powieści zdobyły głębię i bojowość, odmalowując wiernie walkę klas. Partia pomogła pisarzom zwalczać sielankowość i teorię bezkonfliktowości podkreślając konieczność zobrazowania zasadniczych sprzeczności naszego życia, prowadzącego do triumfu realizmu socjalistycznego. Wysiłki nad stworzeniem pozytywnego bohatera, wspólne wszystkim naszym prozaikom, były potężną odprawą udzieloną schematyzmowi i odjałkowaniu, przyczyniły się do wzbogacenia galerii postaci i do prawdziwego pokazania rzeczywistości w jej rewolucyjnym rozwoju. Wymagania mas czytelników narzucały pisarzom konieczność podniesienia poziomu ideologicznego i artystycznego swoich dzieł. Działaj pracca słaba, powierzchowna, odrzuca na jest przez czytelników, którzy nie zgadzają się na nią, krytykują ją w prasie i na zebraniach, w świetlicach i bibliotekach. Naród z wielką uwagą śledzi rozwój twórczości literackiej, pomagając jej swoimi uwagami i oceną. Nieprzebrane listy, które otrzymują nasi pisarze od czytelników, są tego świadectwem. Powstała w ten sposób ścisła więź między pisarzami i czytelnikami, przyczyniająca się do wzrostu poziomu sztuki pisarskiej.

Aktualne zadania naszej prozy wynikają z samego coraz bogatszego życia naszego narodu. Chociaż proza nasza posiada wartościowe dzieła, jednak nie zdołała ona jeszcze przedstawić w pełni obrazu, nowego człowieka, wszystkiego tego, co jest w nim najpiękniejsze. Z szeregów klasy robotniczej wyróśli tacy ludzie jak Nicolae Vasu i Dumitru Arjan, jak Iuliu Hajdu i Gabor Ion, ludzie, produkujący na poczet przyszłych lat, metalowcy, górnicy i mechanicy, przodownicy urodzajów. Wyróśli oni w ogniu walki z wrogiem klasowym, w atmosferze partyjnego wychowania. Literatura nasza stawia sobie za zadanie pokazać tych ludzi w nowych dziełach, w ich rzeczywistej, prawdziwej wartości.

Dytyramb na cześć poezji

Wierzę w świętą niezniszczalność praw poezji,
poezji w słowach i w czynach,
poezji w strofach i w wielkich,
krwawych zachodach słońca
u schyłku lata.

Wierzę w piękne obcowanie poezji
z ludźmi wielojęzycznego świata,
choć to ona jest związana
z językiem bardziej niżli
wyznania miłosne.

Wierzę w szczerą przyjaźń poezji
z muzycznymi instrumentami
i płótnami malarzy i dłutem
szkultora i młotkiem szewca
łatającego but na słotną jesień.

Wierzę w czułą nierozłączność poezji
z kołowrotkiem, z padaniem śniegu,
z kominem, na którym ogień
i drogą waganta idącego
od bram do bram jak lipcowy księżyc.

Wierzę w uparte odradzanie się poezji —
tak jak zdrutowany dzban znów wodę nosi,
tak jak słońce, które zaszło wezjdzie o świcie,
tak jak po otarciu łez
te same oczy mogą się uśmiechać.

Wierzę w powszechność poezji
w pierwszym słowie dziecka wołającego — daj,
w słowach ojca budzącego nas
w dzieciństwie powiedzeniem —
Kto rano wstaje temu Pan Bóg daje.



Wierzę w wieczność poezji,
jak wiecznym jest ruch serca,
które bić już zaczyna
w tonie matki.

Wierzę w konieczność poezji —
bowiem dla wielu już dziś,
a dla bardzo wielu jutro,
mówić wiersz będzie czymś równie
szlachetnym jak całować.

Wierzę w mądrość poezji,
która wybiera ze stu jeden —
a ten wiersz był powstał
przeciw i na przekór
tak zwanym znawcom.

Wierzę w trwałość poezji,
choć nie jest w przymierzu
ani z kamieniem,
ani z żelazem,
ani nawet z drzewem lipowym,
w którym rzeźbi się świątki.

Pół żartem

O, wy, najkruchsze z rzeczy kruchych
z mojego stołu — talerzyki
porcelanowe. I wierszyki
lekkie, leciutkie jak podmuchy.

Przy męskich cnotach, przy królewskiej
sile złotego kirasjera
jesteście — nic. Okruchy zbierać
z was — przy zetknięciu z lada dzieckiem.

Jeśli się coś poczęło z piany
o wschodzie słońca, lub jest lżejsze
niż puch — to właśnie wy, o, wiersze
i talerzyki z porcelany.



Najukochańsze z mego stołu,
z poetowego domu — rzeczy,
jak wszystko trwałym będąc, przeczy
sobą i wam i mnie pospołu.

Lecz jeśli ptaka łowić uchem,
albo na groźnych, ciemnych rzekach
kochać liść, który w dół ucieka —
to jakby was — z najkruchszych kruche.

Stojąc na brzegu

Wiklino i trzcino, wierzbino,
i ty, srebrnotłuska brzezino,
warszawska, bielańska, młocińska —
Księżycu domowy dzieciństwa,
ach, zanurz się w wodę, pogodę,
w słowiańską, cygańską urodę,
w ten nurt mazowiecki, wiślany,
w zadumę tej rzeki wybranej.

Rybitwo, nad którą krzyk tylko
i ty, łzawogłosa wilgo,
jaskółko krążąca ze skwiram
nad rzeką rybaków i syren —
nauczcie mnie nocy majowej,
wiklinnej, wiślanej, wierzbowej,
bym poznał do głębi i pojał
zadumę i rzeki i moją.



Po trudnej i chmurnej młodości,
wiekowi męskiemu zagościć
pod ciepłym obłokiem daj, ziemio,
w srebrzystość daj wnikać i w ciemność,
w Mazowsza wiślańskiej ojczyźnie,
w cygańskiej jak noc słowiańszczyźnie,
gdy księżyc i gwiazdy w dal jadą,
a noc skrzypi w piachach jak tabor.

Ulituj się, rózo ze wzgórza,
tarnino w dolinie się uzał
nade mną, nad biednym poetą,
odemknij noc pełną sekretów
przed okiem i uchem i sercem.
Ach, pozwól opiewać się wierszem,
jak rybitwu krzyk nocny tak prostym,
jak lament tych wilg złotogłosym.

Równino warszawska, młocińska,
najpierwsza ojczyzna dzieciństwa,
ograna słowikiem i Wiśłą —
daj jedność i Wiśle i myślom,
niech płyną Mazowszem i Polską,
cygańską tą słowiańskością,
co w sercu tkwić będzie jak kołec
róż dzikich — by jątrzyć i boleć.

Dobrze wiedzieć

Dobrze wiedzieć, że blisko tuż — jakąś późną nocą,
zanurzona w pościeli, niby w ciepłym ruczaju,
śpisz różowa, jak drzewka owocowe, gdy wiosną
kwiatem się okrywają.



Dobrze wiedzieć, że we śnie swoim spokojnym nawet
czuwasz nad moim późnym pisaniem, rymowaniem.
Ty jesteś światło, które ze wszystkich dobrych światła
w cieniu wierszy zostanie.

Dobrze wiedzieć, gdy błądząc strofa, gnany słów głodem,
palony słów pragnieniem, drogą żmudną i trudną —
dobrze wiedzieć, że blisko tuż za ścianą twój oddech
szumi jak górskie źródło.

Dobrze wiedzieć, że w ciszy gdy tylko pióro chrzęści,
jak gałązka na wietrze, albo liść na gałązce,
ty jesteś śpiewem, który wciela się w strofy wierszy,
w strofy dotąd milczące.

Dobrze wiedzieć, że oto na twój widok nad ranem,
niby na widok słońca sfruwają prosto w dłonie
słowa odnalezione i rymy odszukane,
jak ptaki przebudzone.

Dobrze wiedzieć, że razem pod jednym niebem rosną
mój niepokój zwierzęcy, twoja dobroć skrzydlata.
Bądź — choć czasami dla mnie pochmurną jesteś wiosną —
dla słów mych — blaskiem lata.

Rysunki Marka Rudnickiego

Leżą przed nami dwa tomy opowiadań — „Koralowe krzewy” B. Czeszko i „W kamieniolo- mie” W. Żukrowskiego. Oba noszą tę samą datę — 1954 r., oba atakują współczesność, oba zdradzają — jak nazywano to ongi — „zmysłowość”, a więc zachłanność na barwę i zapach, na dźwięki i kształt świata. Wreszcie oba kładą akcent na humanistyczną akceptację życia, zarysowaną tak wyraźnie u Żukrowskiego w „Nocach Ariadny”, u Czeszki zaś w „Słoneczniku”. Ale tu kończą się podobieństwa, tu zaczynają się różnice. Jest ich wiele — i styl, i typ prozy, i nawet wbrew pozorom gatunek literacki. Przede wszystkim zaś — chronologia. „Koralowe krzewy” powstały ostatnio, „W kamieniolo- mie” natomiast przypomina antologię prozy Żukrowskiego z lat 1947—1952. A mimo to jedno pozwala nam ustawić te tomy obok siebie. Mówią one przecież o sposobach rozwikłania tych trudności i tych kłopotów, które zapewne niedługo pisarzowi spędzają sen z powiek.

I Czeszko, i Żukrowski osadzają w centrum swych opowiadań sprawy ważne, sprawy wielkiego znaczenia. Czyż nie jest taką sprawą konflikt dyrektora z „Kwasoodpornych” („W kamieniolo- mie”) albo problem władzy w „Kłopotach z władzą” („Koralowe krzewy”) albo wydarzenia obserwowane w „Nocy odjazdu, czyli sprawach Anglików i naszych” („Koralowe krzewy”) ? Niewątpliwie tak. Rejestracja najistotniejszych zjawisk naszej współczesności mówi jednak tylko o zasięgu pisarskiego widzenia, pomijając milczeniem jego ostrość. Gdy w jakimś podręczniku historii czytamy, że Rzym zdobył Kartaginę i że zwycięstwo to przyszło mu z łatwością, ogarną nas uczucia pomieszane. Z jednej strony prawdą jest uwiecznione ostatecznym sukcesem i wielką rzezią oblężenie stolicy punickich handlarzy przez Scypiona Afrykańskiego młodszego, z drugiej zaś jawnym fałszem staje się opowieść o łatwym triumfie legionów. Historyk uchwycił bowiem kierunek wydarzeń, natomiast zbył, a nawet uprościł ich przebieg. Dostrzegł zjawisko pierwszorzędnej wagi, lecz sfalshował jego dzieje. Ukazał je w jednostronnym skrócie. Jego grzech jest grzechem wielu dzieł naszej pracy. Nie popełnia go ani Żukrowski ani Czeszko, właśnie przede wszystkim Czeszko, autor „W kamieniolo- mie” i autor „Koralowych krzewów” nie tylko zawarli w swych książkach prawdę o kierunku wielkich przemian dokonywających się na terenie Polski, lecz również wsparli ją prawdą o ich rozwoju, o ich narastaniu. Ta zaś wymagała umieszczenia w polu pisarskiej obserwacji oporów, na jakie natrafiał współczesny nam proces historyczny i to oporów nie pomniejszych i nie lekceważonych. Dlatego właśnie Czeszko i Żukrowski są autorami „antyłakier- niczych” książek. W „Koralowych krzewach” obserwujemy tarapaty z władzą tych, którzy dotychczas nie mieli z nią nic wspólnego, a którzy muszą zdobyć sobie zaufanie ludzi nauczonych nieufnością przez fa- szyzm („Kłopoty z władzą”), przyglądamy się uporczywie sile nawyku, gotowego przeciwstawić się socjalistycznym przeobrażeniom („Wielka budowa i stary człowiek”), na koniec widzimy bohaterów zarażonych mieszczańską moralnością („Noc odjazdu, czyli sprawy Anglików i nasze”). Zerwanie lukrowanej patyny z obrazu polskiej współczesności zawdzięczają obaj pisarze przesłужanym zasadą, której na imię typowość. Dochowując jej wiary mogli oni dopiero wskazać tak na zwycięstwo socjalizmu, jak i na jego cenę, tak na trasę wytkniętą przez wielką rewolucję społeczną, jak i na wyboje na tej drodze.

W tytułowym opowiadaniu zbioru „W kamieniolo- mie” natychmiast rozpoznajemy każdego bohatera. Nie tylko pamiętamy jego wygląd i sposób mówienia, lecz, co gorsza, bez większych kłopotów możemy przewidzieć jego dalsze losy. Oczywiście nie tak znowu dokładnie. Nie wyprorokujemy, co stanie się z Sobolem, co spotka Damazego. Ale z grubsza zorientujemy się w ich dalszych przypadkach już po kilku pierwszych stronach. Będziemy wiedzieli, iż Sobół do końca zostanie uczciwym człowiekiem, że Cichoń przeżyje „wewnętrzny przełom”, że Damazy okaże się szuflą. Bohaterowie „W kamieniolo- mie” nie są bowiem „wolni”. I tu sta- jemy wobec jednego z kluczowych

zagadnień naszej współczesnej prozy. Jest nim „wolność” bohatera. Nieraz rzuca się nam w oczy, iż bohater postaci wielu polskich powieści i opowiadań jest funkcją ich ideologii, jej wypadkową. Formuła ta wymaga jednak korekty. Mamy tu do czynienia nie z funkcją, lecz z wzajemną zależnością. Jeśli jakiś bohater szczerze wielbi socjalizm, to, rzecz prosta, będzie on uosobieniem wszelkich cnót. Jeśli natomiast poważy się na jaw- nie wrogię przekonania, to jego cha- rakter przypomni ekstrakt lajdactwa i podłości. To dwa główne przypadki, rzecz można, nagminne. Ale istnieje jeszcze jeden. Otóż po- stać, która ma „przeżyć przełom”, na pierwszych już kartach objawia swe zalety, choć na razie ulegać będzie fałszywej ideologii. Później wyzbywa się jej. Takie mechaniczne reguły koordynacji ideologii i u- sposobienia ograniczają gesty po- staci. Charakter jej traci swą au- tonomię. Naturalnie, sytuacja, którą naszkicowaliśmy tutaj, została nie- co przeczerzona, niemniej jednak taki właśnie związek przekonań i u- sposobienia oglądamy w wielu po- wieściach i wielu opowiadaniach. To przecież jeden z grzechów głów- nych naszej prozy. Owiłdł on o- powiadaniem „W kamieniolo- mie”, Zaciąży boleśnie na „Kwasood-pornych”, gdzie zdecydował o sztucz- nym rozwiązaniu konfliktu. Zasada wzajemnej zależności ideologii i charakteru zmusi pisarza do po- sięgnięcia „rozładowania” przed- stawionych przezeń sytuacji. Dyrek- tor fabryki ujmuje każdego czytel- nika swą szlachetnością. Żukrowski nie mógł więc dopuścić do nagłej katastrofy ideologiczno - moralnej tego człowieka. Oczywiście, byłoby to możliwe, ale za cenę likwidacji „wzajemnej zależności”. Na to pi- sarz się nie zdobył. Zaczął przeto szukać innego wyjścia. Znalazł je. Kosztowało go ono jednak „wy- wichnięcie” zasadniczego konfliktu, który nwaraz się rozwiewa, zastę- powany przymuszoną na obu antago- nistach przyjaźnią.

Bohdan Czeszko uczynił swych bohaterów ludźmi „wolnymi”. Czy- tając jego opowiadania daremnie próbujemy bawić się w wieszczbiar- zy. Przypadkowo jedynie uda nam się odgadnąć, jakie koleje losu przy- padną w udziale jego postaciom. Najpierw zdiwi nas to, gdy warto- wać będziemy świetną „Opowieść katorżniczą” i naprawdę doskonałe „Kłopoty z władzą”. Później jed- nak przekonamy się, że prozaik rozwikłał skomplikowaną sprawę „wolności” beletrystycznych boha- terów. Uosobienie Zmruki czy Dy- midki („Żołnierz gospodarzem”), Jana Nepomucena czy kolejarza („Noe, czyli o przyjacielskim sto- sunku do ludzi”) traci zależność od wyznawanego przez nich programu polityczno-społecznego. Czeszko po- jął, więcej; Czeszko pokazał, iż jed- noznaczność pisarskich rozstrzyg- nień, jednoznaczność oświetlenia przedstawianych spraw nie nakłada więzów na ręce bohatera, nie krę- puje jego przeżyć, uczuć i wzru- szeń.

Pisaliśmy, iż autor „Koralowych krzewów” i autor „W kamieniolo- mie” osadzają w centrum swych opowiadań sprawy najważniejsze dla naszej współczesności. Ale owo „osadzenie” nie zawsze równa się typowym sytuacjom. Nieraz i Czesz- ko, i Żukrowski poprzestają na za- sygnalizowaniu pewnych zagad- nień, zagadnień rzeczywiście posia- dających wielkie znaczenie. I tu tkwi istotna przyczyna odległości pomiędzy samym utworem, a jego pointą.

W niektórych opowiadaniach Żu- krowskiego pochodzących z lat 1947 —1948 pointa odbiega od rzeczy dotychczas nam relacjonowanych. Powstaje coś w rodzaju „rozzie- wu”. W „Mli-mli” jest on szczególnie widoczny. Opowiadanie — to naiwna interpretacja psychologicz- na zachowania jednej postaci, wy- łożona przez drugą, a pointa... Pointa zaskakuje swym brzmieniem. Opowiadanie mówi o dziwnym na pozór odruchu młodego chłopca w obozie, pointa zaś niedowzuszcznie wskazuje na radość z powrotu do życia tych, którzy skorzystali z am- nestii i ujawnili się. Sytuacja jest więc po trosze zadziwiająca. Jeśli pointa ma być wnioskiem, to wnio- sek ten pozbawiony został przesła- nek, których winien dostarczyć do- tychczas tok utworu. „Mli-mli” kończy się rozważaniem głównego bohatera dalekimi od dziejących się wokół niego wypadków. Nie są one podsumowaniem rzeczy opowie- dzianych przez pisarza. A jednak

Żukrowski ułożył rozmyślenia te w pójncie. I nie po to, by je skompromitować. Przeciwnie na- daje im wartość konkluzji. Aprobu- je więc sugestie swej postaci. Nie- stety, pacy je wymowa samego utworu. Nie ma w nim bowiem dostatecznych przesłanek do na- głych decyzji „szefa”, którą prozaik uczynił wnioskiem. Jest to jednak wniosek bez gwarancji, niepotwier- dzony, wyzbyty usprawiedliwienia.

W „Koralowych krzewach” znaj- dziemy pendant do „Mli-mli”. Sze- reg opowiadań Czeszki, naturalnie nie wszystkie, stają się analogią do tego utworu. Tam również odle- głość pomiędzy pointą a wydarze- niami przedstawionymi staje się niekiedy wręcz niepokojąca. Tam również przesłanki i wnioski nie przystają do siebie. Czeszko podob- nia jak i Żukrowski sygnalizuje w pójncie zagadnienia typowe, lecz często nie potrafi ich zmieścić w swych opowiadaniach.

Autor „Koralowych krzewów” tropi metaforę. Nie zawsze jednak tropi ją z powodzeniem. W kilku

W KRĘGU MAŁYCH FORM

LECH BUDRECKI

opowiadaniach staje się ona daleka, nieczytelna. Toteż pisarz ucieka się do komentarza, do egzgezy ją ob- jaśniającej. Dlatego np. ostatnią kartę „Koralów” wypełnia wywód, mający uprzystępnić jej brzmienie. Ale mimo to więź łącząca metaforę z wydarzeniami przedstawionymi nieraz staje się nazbyt luźna, na- zbyt nikła. Pointa unosi się nad opowiadaniem nie poświadczona przez nie i na skutek tego właśnie tak bardzo krucho.

Pointy w niektórych utworach „Koralowych krzewów” zdobywają sobie niepodległość. Jest to niepod- ległość niebezpieczna. Pointa prze- staje być ostateczną formułą opo- wiadania. Nie wypływa z niego, nie jest jego konsekwencją. W „Scenie balkonowej” końcowe medytacje bohatera nie przypominają konkl- uzy tych wydarzeń, o których do- tychczas czytaliśmy. Jakż bowiem związek ma fakt, iż naga dziew- czyna ukazała się na balkonie z tym, że „nie przejeżdżają tu wię- cej i nigdy już przejeżdżać nie będą nadziani forsa, przeżyli nababowie, aby moczyć swoje szlaczale cielska

w siarce tutejszych źródeł”? Oczy- wiście, nie znaczy to, iżbyśmy go- towi byli podpisać się pod zdaniem tego krytyka, który woła, iż „trud- no zaliczyć do osiągnięć Polski Lu- dowej fakt, iż się dziewczyna mo- że pokazać nago na balkonie”, a to choćby z tego względu, że akcja „Sceny balkonowej” rozgrywa się najwyraźniej poza granicami na- szego kraju. Nie, chodzi nam o coś innego, o rozbieżność pointy i opo- wiadania, o dystans, który je dzieli w sposób najzupełniej jawny. Pointa sygnalizuje procesy typowe. Opowiadanie pokrywa je milc- zaniem.

W „Noem, czyli o przyjaznym stosunku do ludzi” ostatnie zdania budzą uczucie niedosytu. Spodzie- waliśmy się czegoś więcej. Nie tra- fiamy w sedno całego utworu, nie bilansują go, choć z całą pewnością wychwytyują sens końcowej jego sceny. Wczytując się w „Opowieść katorżniczą” doświadczamy tego samego wrażenia. Opowiadanie przytłacza pointę. Mówi więcej ni- żeli ona sama. Z przesłanek — jeśli wolno nam raz jeszcze użyć tej metafory — wypływa nie tylko ta- ki wniosek. „Opowieść katorżniczą” nie wyczerpują słowa o sile zawar- tej w milczeniu, a „Noe, czyli o przyjaznym stosunku do ludzi” nie zamyka się w stwierdzeniu, że cięż- ko jest żyć pomiędzy lasami. Jeśli krótkie opowiadanie ma być pre- tekstem do pointy, przypowieścią wspierającą jakiś aforyzm, to pre- tekst, to przypowieść ta kilkakrot- nie jest nazbyt rozbudowana, na- zbyt rozległa.

„Kłopoty z władzą” B. Czeszki rozpoczyna zdanie: „były to gęste dni”. Żukrowski na pewno nie na- pisałby tych słów, przynajmniej Żukrowski autor „W kamieniolo- mie”. Maniery pisarskie obu tych prozaików są bowiem całkiem od- mienne. Z rzadka tylko krzyżują się ze sobą.

Czeszko wielbi metaforę. Każde niemal jego zdanie nosi na sobie jej ślady. Żukrowski nie gardzi nią również. Ba, jest jej zawziętym miłośnikiem. Posiłkuje się nią raz po raz. Ale Czeszko operuje innym gatunkiem metafory, innym jej ro- dzajem. To przecież w „Koralowych krzewach” wykryjemy porównania. „Nadciągnęła jesień jak gruzlica”, „...nosiłem jej nostalgii — przyp-

mój L. B.) ciężar jak worek z ka- szą”. „Jest cicho i biało jakby panna młoda umarła”. Taka meto- da obrazowania zaszkodzi czytelnika „W kamieniolo- mie” swą krańco- wą odmiennością, tak jaskrawo wychodząca na jaw dopiero w ze- stawieniu z metaforami i porów- naniami Żukrowskiego, Czeszko bowiem wyrzeka się podobieństwa przedmiotów i zjawisk konfronto- wanych i przyrównywanych do siebie.

Czy zawsze jest biało i cicho, gdy umiera panna młoda? Oczywiście, nie, oczywiście nie są to stałe ce- chy, nieodmiennie towarzyszące te- mu wydarzeniu. A jednak autor „Koralowych krzewów” pisze: „Jest biało i cicho jakby umarła panna młoda”. Zestawia więc ze sobą zja- wiska nie posiadające rysów wspól- nych, choć usiłuje im je wmówić. Źródłem porównania staje się przeto nie tyle podobieństwo rzeczy po- równywanych, ile luźna niekiedy asocjacja, czasem pozbawiona po- krycia w rzeczywistości, tj. koia- rząca przedmioty nie tylko bardzo odległe, ale i w niczym nie przypo- minające. Oto pojawia się skaza na realistycznym piśarstwie Czeszki, skaza stylu, na całe szczęście skaza o niezbyt potężnych rozmiarach. W tym miejscu uniknął jej Żukrow- ski. Autor „W kamieniolo- mie” res- pektuje przecież przede wszystkim podobieństwo, stając się podstawą jego obrazowania. Gdy w „Koli” napisze, „że ostatnie dachy jak grzyby wystawały tuż nad ziemią” lub, że „ciemniały ruchliwe języcz- ki młodych zbóż”, to przecież i po- równanie to, i metaforę poświadczy wspólnota pewnych cech rzeczy po- równywanej i tej, do której pisarz ją porównuje.

A. Kijowski powiedział o „Kora- lowych krzewach” że jest to książ- ka ważniejsza „niż kilkanaście „współczesnych” i „pierwszolinio- wych” powieści razem wziętych”. Bezwzględnie miał rację. Słowa je- go można by odnieść również do „W kamieniolo- mie”, aczkolwiek po- wyraźnym złagodzeniu tego tak bar- dzo kategorięcnego sądu. Nic dziw- nego, ten zbiór opowiadań jest po- zycją historyczną, pozycją lat ubie- głych, próbą przedarcia się poprzez spiętrzone przeszkody, na które napotyka każdy polski prozaik, a które przełamał Bohdan Czeszko.



Bezpośrednio po ostatniej wojnie, kiedy wśród publiczności kinowej zary- sowały się pewne prze- miany, anglo - saskich twórców filmowych o- garnął niepokój. Szukano no- wej recepty na film, który zdo- łę publicznosc. Hollywoodzka recepta na „pogodny” film opa- trzony happy-endem w obliczu dopiero co odsoniętych potworno- ci faszyzmu wydawała się przez mo- ment niewystarczająca. Zwrócono wzrok w inną stronę. Zastanawia- no się czy filmom tym nie przeciw- stawić europejskiego „filmu czar- nego”, produktu schyłkowej kin-ematografii mieszczańskiej. Znalezio- no się przed wielce charaktery- stycznym wyborem, który określo- no: „cukier czy truciźna”? Problem postawiony w sferze recepty nie mógł znaleźć rozwiązania. Między jedną a drugą receptą naturalizmu nie chcieli dostrzec sztuki huma- nistycznej. Dlatego spór szybko przyćmił. Jedni powrócili po sta- remu do „cukru”, inni, mniej lic- ni, wybrali „truciźnę”.

Angielska twórczość filmowa o- wych lat uchylała się w swej więk- szości od przyjęcia cukrowanych rozwiązań, skłaniając się raczej w stronę specyficznego „czarnego dra- matu”. Twórcy skierowali swe za- interesowania w stronę niesamowito- ści, powikłań psychicznych i wyni- kającej stąd dusznej atmosfery. Po- trafil jednak — i to ich bodaj je- dyna zastuga — stworzyć swój odr-ębny styl filmowy (Niektóre z tych filmów znane są polskim widzom: „Siódma zasłona”, „Dead of night”, „Ubrudzony w październiku” itd.). Ułubionym tematem stały się za- wikłane „dramaty podświadomości”, oparte na freudyzmie. Rozwią- zania konfliktów tego typu podjął się nowy „bohater pozytywny” an- gielskiego filmu: psychoanalityk. Od jego zręczności uzależniano ludzką konkluzję filmu, konkluzję rzecz prosta całkowicie nie przeko- nującą. Tak więc powojenna kin-ematografia angielska, chociaż deklarowała swą odrębność styli- styczną, to jednak w ostatecznym rachunku dzieła jej były — podob- nie jak jej współzawodniczek zza Atlantyku — wyrazem światłoidal- nej ucieczki od rzeczywistych ludzkich konfliktów.

Oglądając film „Mandy” wyświe- tlaną u nas pod tytułem „Zagubio-

ne dzieciństwo”) jesteśmy na pierwszy rzut oka w sferze tych samych spraw. Powikłania psychicz- ne małej Mandy mają swe źródło we wrodzonej głuchocie. Psychoa- nalityka zastąpił kierownik szkoły dla głuchoniemych. Jego walka o uleczenie dziewczynki zawiera w sobie cechy znanego pojedynku psychoanalityka ze swoim pacjen- tem. A jednak choć na pozór je- stemy w obrębie tej samej angiel- skiej poetyki filmowej, nieposirze- żenie przekraczamy pewną granicę. Wzruszenia nasze nabierają innej rangi niż w „dramacie podświad- mości”. Sądzę, że wykrycie tej gra- nicy nie jest takie trudne.

W związku z „Mandy” wszyscy wymieniamy - kabalistyczną niemal- cyfrę 16000. Otóż w Anglii na 16000 dzieci rodzi się jedno głuche. Czy- tałem notatkę, której autor repre- zentuje pogląd, że ponieważ głu- choniemych w Anglii jest wielu (co łatwo wynika z podzielenia liczby ludności Anglii przez owe 16000), sprawa ta urasta do swo- go rodzaju „problemu społeczne- go”. Nie wiem, na ilu ludzi wypad- a człowiek z powikłaną podświad- mością (jak również nie wiem, na ilu mieszkańców Rosji XIX wieku wypadł jeden Czarkow, łowca martwych dusz). Być może są to cyfry podobne. Wartość i sens tego filmu nie w tym leży, że głuchota

jest — czy nie jest — zjawiskiem częstym i dlatego wartym filmo- wej relacji. Film traktując margi- nesowo temat trafia na sprawy in- nego rzędu niż cyfra 1/16000. Trafia na sprawę poświęcenia, miłości, bez- interesowności, trafia na jeden z piękniejszych tematów sztuki hu- manistycznej: rehabilitację człowie- ka dokonaną wysiłkiem innych lu- dzi. Tego filmu psychoanalityczne nie ukazywały. Tu przebiega gra- nica oddzielająca „Mandy” od po- zostłych filmów. Granicy tej, mi- mo wszystkie pokrewieństwa, nie wolno przeoczyć. A jeśli ją dostrze- gamy — nie udowadniajmy jej ist- nienia statystyka.

Stąd biorą się wszystkie war- tości tego filmu. Optymizm jego brzmie szlachetnie i przekonywa- co, mówi nie tylko o leczonę i ule- czonę chorobie, formułuje wiarę w człowieka. Wzruszenie, któremu poddaje się widownia, nie wynika z mechanicznego spiętrzenia powi- kłań, a z dramatu dziewczynki, pa- sji lekarza, miłości matki. Jest re- czą wysoce znamienną (a dla nas może poręczającą) jak bardzo treść takiego dramatu dominuje nad szczegółami tego filmu, nasuwają- cymi skądinąd wątpliwości. Bez niej niektóre sceny cierpien dzie- czynki uznać należałoby za stoją- ce na pograniczu naturalizmu, a wprowadzanie scen niemych i za-

fowanie efektami dźwiękowymi — jako pogoń za efektem. Tymczasem wobec postawionej sprawy człowie- ka środki te służą celniejszemu wyrażaniu prawdy.

Dlatego rażą nieco w tym filmie niedbale potraktowane wątki uboczne. Chyba niepotrzebnie uzupeł- nia się dramatyczna historia Mandy sprawą zazdroznego i upar- tego ojca i zdziwaczekich dzie- dów. Równie nieprzekonywająco przebiega przez film intryga Ac- klenda. Jego nienawiści do boha- tera nie wyjaśnia dostatecznie to- czony przez nich spór.

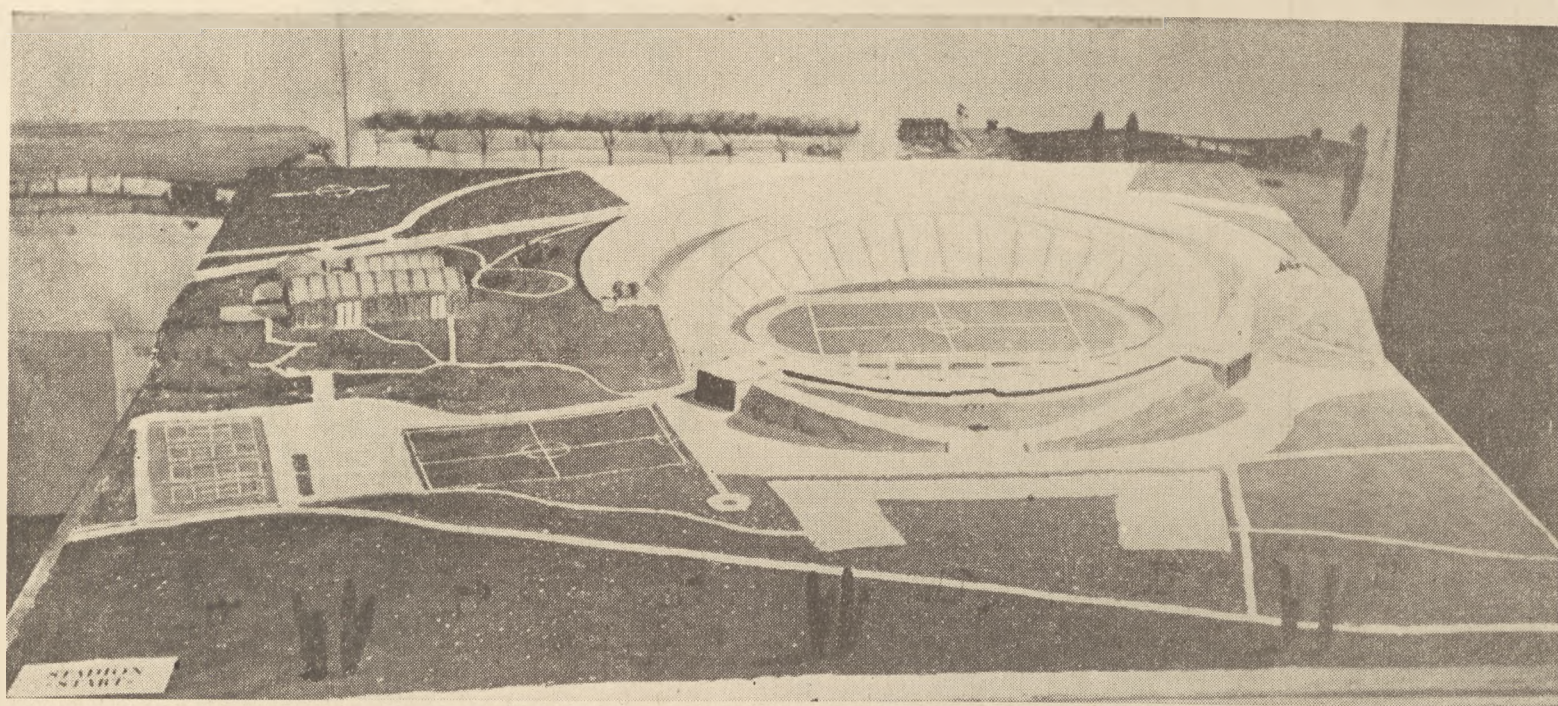
Zapewne „Mandy” nie osiąga po- ziomu wielkich dzieł realizmu za- chodnio - europejskiego. Nie żada- my jednak, aby każdy ambitny film, powstający w warunkach kapitali- stycznych, był wielkim dramatem społecznym typu „Złodziej rowe- rów” czy „Rzym, godzina 11”. Au- torzy szukają uczciwie własnej dro- gi do wyjścia z impasu, w jakim znalazła się kinematografia angiel- ska. I sądzę, że drogę tę odnaleźli. Poruszając się wewnątrz własnej tradycji i własnych form natrafili na rozległe, mało uprawiane pole, na którym rozpościerają się spra- wy ludzkie.

*) Skąd wziął się ten tytuł również pretensjonalny co banał? Pewnie ty- tuł oryginalny, imię własne bohatera, wydał się zbyt skromny.

DRZEWA na „STARCIE”

czyli głos w dyskusji

MICHAŁ JASSEM



Szersza wymiana poglądów o dorobku konkursu na stadion „Startu”, rozpoczęta w 100 n-rze „Przeglądu Kulturalnego”, jest bardzo na czasie. Stanowić ona może istotny margines coraz szerzej rozwijającego się ruchu konkursowego, a zarazem, w konkretnym wypadku, bezpośrednio lub pośrednio przyczynić się do lepszego ukształtowania ważnego elementu urbanistycznego, jakim jest ośrodek sportu w południowym rejonie śródmiejskich terenów Warszawy. Oczywiście dyskusja o konkursie jest dyskusją nie tylko o poszczególnych pracach, ale również (a czasem nawet przede wszystkim) powinna być dyskusją o pracy sądu konkursowego.

Konkurs na stadion „Startu”, moim zdaniem, nie był rozstrzygnięty prawidłowo. Takie było moje pierwsze wrażenie, gdy wszedłem na wystawę prac konkursowych i zapoznałem się ze sposobem rozwiązywania pracy najwyższej premiiowej. Sposób ten określiłbym jako szukanie wyrazu masowości z przekreśleniem jednostki ludzkiej. Sedno sprawy polega na moim przekonaniu na tym, że rozwiązanie, o którym mówię, nie posiada żadnej dyspozycji urbanistycznego (parkowego) detalu, czyli takiego elementu kompozycji przestrzeni, który będąc obliczonym na

bliską, bezpośrednią percepcją przez poszczególnego widza, wnosiliby w obraz całości współmierność ze skalą ludzką, stwarzałyby dla jednostki klimat humanistycznego ciepła architektury wielkiej, otwartej widowni. Masowość nieludzko-brzemieniem na formach i nastrojach wyrażonych w układzie kompozycji i planszach tej pracy; nawet element rośliny potraktowany został w abstrakcyjnej dyscyplinie. Staszewski wspomina o kilkusetmetrowej długości ścianie zieleni. Ale jeszcze charakterystyczniejsze jest tu chyba stworzenie „przestrzennego rytmu” przy pomocy 12 sztuk drzew posadzonych po dwa (gęsiego) na długości około kilometra w wolnej przestrzeni. Nie przeczę, że drzewa te (prawdopodobnie eukaliptusy sądząc z ich około 40 metrowej wysokości) nie stanowią jakiegoś decydującego momentu kompozycji. Trudno jednakże nie zauważyć, że demaskują one dekoratorsko - graficzny, a nie realistyczny sposób myślenia o kształtowaniu obrazu. Jeśli chodzi o sprawy drugorzędne dla całości, muszę jeszcze wspomnieć o kompozycji rzeźbiarskiej reprodukowanej w 100 n-rze „Przeglądu Kulturalnego”. Kompozycja przedstawia grupę piłkarzy zapewne w sytuacji podbramkowej. Pomijam tu całkowity

przedmiotowy sens tej kompozycji, w której wszystko, nawet reguły piłkarstwa, podporządkowano „ideom plastycznym”. Zastanawiam się jednakże, jak taką rzeźbę ustawić. Nie może tu być mowy o cokole (wzgl. wysokiej podstawie) przenoszącej grupę ponad wysokość horyzontu, gdyż z dołu nie mogłaby być nigdy widziana jako całość; ustawiona na podstawie niższej, zrównana niejako z poziomem otoczenia i oglądających ją z tego poziomu ludzi, zatrałaby aż nadto niesmacznym naturalizmem. Ciekawa w swej dowolności

kompozycyjnej, grupa ta wymagałaby może ustawienia we wnętrzu wielkiego, centralnego hallu. Może dwiżnięta na cokole w centrum lustra wodnego zagrałaby wszystkimi wartościami pomysłu rzeźbiarskiego. Ale błąd metody projektantów, moim zdaniem, polega tu na tym właśnie, że nie zrozumieli się o realne, sytuacyjne losy pomysłu plastycznego. Nie wzbogacając nim, w konkretnym rozwiązaniu, całość zespołu skrzywdziła jednocześnie ciekawą koncepcję rzeźbiarską.

Wróćmy jednakże do sprawy generalnej. W wypadku stadionu na

kilkadziesiąt tysięcy widzów masowość założenia jest prawdziwa i ludzka, gdyż owe tysiące ludzi dzięki porządkowi układu trybun i wspólnocie źródła i momentu przeżycia (zawody — mecz), mogą być ujęte jednolitym założeniem stadionu. Dlaczego jednakże zakłada się, że wszyscy chodzą lub wszyscy leżą na łące rozmiarów sportowego lotniska? Dlaczego na długości 800 metrów wszyscy (a jest tu mniej więcej na 20—30 tysięcy osób) bez różnicowania źródła wrażeń, sąsiadować mają tylko z drzewami jednorodnie przyszytymi? Gdzie byli architekci i urbanisci pracy nagrodzonej, skoro dali założenie, w którym *nie się nie dzieje*; no i gdzie byli sędziowie, którzy tę sprawę pomineli? Można tak lub inaczej klasyfikować prace pozostałe, jednakże owo „*nie się nie dzieje*” pracy najwyższej nagrodzonej odbiera możliwość współmierności z pracami, które szukały konkretnych rozwiązań skomplikowanego i bogatego zagadnienia sportu, aktywnego i pasywnego wypoczynku w parkowym otoczeniu stadionu. Praca, która atakuje, przechodzi do porządku nad tymi problemami. Jednym podjęciem magicznego guzika masowości niweluje całe bogactwo i różnorodność indywidualnych form spacerów i zatrzymań, zgromadzeń i osamotnień, spotkań umówionych, pożegnań i przywitań ludzi i grup ludzkich krążących w przyrodzie wielkiego zespołu stadionu dzielnicego. 20 000 ludzi na 60 000 m kw. trawy, tysiące spacerujących wzdłuż 800-metrowej

ścieżki drzew, oto prawdziwie schematyczna monotonia założeń przestrzennych opartych o swoiste pojęcie masowości.

Podoba mi się sama koncepcja zielonego stadionu w terenowym wyrażeniu zbocza skarpy. Jest to koncepcja, która niewątpliwie okazała się silnym magnesem dla sądu porządkującego dorobek konkursowy. Ale właśnie dlatego, że sąd konkursowy nie patrzył kompleksowo na całość rozwiązania, a widział tylko pomysłowość jednego z elementów, mówię o nieprawidłowości oceny. Nieprawidłowość ta razi tym bardziej, że, moim zdaniem, sankcjonuje ona całość rozwiązania parku sportowego, elementów architektonicznych i ogrodowych nasuwających nie tylko bardzo poważne zastrzeżenia, ale rażąco opóźnione. W zestawieniu z resztą prac konkursowych. Tymczasem społeczność architektoniczna, no i inwestorzy, chcą przecież od konkursów nie tylko cząstkowego pomysłu, ale i projektu, rozwinięcia i zaspokojenia całości potrzeb danego obiektu miejskiego. Decyzja sądu „Startu” stanowi więc niebezpieczny precedens najwyższego premiowania rozwiązania, które chociaż posiada pewną myśl, lecz rozwiązuje ją w konkretach dyskwalifikujących możliwości odpowiedzialnej realizacji. Podważa ona realną wartość konkursu. Jako precedens konkursowy przypomina ona o poważnym zagrożeniu, w jakim może się znaleźć atrakcyjność i wartość inwestycyjna konkursów architektonicznych i, co za tym idzie, sama idea konkursów.

WIELKI BALET

FELIKS PARNELL

Taniec w porównaniu z poezją, malarstwem czy muzyką jest sztuką upośledzoną. Wszystkie inne rodzaje posiadają nieprzebrane skarby, z których ci, co pragną je kontynuować, mają możliwość czerpania pełnymi garściami. Taniec nie podlega notacji czy tylko czasowemu utrwaleniu postrzępiony jest tylko bezpośrednio — istnieje jedynie w czasie wykonania. Jeżeli ktoś nie widział jak tańczył W. N. zyski, pomimo fantazji nie byłby w stanie tego sobie uzmystowić, nie mówiąc już o Pecourze, Nivellon'e, Dupre, Vestrisach, Paulu, Albercie, Dupontie i in. wielkich tancerzach XVIII i XIX w. Tyle naszego, co możemy zobaczyć, to nasza praktyka, teoria - akademia. Literatura o tańcu jest ogromnie uboga, my jesteśmy *szczególnie* upośledzeni, do tej pory ani jedno słowo na rodzimym języku nie zostało przetłumaczone.

Druga połowa XX stulecia zaznacza się gigantycznymi przemianami. Dochodzi do głosu kamera filmowa! Dzisiaj nie tylko możemy słyszeć o wszystkich wielkich artystach baletu, ale możemy ich widzieć. Kilka wspaniałych radzieckich zespołów na czele z wybitnymi indywidualnościami oglądaliśmy w Warszawie, jednak cały kwiat radzieckiego baletu ukazuje nam dopiero „Wielki Balet”.

Rosja, już przedwieki, w klasycznym tańcu przodkowi światu. Tam powstał ciepłarniany klimat dla jego rozwoju — jednak dopiero po Wielkiej Rewolucji Październikowej nabrał on niebywałych rozmiarów i rozmachu, pogłębił się — sięgnął do najsłabszych tajemnic tej ze wszech miar trudnej sztuki.

Film „Wielki Balet”, z natury rzeczy ograniczony w zasięgu, zapoznał nas z technicznymi możliwościami radzieckich artystów baletu, nie będąc w stanie oddać atmosfery, głębi emocjonalnej przeżyć towarzyszących tym baletom na scenie. Przeciętnego widza ten nadmiar tańca może nużyć — dla fachowców to nie rozrywka, to praktyczny wykład najwyższej jakości, to istic olimpijska uczta.

Zawodowiec przy zetknięciu się z „Wielkim Baletem” uświadamia sobie wielką tajemnicę — co to jest taniec. Sztuka to dla wybranych, gdzie wszystko musi grać i budować, wyglądać, i wszechstronne dyspozycje, bezprzykładne poświęcenie się i ukończenie tańca ponad wszystko. Inaczej — jak mówi Carlo Blasis — „trudno marzyć o odegraniu minimalnej roli”. Zrozumiawszy to, niedługo wzmie się za bardziej odpowiednią dlań pracę — mniej odpowiedzialną — z której i on, i społeczeństwo większe będą mieli korzyści.

Nie ulegając czarowi właściwości czysto filmowych jak: przeistaczanie się żywego lądzka w Ulanow, pułacza w Rudolowego itp., chcemy mówić o samej choreografii.

Można nie być zwolennikiem klasycznego tańca, ale nie można negować piękna, które rozciąga, szczególnie, gdy wykonawca fizycznie i duchowo jest z nim zespolony. Radzieccy artyści dowiedli, że do tego rodzaju tańca są stworzeni, nawet umowne „pas” jakim posługuje się także klasyka w wykonaniu Ulanowej, Plisickiej, Du-

dinskij, Siergiejewa, Kondratowa, Kapłona i in. w oparciu o muzykę wraz z wewnętrznymi stanami bohaterów, tworzą organiczną całość. Emocjonalny ruch staje się treścią utworu, ciało wykonawców w klasycznych „pas” jest wyraziste, pokrywając się z jego duchem. Słowem beztreściowe ruchy w takim wykonaniu stają się pełną wyrazu mową. — Gdy wielki Noverre pisał swoje „Listy o tańcu” ganiąc bezduszną technikę nie przewidział, że kiedyś narodzi się tacy *sztukmistrz*, którzy te dwie sprzeczności — wirtuozerię i emocjonalność — połączą w jedną artystyczną całość.

Rozumiemy Bogdanow - Berezowskiego, biografa Siergiejewa, gdy pisał: „Siergiejew, to najwspanialszy tańczący aktor, a jednocześnie — wspaniale grający tancerz. Artysta w swoich *jetes* niejako zatrzymuje się w powietrzu. Podwójne obroty w powietrzu dwa razy pod rząd wykonane, którym towarzyszy uśmiech mówiący — „patrzcie, mnie to nie a nic nie kosztuje” plus kunszt aktorski — świadczą o najwyższej klasie”.

Pojawienie się na bału Rudolowego w stroju rycerza z pióropuszem na kasku wraz z Odylą jest imponujące. Maski artysty wyraża, a gest przekonywający. Mimo że nie pokazany w tańcu, wiera potężne wrażenie. Z trzech filmowanych baletów, najwspanialsze wypadło „Jezioro łabędzie”. Złożyła się na to — jedynie w swoim rodzaju muzyka. P. Czajkowskiego i uroczą bajkowa fabuła. Pastel kolorów scenerii, szczególnie biel lądzki na tle zieleni jeziora, nadzwyczaj harmonijnie grała.

Adagio Odetty z Zygrydem i „pas de quatre” z Jeziora to najwyższa klasa akademickiego tańca. Chociaż trudno komuś przyznać pierwszeństwo, bo i zawrotne „pice” — Odylę, fantastyczne „entrechat” i skoki Siergiejewa, imponująca kreacja Rudolowego, niebywale piękny „corps de ballet” — wszystko to szczytowe osiągnięcia w tej dziedzinie tańca.

Zdajemy sobie sprawę, że w baletach Z.S.R.R. jest w czym wybierać, to jednak każda tancerka z „corps de ballet” podobna była Terpsychorze. Długie, piękne kończyny predystynowane do klasycznego tańca robiły wrażenie wyjątkowe z jednej formy. Klasyczny taniec w Związku Rad. przybrał takie rozmiary, że gdyby nagłe zabrakło wielkich talentów — dobrą szkołą, tradycją, metodyczną pracą, umiłowaniem tańca, istniałyby wieki. Radzieccy nauczyciele posiadali tajemnicę bezbłędnego kształcenia klasycznych tancerzy — tylko skąka ich talentu decyduje o roli, jaką mają do odegrania.

Z charakterystycznych tańców klasyczną manierą tańczonych w „Jeziorze” pokazano: hiszpański i neapolitański. Ostatni, neapolitański był tylko z nazwy; — stylowa mandolina nie mogła decydować o charakterze tańca. W całej krasie narodowych walorów pokazano taniec hiszpański. Była to niejako synteza całej Hiszpanii z czasów feudalizmu. Siłą jego — wężowa taneczność, pełna dystynkcji i po-

wściągliwego ognia. Tańczyło nie tylko ciało, tańczyły oczy — ten pozornie mało ważny, a wszystko mówiący szczegół. Mężczyźni to księżęta, którzy wyszli z obrazów Vallesqueza, by oddać swój stylowy taniec.

Nasi tancerze nie zorientowali, że poza tzw. maslinowym hiszpańskim tańcem zaszczytowanym na naszym gruncie, istnieją jeszcze i inne rodzaje, niezrozumiałe ani ducha, ani piękna — orzekł, że taniec ten nie zawierał nic ciekawego. Wspaniała ta większość tkwiących w balecie kryteria swe opiera na zupełnie fałszywych przesłankach: jeżeli nie ma technicznych wyczynów — znaczy taniec słaby. Postrzeganie prawdziwego piękna, wywołanego nieraz nader skromnymi środkami, leży poza zasięgiem ich horyzontów.

W innych dalszych sfilmowanych baletach „Wielkiego Baletu”, gdzie tylko wchodził w grę taniec klasyczny — artyści wnoszą się na wyżyny doskonałości. Pomimo niebezpieczeństwa formalizmu, jaki stwarza taniec klasyczny, radzieccy artyści nie tylko mają prawo go uprawiać, ale uprawiać go muszą, bez względu jak byśmy go nazywali.

Taniec Zaremy - Plisickiej w „Fontannie Bachczyseraju”, to arcydzieło nie tylko sztuki klasycznej, ale i plastycznej. Pomimo nieznanian stylów tak jest wykonany, że wszystko schodzi na drugi plan. Plisicka swymi *jetes* szła o lepsze z Siergiejewem.

Patrząc na *chaines* Kapłona w balecie „Płomienie Paryża” dostawało się zawrotu głowy. Jego *pirouette à la second* — to już mechaniczny napęd. Technika u poszczególnych artystów bliska ekwilibrystyce.

Co po takich cudach można jeszcze pokazać? Toteż niezrównany taniec tatarów, basków, wreszcie „Carmaniola” — wypadły zupełnie biado, chyba, że zaczęłoby tańczyć na głowach — normalne tańce już nie mogły zainteresować. Przedstawienie musi narastać, lecz niesposób dawać coraz to mocniejsze sztuczki, gdyż sztuka musiałaby zejść na bezdroża cyrkowych „tricków”... i tu Noverre'owi musimy przyznać rację, gdy pieruciostom wyznaczał jako miejsce produkcji arenę z trampoliną. Z popisującymi się, zabijającymi balet jako utwór tancerzami, poza Noverre'm, walczymi najwięksi choreografowie świata jak: Vigano, Gioia, Rota, Manacotti i in. z doskonałym skutkiem.

Jeżeli chodzi o „Fontannę Bachczyseraju” i „Płomienie Paryża”, to mimo wszystko cisną się pytania... Czy klasyczny taniec podyktowany tu jest koniecznością?... Czy te na wskroś realistyczne balety musiały się tym abstrakcyjnym rodzajem posługiwać?

Słabych punktów w „Wielkim baletcie” było bardzo mało.

Gusiew pomimo imponującej postury nie udułgował tragicznego ciężaru puszkowskiego bohatera. Ani zachwyt spowodowany widoc-

kiem Marii, ani bezgraniczne uwielbienie swej branki - pani, ani nadludzkie cierpienie nie doszły odbiorcy.

Tańczący Olecie — wskazywały na to siwe włosy i peruka, zbyt młodzieńczo wywijali. Jeżeli już musiał tańczyć, to trzeba było pomyśleć o szlachetnej powadze — jaką zastosowano w tańcu hiszpańskim. Nie pokazano ani jednego tanecznego zbliżenia, czy nawet w zwolnionym tempie, pomimo że cała masa pas do tego celu świetnie się nadawała.

Oglądając „Wielki balet” nie brakło też refleksji. Zazdrościło się że są kraje, gdzie balet cieszy się całkowitym poparciem czynników decydujących, gdzie losy baletu jak fabryki czy kopalni spoczywają w rękach prawdziwych fachowców,

Na łamach „Kurlera Szczecińskiego” czytamy m.in. o dzień w rubryce „Lokale”, następujące ogłoszenia: „Zamieszkanie 2-3 pokojowe w Toruniu, Łodzi, Rzeszowie itp. — na podobieństwo w Szczecinie”. Ogłoszenia te są wymownym dowodem stałego napływu ludzi na teren Pomorza Zachodniego. Jakich ludzi? — techników, inżynierów, agronomów, profesorów wyższych uczelni, stoczników, rybaków, chłopów — nowych gospodarzy starej, plastowskiej ziemi. Niedawno otwarta krypta z sarkofagami ksiąg pomorskich, prace przy odbudowie szczecińskiej Starówki i Zamku Piastowskiego świadczą, że historyczną przeszłość otoczono tu opieką pełną szacunku. Podnoszą się z gruzów wielka Papiernia na Skolwinie, nowe osiedla robotnicze na Gumienkach, resztki ruin, znikające w paszczach buldożerów, aby odsłonić place pod budowę Szczecińskiej Dzielnicy Mieszkaniowej — to potwierdzenie nowych czasów, nowych pięknych kart w dziejach miasta. W r. 1954 otrzymujemy ponadto Szczecin dwie nowe wyższe uczelnie: Studium Pedagogiczne i Wyższą Szkołę Rolniczą. Lecz w stosunku do tych niewątpliwie znacznych osiągnięć, życie kulturalne Szczecina i ziem Pomorza Zachodniego przejawia ciągle jeszcze zbyt wiele podstawowych niedomagań i braków.

Obrazy XI Sesji Rady Kultury i Sztuki odbyły się w Szczecinie żywym echem. Zwolniona 31 maja br. w Prezydium WRN w porozumieniu z KW PZPR narada miejscowych działaczy kultury i sztuki poświęcona była omówieniu aktualnych problemów ich pracy w województwie szczecińskim. Różnorodność tematów poruszonych w dyskusji wykazała przede wszystkim problem najważniejszy: narada była koniecznością potrzebna, a głosy w dyskusji, choć świadczące na ogół o spiesznej relacjonowaniu zalet, „doraznych” więc najdotkliwych kłopotów — doprowadziły jednak do kilku wniosków końcowych o głębszym, poważniejszym znaczeniu.

Główny temat dyskusji stanowiła sprawa zaspokajania stałe rosnących potrzeb życia kulturalnego w terenie. Doroczne przeglądy trudności i osiągnięć amatorskich zespołów artystycznych w pełni potwierdzały doniosłość tego zagadnienia. Liczba ich wzrasta z każdym rokiem, a programy i poszczególne występy świadczą o równie rosnących, zdrowych, dojrzałych ambicjach. Fakt jednak, że kilka największych ośrodków przemysłowych w samym Szczecinie: Huta, Cementownia, Papiernia — dotąd nie posiada wcale i własnych zespołów artystycznych, choć zalogi tych zakładów — jak przeważnie w tych stronach — naszego kraju — składają się niemal wyłącznie z młodzieży; alarmujące wiadomości, które w tym roku dochodziły głównie z rejonu Prycz — o samoradzie zawiązujących się we wsiach zespołach, które po kilku tygodniach rozpadały się, zniechęcone trudnościami i brakiem opieki — zmusił do powtórzenia pytania, które wielokrotnie zadawali i zadają szczecińskiemu nowi przybysze, po dziś dzień nie mogące doczekać się odpowiedzi.

Korespondencja ze Szczecina

Źródło światła i przewody

MARIA KURECKA

— Gdzie jest w Szczecinie Wojewódzki Dom Kultury?

Potrzeba zorganizowania tej placówki — stałego ośrodka wzorów, pomocy i opieki dla pracy kulturalnej zarowno miasta, jak terenu — staje się obecnie w Szczecinie palącą koniecznością. Nie zastąpią jej ani comiesięczne, krótkolokalne kursy i konferencje, dorywcze tylko i powierzchownie dokształcające kierowników świetlic, ani patronaty, które lepij lub gorzej sprawują nad niektórymi zespołami terenowymi aktywni szczecińscy aktorzy, teatralni, a także i Zielonej Góry. W oparciu o WDK mogłaby też powstać, choćby na razie w zalążku, przyszła Szkoła Instruktorów i Kierowników Świetlic.

Poszczególnym placówkom kulturalnym w Szczecinie nie brak zresztą ani zdrowych ambicji, ani godnej naśladowania inicjatywy. Przejawiają je dwa, a właściwie trzy teatry szczecińskie, których ekipa objazdowa dała już od stycznia 59 przedstawień w terenie, a zaplanowana ich jeszcze 20 do końca sezonu. W Szczecinie jest „Artos”, usilnie poszukujący nowych form, których próba są organizowane masowe imprezy „Bawmy się razem”. Godne szacunku i szczerzonego podziękowania są duże osiągnięcia szczecińskiej Filharmonii, której koncerty, połączone z udziałem wybitnych niekie-dy solistów, cieszą się rosnącym powodzeniem. Biblioteki Szczecina uzyskały najwyższy w Polsce procent czytelników, a nowe, starannie przemysłowane, również starannie realizowane metody ich prac zasilają na osobne szersze omówienie. Zwiększył się też i uwidatnił udział artystów-plastyków w kulturalnym życiu miasta, czego dowodem bym nie życzył, wiosenna wystawa ich prac.

Nieporozumienia zaczynały się dopiero przy sprawach prasy i radia. Liczne głosy — nie tylko zresztą we wspomnianej dyskusji — zarzucały obu szczecińskim dziennikom, a zwłaszcza tygodnikowi „Głosu Szczecińskim”, wiele poważnych braków. Warto więc może dotknąć i tej wrażliwej struny.

Ze świecą szukać trzeba w codziennej prasie — znowu nie tylko szczecińskiej — różnorodnych form publicystyki, prawdziwie żywej: esayu, felietonu, szkicu, prawdziwej, nie tylko pacyt-kiej, „objawowo-sytuacyjnej” satyry, dobrego reportażu. W końcu jednak trudno winić o te, szlusznie potępione na dawniej Sesji Rady Kultury i Sztuki poważne błędy i niedostatki, jedynie... dziennikarzy terenowych dzienników, lub — redaktorów lokalnej rozgłośni ra-

dowej, a poza tym — posługując się popularnym choć niezbyt szczęśliwym zwrotem — tym odcinku — właśnie w prasie i radzie szczecińskiej im zanotować można ostatnio pewien zwrot ku lepszemu.

Dziennikarzy i radiowców jest zresztą w Szczecinie niewiele, a codzienna praca w redakcjach terenowych wymaga znacznie większych wysiłków niż wilegodzinne debaty kawiarniane „teoretyków”.

Grupka literatów mieszkających obecnie w Szczecinie jest bardzo przysyła-wiową kropką w ogromnym morzu tematów i potrzeb. Mimo dopływu młodych plastyków z Gdańska i garstki młodych aktorów z warszawskiej PWST, trzeba nadal stwierdzić, zbyt wielką różnicę pomiędzy nikłą kadrą twórców, a stale wzrastającą liczbą kulturalnych ośrodków odbiorczo-otwórczych w Szczecinie. Czy oznacza to, że literatury nie pracują, nie piszą? — Owszem, piszą — w roku bieżącym wyszły już dwie, a do jesieni złożonych będzie w wydawnictwach jeszcze około 6-7 książek miejscowych autorów, nie wspominając już bardziej szczegółowo o dyskusjach, wieczorach autorskich i wszelkiego rodzaju „akcjach”, którym starają się sprostać. A jednak brak w Szczecinie, przynajmniej jednego recenzentów, popularizatorów wiedzy i historyków sztuki. Skąd kłopoty — kłopoty wzrostu i rozwoju, rosnące wraz z rosnącymi potrzebami młodego, chłonnego środowiska, którego wysiłki w tej tak ważnej dziedzinie są jeszcze ciągle sporadyczne, poligotowe, niestrawne.

Ziemia szczecińska, jej przeszłość, te-rażniejszość i jej realizowane perspektywy jej dalszego rozwoju, jej wspaniały krajobraz, urzekający bogactwem zieleni i jezior, jej historyczne archiwum, których nie odkrył dotąd żaden zapamiętany szperacz, a przede wszystkim jej ludzie — ich dzieje, losy, rozległe dziedziny ich konfliktów, zmagani i prężność — wszystko to czeka jeszcze na twórców. Nie tylko czeka, lecz domaga się ich i przyzywa coraz bardziej donośnym głosem.

Sprawa wydania „Almanachu Szczecińskiego” wysunięta została również na wspomnianą już naradzie jako pilny wniosek, którego realizacja zaima się dziennikarzy i literatów mieszkających w Szczecinie. Lecz potrzeby zachodniej ziemi pomorskiej rosną, i powtarzając trafne porównanie, jakim posłużył się jeden z dyskutantów — jeśli życie kulturalne przyrównać do elektryczności, należy zbadać, czy źródło energii wystarcza na zasilenie szeroko, z każdym rokiem szerzej rozgałęziającej się sieci przewodów. Odpowiedź — na razie — pozytywna nie jest, ale — pozytywna być może. Wzmocnić bowiem źródło energii oznacza przecież — wzmocnić światła.

