

STEFAN TREUGUTT — Dom na Twardej
BOGDAN WOJDOWSKI — Sztuka pisanja listów
OLGIERD TERLECKI — Reprodukce i sztuka telefoniczna
WIESŁAW RUSTECKI — Kilka uwag o propagandzie sztuk plastycznych
LECH BUDRECKI — Od „Borsuków“ do „Rosyjskiego lasu“
BOLESŁAW MICHAŁEK — W kierunku wytyczonym przez drogowską
JERZY PŁAZEWSKI — Dlaczego twórca musi mówić?
NATALIA SOKOŁOWA — Spotkania przyjaciół
JAN KOSIŃSKI — Lament scenografa
ALICJA OKOŃSKA — Fantazym“
JERZY BROSZKIEWICZ — O milczeniu

RZECZ O POTRZEBIE WIEDZY

JERZY ADAMSKI

„Zawsze jest lepiej, kiedy człowiek zna się na swojej robocie. Oznacza to, jak wiadomo, nie tylko znajomość celu i metod działania, ale i natury jego przedmiotu. Szewc wie nie tylko jaki but chce zrobić, nie tylko zna właściwe środki techniczne, lecz rozumie się również na gatunkach skóry.

Otóż wydaje mi się, że obserwacja uporczywych, a powszechnie znanych, przeszkód i trudności, na jakie ustawicznie natrafia sprawa propagandy czytelnictwa, form tzw. masowych wydań książek, działalności świetlic, Artosu, działalność dystrybucyjna Domu Książki itp. wykazuje, iż jeśli idzie o tę robotę, która się zwie upowszechnieniem kultury, zaspokajaniem i budzeniem potrzeb kulturalnych, to nasza znajomość przedmiotu działania jest jeszcze niedostateczna.

Istnieje teraz w Polsce — 101 teatrów, 2202 kina, 17000 amatorskich zespołów artystycznych; TWP zwiększyło liczbę odczytów do 107 tysięcy w 1953 r., liczba bibliotek powszechnych wzrosła do 4507, czynnych jest dziś przeszło 33000 punktów bibliotecznych na wsi, łączny nakład gazet wzrósł do półtora miliarda, czasopism do 352 milionów, książek do 90 milionów; mamy 79 szkół wyższych, szkoły zawodowe objęły setki tysięcy osób, ani jedno dziecko nie jest już dziś poza szkołą podstawową. Te cyfry ilustrują rozkwit życia kulturalnego w Polsce, powszechny rozkwit życia kulturalnego w naszym kraju.

Jednakże powszechność tego rozkwitu nie jest równoznaczna z jego równomiernością. Różne okolice mają różny udział w tych cyfrach. Wystarczy na mapie Polski oznaczyć rozmieszczenie szkół różnych typów i stopni, rozmieszczenie różnego typu instytucji kulturalnych, oraz dane dotyczące wysokości spożycia dóbr kulturalnych i klasowo-zawodowej struktury ludności, aby zdać sobie sprawę, że mamy w kraju liczne, ale różnorakie środowiska kulturalne.

Niestety, mapa taka nie ukazywałaby dostatecznie, na czym ta różnorodność polega. Z natury rzeczy dawałaby ona obraz typu statystycznego, obraz statystyczny. Można by się z niej dowiedzieć, że w Polsce istnieje dziś różne środowiska kulturalne i że są tak i tak rozmieszczone. Ale trzeba by dopiero udać się do tych środowisk, obserwować je i badać z bliska, by zrozumieć na czym polega, od czego zależy ich specyfika, specyfika ich wewnętrznego rozwoju. Oczywiście jest bowiem, że choć kierunek tego rozwoju wyznacza dla wszystkich środowisk ten kapitalny, historyczny proces, który nazywa się przeobrażaniem narodu burżuazynego w naród socjalistyczny, to przecież historia tego przeobrażania inna jest np. na Śląsku a inna w Białostockiem.

Wyzwolenie i rewolucja ludowa pociągnęła bowiem za sobą olbrzymie, ale niejednakowe wszędzie, przemiany struktury ludnościowej w związku z milionowym ruchem migracyjnym i w związku z socjalistyczną industrializacją. Dało to i daje w efekcie po pierwsze zetknięcie się ze sobą, starcie, przenikanie wzajemne bardzo różnych tradycji kulturalnych, po drugie — przeobrażanie tych tradycji pod wpływem nowych form życia społecznego, przebiegu walki klasowej, zmian struktury klasowej różnych środowisk.

Np. na Śląsku opolskim w roku 1947 połowa ludności to była ludność miejscowa, reszta to repatrianci, przesiedleńcy i reemigranci. Ale na Śląsku Dolnym w tym samym czasie ludność miejscowa stanowiła zaledwie 0,51 proc. Na Opolszczyźnie większość przesiedleńców kierowała się do miast, na Dolnym Śląsku osadnicy tworzyli przeważnie ludność wiejską. Równocześnie te różnorakie grupy ludnościowe przemieszane ze sobą podlegały zmianom struktury klasowej w warunkach ostrych walk klasowych, w krwawej walce z podziemiem, w nieustępliwej walce z spekulantami. Jakież stąd istotne różnice w samej historii środowisk kulturalnych!

Nie jest to jednak historia zamknięta. Na terytorium naszego kraju nie tylko rozwijają się i rozbudowują gałęzie przemysłu dawniej tkwiące zaledwie w powiśkach, ale powstaje i już kwitnie przemysł, któregośmy nigdy przedtem nie mieli: okrętowy, traktorowy, maszyn rolniczych, łożysk tocznych, samochodowy. Geografia ekonomiczna Polski uległa i ulega niezwykle zmianom, powstały nowe okręgi przemysłowe na terenach dotąd gospodarczo zaniedbanych i zacofanych: okręg rzeszowski - sandomierski, lubelski, białostocki, kujawski, krakowski, częstochowski. Rozbudowują się stare miasta, powstają miasta zupełnie nowe, wieś przeżywa kapitalne przemiany dzięki elektryczności, radiofonizacji, rozwojowi środków komunikacji, kinofikacji, rozwojowi spółdzielni produkcyjnych, mechanizacji pracy. Rozwija się kulturalnie i szybko wzrasta liczebnie klasa robotnicza, powstała już warstwa nowej inteligencji, potworzyły się nowe nieznane przedtem grupy zawodowe, rodzaje działalności, typy norm i wzorów obyczajowych. To wszystko stanowi o nieustannym procesie przeobrażania się dawnych środowisk kulturalnych, tworzenia się i rozwoju nowych. To wszystko stanowi także i o różnicach między nimi. Nie ulega bowiem wątpliwości, że inaczej wygląda dziś musi środowisko kulturalne okolicy, gdzie tradycje mieszkańców podkarpackiej wsi. Naprawa spotkały się z tradycjami repatriantów z Ukrainy, reemigrantów z Belgii i tradycjami śląskiej ludności miejscowej niż środowisko kulturalne Nowej Huty, która jako nowoczesne, socjalistyczne miasto powstaje tuż obok starego Krakowa. A jak oddziałają na to dwa środowiska przedstawia się zapewne środowisko kulturalne Słupska albo Białogostoku!

O ile jednak dla uczonego socjologa i reportażysty geografia socjokulturalna Polski jest z pewnością sprawą pasjonującą, stanowić może, jak mi się wydaje, przedmiot badań i obserwacji, przedmiot teoretycznej wiedzy, o tyle inaczej jest z działaczami kultury: to co dla tamtych może być kiedyś przedmiotem wiedzy, dla tych jest już teraz przedmiotem praktycznej działalności. Ale — jak z tego wynika — nie rozpoznaniem do głębi, nie zrozumianiem należyście i wszechstronnie, bo się tego bez pomocy teorii oczywiście zrobić nie da.

Ta teoretyczna nieznajomość rzeczy na pewno odbija się na praktycznej robocie wszystkich, którzy zajmują się upowszechnianiem kultury. Nie może być inaczej. Polityka kulturalna musi być elastyczna, giętka, świadoma swych metod; aby

przynosiła pożądane wyniki. Typy masowych wydań książek, typy czasopism i gazet, typy programów radiowych, teatralnych, kinowych i estradowych, typy działalności świetlicowej - bibliotekarskiej i księgarskiej oraz odczytowej muszą być tak obmyślane, by mogły zaspokoić różnorakie potrzeby kulturalne różnych środowisk, by mogły we właściwy sposób budzić te potrzeby. Trzeba więc znać te środowiska, ich rozmieszczenie na mapie, ich strukturę, ich historię, drogi ich rozwoju. Taki właśnie wniosek wyciągam z postulatu zawartego w referacie sprawozdawczym Bolesława Bieruta na II Zjeździe, że „Walka o to by propaganda nasza stała się bardziej żywa, lepiej dostosowana do potrzeb i zainteresowań słuchaczy i czytelników, nie powinna ustać ani na chwilę“.

Słyszałem, że niektórzy nasi uczeni socjologowie zajmują się badaniami terenowymi. Najpierw prowadzą między sobą wyczerpujące dyskusje metodologiczne, a potem zbudowawszy już skomplikowany i subtelny aparat naukowy przenoszą go w wielkim trudzie i mozole do jakiegoś osiedla mieszkaniowego albo pensjonatu „Wczasów“, wkładają ogromny wysiłek, by ten aparat sprawnie działał tam przez czas dłuższy, następnie powróciwszy do swych pracowni oddają się na długie tygodnie żmudnej systematyce zebranego materiału, by w rezultacie wyciągnąć zdumiewający wniosek, że rodzina robotnicza złożona z czterech osób woli mieszkać w trzech pokojach niż w dwóch, albo że jedni wolą wczasy w górach a inni nad morzem. Na-

tomiast reportażyści zajmujący się obserwacją życia kulturalnego różnych okolic naszego kraju piszą przeważnie o tym, jak to w pewnej świetlicy wiejskiej kurz leży na fortepianie, a w kącie kupa kartofli, jak to w pewnym miasteczku udało się przedstawienie teatralne, w innym bibliotekarka nie umie zachęcać do czytania, a jeszcze gdzieś indziej było kino, ale je zamknęli;



N. ZUKOW

Z cyklu: Marks i Engels (tusze)

W salach wystawowych muzeum historycznego w Warszawie (rynek Starego Miasta) została otwarta 22 b. m. Wystawa Grafiki Radzieckiej.

Pomoc czy brak pomocy?

BOLESŁAW BARTOSZEWICZ

legła ona na realizowaniu codziennych audycji przez kolektyw domu kultury, który ma słuszną ambicję stać się najbardziej powołaną jednostką do prowadzenia pracy artystycznej - propagandowej na swoim terenie.

CZY ISTOTNIE „ŚWIETNA POMOC“?

Działalność w mieście mocno związana dom kultury ze środowiskiem, dała mu potrzebny aktyw. Ale to jest jedna strona jego pracy. Ściślej mówiąc jest to zaledwie przedmowa, próba sił potrzebnych przecież po to przede wszystkim, by stanowiły dostatecznie silną pomoc gminnym świetlicom. A tymczasem państwowe świetlice pracują w powiecie chełmińskim po prostu źle. W Starogrodzie — „robota idzie“, ale już w Podwiesku nie ma nawet kierownika, gdyż władze wojewódzkie „jednego zwolnily a drugiego nie dały“, w Dąbrowie Chełmińskiej nic się nie dzieje, bo kierowniczką jest nieodpowiednia, w Lisewie... Do Lisewa trafiłem w wieczorną godzinę spodziewając się znaleźć „świetlice napełnioną ścisłymi głosami odpoczywających tam kulturalnie ludzi. Stało się jednak inaczej. W czystym chłodnym wnętrzu był tylko jeden człowiek: kierownik. Siedział przy stole i przepisywał nuty przy akompaniementcie cichutko grającego radia. Pomyślałem zaraz: jak tu przyjemnie i niedoręczność takiego rozumowania stała się zaraz oczywista. Świetlica była martwa. Gotów byłbym nie uogólniać tego zdarzenia, nie wysnuwać wniosku, że każdego wieczora świetlica w Lisewie jest równie pusta, że mógł to być w

końcu przypadek. Tym bardziej, iż kierownik wszelkim sposobami starał się dowiedzieć, że jednak prowadzi dobrą świetlicę. I właśnie w tych jego zapewnieniach zauważyłem wiele bałamuctwa, nieszczerości a nawet wazeliniarstwa. Na pytanie: jak wam pomaga powiat, czy opiekuje się wami dom kultury w Chełmie? odpowiedź brzmiała: tak jest, świetna mamy opiekę. Ale już trudniej było się dowiedzieć, na czym owa opieka polega. Natomiast w zeszycie, w którym notowane są uwagi osób wizytujących, ostatnia notatka sporządzona przez przedstawiciela powiatu nosi datę... 26 maja br. Potem przyszły żniwa, po nich nasilenie akcji skupu, a o udziale świetlicy w bojach o chleb nie mówią białe kartki zeszytu wizytacji. Nie mówi o tym również kierownik.

Sprawa warta jest, moim zdaniem, by się nad nią poważnie zastanowić. Burżuazyjna teoria schlebiania władzy, biorąca swój początek w serwilistycznym stosunku do zwierzchnika w okresie, kiedy jego kaprys mógł człowieka pozbawić chleba, wlewa się jeszcze tu i ówdzie cuchnącą cieczą w nurt naszego życia. Stosują tę metodę jednostki słabe, śliskie, ludzie nie uświadomieni albo ci, którzy postępując niedobrze, nieuczciwie boją się o swoją skórę.

CO TO JEST TRUIZM?

Towarzysze z Chełmna opowiadali, że ich PDK dużo pracuje w terenie. Sprawozdanie za sierpień mówi, że w miesiącu tym dom kultury urządził we wsiach 41 imprez. Czego się świetlice gminne z nich nauczyły, jaki w tych imprezach

wzięły udział? Nie wzięły żadnego udziału. I oto doszliśmy do bardzo ważnej sprawy. Powiatowe domy kultury pracują w terenie omijając świetlice, nie synchronizują swoich imprez z działalnością świetlic, nie są ich uzupełnieniem. Chełmiński DK tętni życiem. Jego personel — mocno zresztą zdekompletowany — jest ruchliwy. — Wychozimy z siebie, aby świetlice nasze lepiej pracowały. Ale nic to nie daje — zwierziali się towarzysze. Wydaje mi się, że prócz smutnej prawdy o złym stanie kadr świetlicowych, o powszechnym wprost braku gminnych aktywów kulturalnych, na niski poziom świetlic wpływa jeszcze brak rozsądnie pomyślanej metody pracy DK ze świetlicami. Miesięczne narady seminaryjne, na których w dodatku nie zawsze są obecni wszyscy kierownicy gminnych świetlic, nieregularne wizytacje dokonywane przez instruktorów PDK wyczerpują stosowane przez domy kultury formy opieki nad świetlicami. Rezultaty są niedostateczne.

Leży przede mną na stole odpowiedź (nagrodzona) chełmińskiego DK na ankietę ogłoszoną przez Ministerstwo Kultury i Sztuki „Jak nasz dom kultury zorganizował pracę oświatową“. W odpowiedzi czytamy między innymi: „Pomoc świetlicom wiejskim (...) natrafia na trudności z uwagi na trudną komunikację i brak środka lokomocji“. A nieco dalej dowiadujemy się, że dodatkowy kłopot, wcale chyba nienajmniej, sprawia „słaby udział samego społeczeństwa“ (wielkiego — przyp. B. E.). To jest jasne. Martwa, nudna świetlica, taka która jest we wsi, bo „tak musi być“, bo ją otwarto i postawiono kierownika, nie przyciąga chłopów.

DOKOŃCZENIE NA STR. 2

DOM NA TWARDEJ

STEFAN TREUGUTT

Tak się złożyło, niestety, że o sztuce Kazimierza Korcella, pt. *Dom na Twardej* mogę pisać tylko z okazji warszawskiej premiery w Teatrze Kameralnym. Tymczasem ostatni utwór sceniczny autora *Pa-pugi* ujrzał już światła czterech bodaj ramp, a zobaczyć trzeba bez wątpienia więcej. Popularność i szeroki zakres oddziaływania teatralnego *Domu na Twardej* trzeba brać pod uwagę przy ocenie — z dwiema wszakże poprawkami: jedna, to „wąski narzut”, jaki stosuje w praktyce polityka repertuarowa CZT, druga, to chwytliwa czasem nazbyt podatność niektórych dyrekcyj teatralnych na sugestie Centralnego Zarządu i na oficjalne wyniki konkursu. Nie miejsce tu wszelako na polemikę z niektórymi pociągnięciami CZT i z niektórymi dyrekcjami. Rangi bowiem poważnego wydarzenia teatralnego, jakim jest *Dom na Twardej* nie mogą zniżyć ani wzmiankowane poprawki, ani nawet zrównanie sztuki Korcella z *Takimi czasami* — tak w wynikach konkursu na sztukę współczesną, jak w ocenie tych dwóch utworów w programie do ostatniej premiery Teatru Kameralnego.

Niech ostatnie zdanie nie świadczy, że złym okiem pozieram na Jurandota. I ja się śmiałem, i wyszcie się śmiali z tej zgrabnej komediofarsy; gdybym miał o niej kiedykolwiek przyjemność pisać, to tylko lekkim, antyschematycznym słowem. Sztukę Korcella wypadnie oceniać poważnie, zarzuty też muszą mieć odpowiednią wagę. Takie to przewrotnie prawa rządzą ową trudno uchwytną skalą rangi wydarzenia teatralnego.

Autor pisze o *Domu na Twardej*, że to „sztuka nie o postaciach historycznych, ale o zwykłych ludziach mieszkających w 1943 roku

przy jednej z ulic Warszawy. Ale najwykłępsi nawet ludzie żyją w ramach społeczeństwa, na konkretnym świecie. A świat ma swoją historię.” Intencja, by w oczach jednostki dojrzeć odbłask wielkich wydarzeń historycznych, świadczy, że Korcelli świadomie podejmował zadanie dramaturga realisty; do uogólnienia dążyć chce przez pogłębienie i konkretyzację obrazu artystycznego, a nie przez dobudowanie szkieletu tematycznego dla obiegowych prawd. I tak, nie z formuły ideowej o odchodzeniu klas i ludzi zużytych, pasywnych, zrodziła się postać ex-majora Jana Korbuta. Przeciwnie, z tragicznego osamotnienia tego niepotrzebnego człowieka i z jego nieuchronnego „odejścia” przemawia prawda o nim, Korbutcie, i prawda o silniejszych od losu jednostki prawach historii.

Rzeczywiście, major Korbut to nie teza autorska, zdialogowana i puszczona w ruch konwencji scenicznej, ale postać żyjąca własnym życiem, wyraźnie zindywidualizowana, nawet w swych dziejach przedscenicznych: Korbut wysiadł z siódła jeszcze przed wrześniem 1939, nie dostosował się do karierowiczowskiego wyscigu sanacyjnego, został na stronie. Zgorzkniał, starzejący się, traci się ostatecznie w tragedii okupacyjnej. Aresztowanie i śmierć ukochanego syna nie tylko go łamie; osobista tragedia ojca wyzwała w nim obok bólu i to, co jest istotą jego charakteru: ciasny, żaloszny egoizm, bezideowość w jakimś bardzo szerokim znaczeniu słowa. Klęska człowieczeństwa Korbuta — oto punkt wyjścia dla krytycznej analizy psychologicznej i społecznej.

Rozmach koncepcji tej postaci jest dostatecznie duży, by przemówiła ona mimo poważne błędy konstrukcyjne i rażące aż zawiąsy w

motywacji tej jego klęski. Rozmach koncepcji postaci Korbuta jest dostatecznie duży, by Lech Małaliński mógł stworzyć sugestywną, zapadającą w pamięć rolę. Właśnie piękna, bez jednego niepotrzebnego efektu kreacja Małalińskiego przypomina nam, że *Dom na Twardej* miał być przede wszystkim sztuką o Korbutcie, sztuką o klęsce „zwykłego”, bezideowego człowieka i o historycznych przyczynach tej klęski. Czy jednak sztuka Korcella jest rzeczywiście dramatycznie zbudowanym obrazem losów Jana Korbuta? Chyba nie. To raczej składanka dramaturgiczna. Akt pierwszy bowiem to właściwie „sprawa Moniki”, córki Korbuta. Autor pewną ręką kreśli tu psychikę młodej dziewczyny, wystawionej na działanie uczuć różnorodnych, nie może przezwyciężyć obecności ideowej w stosunku do przyjaciela zamordowanego brata, robotniczego syna Adama. A przecież go jednocześnie kocha. Akt pierwszy doskonale napisany, jeżeli nie liczyć kilku zbędnych dłużyzn, może stanowić z biedą introdukcję do dramatu Korbuta — jest zaś kapitalnym studium psychologicznym typu społecznego, jaki reprezentuje córka Korbuta. W dalszych częściach utworu autor nie może już Monice poświęcić tyle uwagi: w akcie II staje się ona postacią raczej drugoplanową, daje jedynie swą obecnością powód do wykazania, do jakich granic doszedł rozkład ojca. W końcu sztuki widzimy Monikę przemienioną: jest żołnierzem Gwardii, potępia ojca, zrywa radykalnie ze swoimi. Jak to się stało? Autor nie ma czasu na sytuacyjne opracowanie przemian Moniki, a Ewa Krasnodębska, która tę rolę prowadziła bez zarzutu między rafami subtelnych i kontrastowych przeżyć, nie ma nic do powiedzenia jako bohaterka pozytywna, jest zupełnie błąda.

W ostatnim, trzecim akcie też właściwie Korbuta nie ma. Zdaje się, że reżyser, Bronisław Dąbrowski, jeszcze ze swej strony i tak marginesową w tym akcie postać głównego bohatera usunął w krainy wątpliwego epizodu. Został nam akt drugi, jako miejsce właściwego dramatu.

Tu autor spłatał wielki węzeł intry — to takie łowy na duszę

zrozpaczonego ojca: ohydna i farsowa Hrabina proponuje mu uwolnienie syna za pieniądze, agent Komitetu Antykomunistycznego Bruk obiecuje wydobyć syna z rąk Gestapo, jeżeli Korbut zgodzi się wydać faszystom przyjaciela syna, komunistę. Pieniądże zaś może dostać od spekulantów, jeżeli zgodzi się na podstawienie przy jakiejś transakcji córki oficerowi niemieckiemu. Niebawym spłot ciosów łamie ostatecznie Korbuta, który kolejno na wszystko się godzi, dochodzi do dna upadku moralnego i kółłowaczej umysłowo. Konsekwencją jest częściowa likwidacja politycznego problemu, jaki reprezentowała tragedia Korbuta. Właściwie nie mamy już do czynienia z przedstawicielem określonych tendencji ideowych, stoi przed nami: nieszczęsna ofiara przypadków i „ciemnych sił”.

Z tym wszystkim autor przeholował. Nie dlatego, by nie miał prawa do syntezy, skupiania i zagęszczania sytuacji. Nie dlatego też, by w czasie okupacji nie działały się często rzeczy, o jakich wytrawnym autorem sensoryjnych powieści się nie śniło. Lecz dlatego, że synteza tu przeprowadzona jest na siłę, są elementy zbędne. Stary Korbut jest wstrząsający w swym upadku nie dzięki tylu sprawczym przyczynom, ale mimo. Czyż sprawa np. handlu córką była potrzebna? Czy nie wystarczyła moralna i polityczna problematyka kolaboracji dla odzyskania syna?

Jeżeli pisałem, że sztuka nosi znamiona składanki dramaturgicznej o tematyce okupacyjnej, to nie trzeba o jednym zapominać: w składance tej mamy wiele pięknych epizodów, krótszych i dłuższych. Niemal cały trzeci akt jest takim wielkim epizodem, napisanym z wielkim rozmachem satyryka. Sylwestrowa zabawa niedobitków sanacyjnych, obszarniczek, kokot i handlarzy to wielki, koszmarowo-farsowy korowód kalejdoskopowych scen. Na uwagę zasługuje tu technika dramatopisarska Korcella,

który zna wagę teatralnego efektu i potrafi się nim posługiwać. Jeżeli w akcie drugim demaskacja agenta Bruka była przeprowadzona przy pomocy długawych autoanaliz i programowych deklaracji politycznych tego szubienicznika, to scena sylwestrowa ukazuje nam zgnyli światek okupacyjnej reakcji w nieprzymuszony, „naturalny” sposób. I w tym akcie, i w całej sztuce doskonale przeprowadzona jest figura Gustawa, lekkoducha i waluciarza, młodego chłopca z handlową głową i bez zbytnich skrupulów moralnych. Gra go z uroczą lekkością Wienczyśław Gliński. Jeżeli chcemy zobaczyć, jak wygląda szarża sceniczną utrzymana w całości w granicach realistycznej satyry, to idźcie oglądać tego utalentowanego aktora w roli Gustawa. To samo można powiedzieć o Tadeuszu Surowie w roli sanacyjnego oficera Łady. Postać Łady to znowu doskonale wytrzymany epizod, co to za elementarnie czysty typ pijanicy, tępaka, frazesowicza, co za „melancholia” we wspomnieniach „białych nocy” z Wieniawy, co za przedpotopowe, szlachcko - kawalerskie kabotyństwo...

Sylwestrowy wieczór w mieszkaniu Korbuta (ale bez Korbuta, pojawia się on tylko na chwilę) przynosi nowy akcent ideowy, kończący sztukę: w tym samym domu odbywa się historyczne pierwsze posiedzenie Krajowej Rady Narodowej. Autor operuje tu ostrym kontrastem: zestawia dwa światy, przez scenę przechodzą ludzie z „obstawy” KRN-owskiego posiedzenia, jak widomy komentarz historii do sylwestrowej nocy hrabin, handlarzy i politycznych bankrutów. Tu też pojawia się pozytywna już Monika, wiążąca oba te światy melodramatyczną klamrą nienajlepszej próby. Zmniejsza to bez wątpienia uogólniający sens wielkiej i śmiałej metafory ideowej, jaką ta scena była w zamierzeniu Korcella.

Korcelli jest dramaturgiem o wyostrożonym zmyśle obserwacji, panu-

je nad dialogiem scenicznym, ma taką ceną w pisarzu teatralnym pa- się do wykrywania prawdy psychologicznej swych bohaterów. Stąd w *Domu na Twardej* co chwila „odkrywamy” fragmenty uderzająco słuszne, rzetelnie przemysłane i napisane. Czy to będzie rozmowa Adama (Ignacy Gogolewski) z Moniką, czy prosta i sympatyczna postać gospodyni Korbuta Antosiowej (gra ją z prawdziwym mistrzostwem Janina Muncelgrowska), czy wspomniany już Łada, „wieczny ulan”, czy wreszcie bardzo wiele innych fragmentów, epizodów, całych aktów nawet, rządzących się własną logiką konstrukcyjną i treściową. Z całością zaś utworu jest gorzej. Korbut „ucieka” nam jako człowiek i jako problem, podobnie Monika; dawna kochanka Korbuta Klara pojawia się chyba przede wszystkim dlatego, by w scenie ostatniej w mieszkaniu Korbuta mógł odbyć się bal, urządzany przez jej wielbicieli. Może tu krzywdzę autora, Klara (gra ją w Kameralnym Ludwika Castori) jest przecież postacią dodatkowo charakteryzującą i Korbuta, i pewne kola „handlującej inteligencji”. Z tym wszystkim takich dodatkowych i epizodycznych momentów jest stanowczo w sztuce zbyt dużo, przeszkadzają one sobie wzajem, przeszkadzają autorowi w wyprowadzeniu problemowo i artystycznie zakończonego obrazu scenicznego „zwykłych ludzi” okupacyjnej Warszawy.

Przedstawienie *Domu* w Teatrze Kameralnym jest opracowane nader starannie. W zakresie ogólnej koncepcji reżyserskiej wątpliwości budzi tylko wyekslowanie Korbuta z akcji w akcie ostatnim, aktorsko spektakl stoi na wysokim poziomie. Na uwagę zasługuje interesujący pomysł wyjścia poza kameralne przedstawienie wnętrza, jaki zastosował dekorator (Zenobiusz Strzelecki), pokazując nad ścianą pokoju perspektywę podwórza kamienicy.

BOGDAN WOJDOŃSKI

LEKTURY

Sztuka pisania listów

Pospolita potrzeba pisania listów rzadko dziś bywa tytułem autorskiej sławy. Stara szacowna dziedzina piśmiennictwa, epistolografia, ten pierwszy wynalazek literacki ludzkości, nie należy do najczęściej uprawianych we współczesnej literaturze. Może nawet dla niejednego list — jako forma literacka — stanowi coś żenująco staroświeckiego, nieczym ostatnia pozostałość z epoki gęsiego pióra. Rzadko pamięta się o tym, że całe powieści ongi powstawały jako zbiory listów, że forma ta zawładnęła również publicystyką dydaktyczną, że całe dziesięciolecia strojono w nią felietony, reportaże i wiersze, że wieki całe była ustawicznym celem ćwiczeń retorycznych. Tak, szacowna ta forma dobrze zasłużyła się literaturze, ale to było dawno, i dzisiaj trudno byłoby znaleźć ślady jej kontynuacji.

I oto ukazał się tom „Listów z podróży do Ameryki Południowej” pióra Jarosława Iwaszkiewicza, pękaty epistolariusz złożony z dwudziestu ośmiu listów turystycznych, w których czytelnik może znaleźć żywe, pasjonujące wprost reportaże z odległego kontynentu, biograf — garść dokumentów o pisarzu, krytyk — jeszcze jeden argument w obronę sztuki pisania listów, i po prostu, że epistolografia — ten starszynek piśmiennictwa, jest jeszcze dziarski, pożyteczny i zdrowy.

Naturalnie, że nie jest to zbiór przypadkowych autentycznych dokumentów za jakimi szperają historycy literatury, kiedy pragną się wdrzeć w życie osobiste pisarza i ujrzeć je w wymiarze anegdoty, nie jest to korespondencja obiegowa, jak na przykład owe listy Trembeckiego wydane niedawno przez Jana Kotta. Jeśli może być tutaj mowa o korespondencji, to w sensie daleko bardziej umownym — jako o gatunku literackim. Trudno jest co prawda stawiać jakieś sztywne granice w tej dziedzinie, ani tym bardziej podawać autentyczny charakter tego co list literacki zawiera. Konwencja formy najciszej może tu przylegać do autentyzmu treści.

Stąd właśnie płynie trudność u-

stalania historycznych źródeł literatury epistolarniej. Kiedy korespondencja epistolarzalcia się w sztukę? Tylko to jest pewne, że ów anonimowy skryba, który považyl się podrobić list Marka Tulliusza Cicerona do Oktawiana miał już świadomość konwencji literackiej tego gatunku.

Przyznam się, że z pewnym niepokojem zabrałem się do lektury „Listów z podróży” Iwaszkiewicza. Może dlatego, że miałem w pamięci „Dziennik paryski” Pawła Hertz, pretensje do tych, którzy im dalej podróżują tym bardziej z wysoka spoglądają na rodzimych partykularz, od dawna żywione przekonanie, że najmniej o życiu wiedzą turyści, którzy oglądają je z okien dalekobiegnych pociągów. Takie już miałem do nich uprzedzenie.

Ale je utracilem. Utraciłem, bo książka Iwaszkiewicza przekonała mnie, że istnieją jeszcze i inne podróże, z których nie przywozi się poczucia narodowej mikromanii, ani snobistycznych pamiętek, ale rzeczywistą wiedzę o życiu narodów w ustroju kapitalistycznym, pogłębiającą świadomość wspólnoty prostych ludzi całego świata walczących o pokój. To truizm w naszej publicystyce, ale zarazem wielką prawdą naszego życia, i jakoś mniej on żenuje po lekturze tej książki, właśnie dzięki niej. Myślę, że dobrze się dzieje gdy książka do tych najprostszych haseł nakłania, kiedy odświeża w nas poczucie wagi spraw powszechnych, które najłatwiej przecież ulegają banalizacji, kiedy ściera z prawd jednocznych a ważkich patynę frazesu.

O, bo Iwaszkiewicz jest wytrawnym propagandystą i agitatorom w swoich listach z podróży. Niby nie o to mu chodzi, i niby nie temu je poświęca, ale w rezultacie to właśnie osiąga. Posiada ów dar naturalnego przekonywania właściwy ludziom, których doświadczenie nauczyło, że mądra prawda nieodłączna jest prostocie. Szkoda, że tak rzadko pamięta o tym nasza młoda publicystyka. Okazuje się, że na pouczenia nigdy nie jest za wczesnie.

Ta właściwość publicystyki Iwa-

szkiewicza znakomicie przystaje do jego upodobanego gatunku. (A należy wspomnieć, że upodobanie w liście, jak pamiętają czytelnicy „Listów do Felicej”, jest dawno nabytym gustem pisarza). Cóż byśmy powiedzieli na list wypelniony zawilosciami obiegowej frazeologii? Nie, to stanowczo nie miejsce na „oficjalności”. List może być nawet odezwa, jak choćby listy apostołskie, jak chociażby list Pawła do Koryntów, ale przecież zawsze musi mieć ton bezpośredniości. Jeśli ma nawet wielu adresatów, to tylko jednego nadawcę.

Epistolariusz Iwaszkiewicza znajduje wielu adresatów, ma bowiem jednego nadawcę, którego niesporób podrobił.

Dwie podróże, do Argentyny i Brazylii w roku 1948 i do Chile w roku 1953, wypełniły treść tej książki, w sumie złożyły się na nią niecałe trzy miesiące podróży... Ale co za bogactwo spostrzeżeń! Ile spotkań, portretów ludzkich, rozmów! Jaka niewasycona chłoność! Ten żarłoczny intelekt pomieścił wy-cerpując obserwacje obyczajów i życia gospodarczego, fizjonomie i pejzaże, detale architektury i oblicze kultury. Niewyczerpana pasja ciekawości każe mu notować szczegóły o egzotycznej faunie i florze. Zwłaszcza namiętność do botaniki odśladania ta książka, wbrew samokrytycyzmowi i zbyt skromnym usprawiedliwieniom, jakie w niej autor gdzieś tam rozsiadł.

Wielką to pamięć. I niezawodne pióro, które jej służyło.

Jeszcze jeden urok kryje w sobie epistolarna proza Iwaszkiewicza, na którą powinien być wyczerpany każdy publicysta i krytyk. Kryje się on w intelektualnej metaforze, jaka z natury rzeczy temu rodzajowi przysługuje, i która spokrewnia go z esejem.

Czy warto mnożyć pochwały? Czy warto streszczać fragmenty? „Listy z podróży do Ameryki Południowej” to piękne świadectwo trwałości zapomnianego, lekkomyślnie zapomnianego gatunku. Niechaj to wystarczy na jego obronę.

Jarosław Iwaszkiewicz. Listy z podróży do Ameryki Południowej. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1954.

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

Trudności komunikacyjne też chyba o czymś świadczy. Tow. Bajer-ski, sekretarz KP Partii w Chełmnie, mówił mi, że przewodniczącemu PRN, Majewskiemu, nie dom kultury nie obchodzi.

W województwie bydgoskim co drugi powiat rozporządza swoim własnym domem kultury. Większość z nich tętni życiem. I to — wydaje mi się — zdecydowało przede wszystkim o wysokiej ich ocenie przez władze centralne. A równoległe do tego skuteczne pomoce świetlicom gminnym nie udaje się. Nie wykonują tedy domy kultury swego podstawowego obowiązku. Kiedy w zarządzie świetlic i domów kultury w Warszawie mówiłem o tym, usłyszałem: — Ten podstawowy obowiązek to tak! truizm — nastąpiło machnięcie ręką. Nie zrozumiałem. Nie wiem, czy chodzi o to, że prawda ta ma wartość sloganu, stanowi jedynie pobożne życzenie, czy po prostu jest tak jasna, że nie ma o czym mówić. Chyba jednak jest o czym, skoro istniejący stan nie należy do zadowalających. W sytuacji tej konieczne staje się przedyskutowanie koncepcji powiatowych placówek kulturalnych w celu znalezienia najwłaściwszych form opieki nad świetlicami.

W KRĘGU ASEKURANTWA

Jest bezsporne, że dom tętniący życiem będzie nas zawsze radował. Pogadanka w sali odczytowej, ludzie pochyleni nad czasopismami w świetlicy, wieczorek artystyczny przy pełnej widowni — to świadczy o działalności domu kultury, dowód, że jest społeczeństwu potrzebny. Tędy — jak już wspominałem — w ednie droga do pracy ze świetlicami na wsł. Bez własnej bazy DK nie zdola im pomóc. 22 lipca br. z szumem i hukiem dokonano uroczystego otwarcia Powiatowego Domu Kultury w Łęczycy. Województwo łódzkie przyjęło ten fakt z du-

żą radością. (Dotąd bowiem w całym województwie czynny był tylko jeden PDK, w Wieluniu). Uroczystość otwarcia była podobno imponująca. Wystawiono „Waszę Zeleznową”, śpiewał chór... Występem zespołów nie było końca. Tyle ich natworzyło się i przygotowało do inauguracji. Rosły razem z murami nowego gmachu, przeznaczanego na PDK. Stare przysłowie mówi: z dużej chmury mały deszcz. Tak też stało się i z Łęczyckim domem kultury. Został otwarty i... zamknięty. Byłem w Łęczycy w ostatnich dniach sierpnia, w pięć tygodni po sumiennej uroczystości. W PDK zastałem jedynie wożnego. Kierownik nie był jeszcze zaangażowany.

Mieszka w Łęczycy człowiek, którego pasją jest praca kulturalna. Zorientowawszy się, że nadchodzi dzień otwarcia domu kultury, porzucił on swoje dotychczasowe zajęcie i oddał się przygotowaniu zespołów artystycznych. Wszyscy byli zadowoleni. Ale po 22 lipca miejscowi dygnitarze przypomniał sobie, że ten któremu powierzono organizację życia kulturalnego to człowiek nieodpowiedni. Siedział nawet parę lat w więzieniu. Podziękowano mu więc za usługi i odsunięto od domu kultury.

Być może, że człowiek, o którym piszę, nie nadaje się na kierownika domu kultury. Być może nie orestaurował on jeszcze swego autorytetu poderwanego przez więzienie, w którym siedział za nieodpowiedzialne wybryki. Sądzę jednak, że nie wolno odsuwać go od pracy, którą kocha, którą wykonywałby z poświęceniem. Personel PDK nie kończy się na kierowniku.

Spotykamy się oto z przykładem asekurantwa. Wiadomo powszechnie, że kara więzienia w państwie robotniczo - chłopskim to okres reedukacji, przywracania błądzącej jednostki społeczeństwu. Ale na wszelki wypadek — myślą sobie asekuranci — lepiej być ostróżnym. Przynajmniej nikt nie zrobi wte-

dy zarzutu, że się popierało człowieka, na którego przeszłości są ciemne plamy.

Zaniepokojony stanem Łęczyckiego PDK rozmawiałem o nim z dyrektorem Wojewódzkiego Domu Kultury w Łodzi, tow. Grabowskim. Wydało mi się całkiem naturalne, że zwracam się z taką sprawą właśnie do niego. Niestety trafiłem pod zły adres. Wizyta ta potwierdziła raz jeszcze prawdę o tym, że tzw. pion związkowy stosuje w pracy kulturalno - oświatowej niczym nie uzasadnioną autonomię wyrażającą się w przestrzeganiu takiej oto diwiny zasady: „Co nas obchodzi powiatowe domy kultury? Należą one przecież do rad narodowych”. Ponieważ wojewódzkie domy kultury to placówki związkowe, między nimi a domami powiatowymi nie ma twórczego kontaktu. W łódzkim WDK „opieka nad terenem” to termin bliżej nieznany i co najmniej nieprzyjemny. — Nie zamknę tego wszystkiego i nie pojadę w teren — przekonywał mi tow. Grabowski. — Wojewódzka Rada Narodowa nie utrzymuje z nami kontaktu. Trudno się zresztą z nimi dogadać.

Nie wiem, z kim się rzeczywiście trudniej dogadać. I nie o to chodzi. Problem polega na tym, że nie ma współpracy między oboma stronami. Bez końca o tym się mówi, układa centralne pany koordynujące — i n.c. Jedni tu a drudzy tam.

Jeśliśmy wyobrazili sobie drabinę ze szczeblami, na której ustawiane są ogniska życia kulturalnego — wojewódzkie, powiatowe, gminne — ujrzeliśmy ruch na poszczególnych szczeblach, świadectwo życia, tworzenia. Świadectwo nowego. Przy tym jednak spstrzeglibyśmy, że drabina ta nie jest jednolita, bo między jej szczeblami jest pustka, która trzeba wypełnić rozszerzając zasięg wzajemnego oddziaływania ognisk.

BOLESŁAW BARTOSZEWICZ

LECH BUDRECKI

Klasyk Literatury Radzieckiej (III)

OD „BORSUKÓW” DO „ROSYJSKIEGO LASU”

(O prozie Leonida Leonowa)

Leonid Leonow na początku 1923 r. zadebiutował zbiorem nowel mocno jeszcze oddalonym od realizmu. Płatały się w nim pogłosy symbolistycznej prozy Andrejewa, przemieszane z echem Dostojewskiego. Stąd w pierwszym jego tomie rodzi się niezmiernie charakterystyczne nawet dla późniejszych jego dzieł („Koniec szarego człowieka”, „Zapiski Kowiakina”) pojnowanie moralności wytworzonej przez kapitalizm i stosunków międzyludzkich właściwych burżuazjennemu społeczeństwu jako zjawisk stałych, niezmiennych, statycznych. Stąd biorą się tam, towarzyszące owym ideologicznym propozycjom, zapędy stylizatorskie. Młody pisarz posługuje się nader często rchizacją zarówno słownictwa, jak i składni, nieraz skłaniając się ku imitowaniu metody artystycznej „skazu”. Nie trudno wywieść genealogię tych tendencji. Wiodą one bezpośrednio do A. Remizowa, który uczynił stylizację swą podstawową ambicją. Zawazył tu nie tyle wpływ tego pisarza, ile chwilowe zafascynowanie Leonowa programowo obcą realizmowi grupą „Braci Serapionowich”. Ona to przysłała w całej rozciągłości dziełko Remizowa. Stylizację uprawia przecież z upodobaniem w tym właśnie okresie M. Zoszczenko, holdując jej prozaik niezmiernie bliski „Braciom Serapionowym” — E. Zamiatin. Wycisnęła ona bardzo wyraźne ślady na jednym z opowiadań K. Fedina, nie mówiąc już o twórczości beletystycznej W. Szkiłowskiego, w którego utworach przetrwała aż po rok 1940 („Minin i Pożarski”). Proces ideologicznego dojrzewania autora „Borsuków”, a co za tym idzie proces wysubawiania się spod zasięgu wadliwych koncepcji pisarskich, rozpoczęła się jednak bardzo szybko. Już debiutancki tom prozy Leonowa zawiera „Przełom Pietuszyński” — opowiadanie stanowiące pierwszy krok w kierunku realizmu. Pisarz podjął w nim sprawę rewolucji. Poszerzenie się kręgu tematycznych zainteresowań wiąże się ściśle z jego gruntownym przeobrażeniem ideowo - artystycznym. Widzimy tam jak z wolna peją się skostniałe formy chłopieckiego życia ustanowione przez burżuazjenny porządek społeczny. Zwycięstwo rewolucji staje się dla Leonowa zapowiedzią wielkich przemian i to nie tylko społecznych, lecz również moralno-obyczajowych. Nie darmo tytuł jego utworu brzmi „Przełom Pietuszyński”; rewolucja proletariacka nabrała w jego oczach cech prawdziwego „przełomu”.

„Przełom Pietuszyński” jest wprowadzeniem do „Borsuków” tej pierwszej próby beletystycznych talentów prozaika. Jeśli w swym opowiadaniu młody pisarz wytyczył linię swego rozwoju, to obserwując jego powieść możemy śmiało stwierdzić, iż podążył on w wyznaczonym przez siebie kierunku. Prozaik podjął się trudnego zadania — chciał naszkicować panoramę rosyjskiej wsi. I sprostał mu. Jego dzieło tworzy przecież najtrafniejszy obraz rosyjskiego chłopstwa spośród tych, które powstały w latach 20-tych. Niewątpliwie przerasta on swym realizmem opowiadania K. Fedina czy W. Iwanowa. Dzieje kulackiego buntu, wypełniające dwie najważniejsze części powieści, stanowią historię konfliktu pomiędzy wyznawcami pojęć, które chłopom dugo wpajało burżuazjenny społeczeństwo, pomiędzy zwolennikami uświęconych „tradycji” praw moralno - obyczajowych, a „nowym” wdzierającym się do wsi dzięki rewolucji. W obozie „borsuków” znajdują się wszyscy miłośnicy „dawnego „ladu” panującego ongi na wsi. Przeciwno nim występują ludzie przeświadczeni o konieczności przeobrażeń tak społecznej, jak i obyczajowej struktury, narzuconej chłopstwu przez miniony układ społeczny. Kapitulaacja Siemiona Rachiejewa, zamykająca powieść, to jeszcze jeden dowód realizmu Leonowa. Pisarz dostrzegł klęskę reguł postępowania rządzących dotąd chłopską świadomością. Gdy Siemion bolszewickiego komisarza wie my już, iż prozaik obarcza tę scenę symboliczną wymową. Natrafiamy w niej na obrazowe uogólnienie nieuchronnej zagłady, którą przynosi rewolucja moralno - obyczajowym reliktom kapitalizmu.

Postać Siemiona Rachiejewa posługuje Leonowowi do krytyki anty - urbanistycznej filozofii. Nie była to ani polemika z cieniem, ani też pojedynek z daleką przeszłością. Rola spełniana przez tę ideologię, z którą rozprawił się pisarz, była jeszcze w roku 1925 dość znaczna. Nie tak dawno temu S. Jesienin stawiał w swych lirykach „patryjarchalną Ruś”, występując na autorskich wieczorach w długiej, sięgającej kolan koszuli, przewieszanej chłopskim paskiem. Nie tak dawno temu Klujew

i Kłyczow stawili urodę wsi i mądrość oracza, z niechęcią wspominając miasta, które wręcz przeklinał imażinista Marienhof. Atak przeprowadzony na pozycje antyurbanizmu świadczył o czujności pisarza.

Siemiona Rachiejewa popchnęła do buntu miłość „tradycyjnych” obyczajów i nienawiść do wielkich metropolii. Leonow odsłonił w tym miejscu rzeczywistą funkcję społeczną anty - „urbanistycznej” doktryny. Zademonstrował jej bezpośrednie konsekwencje. Uczynił ją motywem, dla którego główny bohater jego książki bierze udział w zamieszkach. W ten sposób zdemaskował jej właściwy charakter i rolę w procesie proletariacką rewolucję. „Borsuki” nie są jednak dziełem jednolitym. Badając artystyczny kształt tego utworu wykryjemy rysę biegnącą wzdłuż beletystycznej konstrukcji. Książkę rozpoczyna opowieść o dwu braciach. Jesteśmy już przekonani, że prozaik informować będzie nas równoległe to o losach jednego z nich, to o przypadkach drugiego. Niestety, Paweł Rachiejew bardzo szybko ginie nam z oczu i pojawia się dopiero na ostatnich stronach powieści. Na próżno staramy się odgadnąć co działo się z nim w tym czasie. W. Szkiłowski w szkicu „K. Fedin — L. Leonow”, wchodzącym w skład jego książki „Pięć czełowiek znanych”, dopatruje się w tym zjawisku podstawowego defektu „borsuków”. Niewątpliwie, ma rację, choć nie stara się ustalić jego przyczyny. A jest ona nad wyraz znamienna. L. Leonow ponownie wprowadzając do swej powieści Pawła Rachiejewa unika regresu kompozycyjnego. Natomiast posługuje się w tym miejscu drobiazgowym opisem, czego w książce tej zazwyczaj unika. Szkiłowski przypuszcza, iż czyni to, by odwrócić uwagę czytelnika od braku informacji o przeszłości Pawła. Ba, co ciekawsze, bohater ten staje się postacią widzianą „od zewnątrz”. Nie wiemy, jakie procesy zachodzą w jego świadomości. Podobny sposób traktowania poszczególnych bohaterów pojawia się w powieści kilkakrotnie. A równocześnie poznajemy niezmiernie szczegółowe życiorysy przywódców kulackiej bandy. Niekiedy rozsądzą one wręcz kompozycyjną budowę utworu. Tak np. p.sarż pragnąc zaznaczyć nas z przeszłością Żibandy, wprowadza trzy najzupełniej autonomiczne nowele, pozbawione jakiegokolwiek związku z intrygą dzieła, informujące o dotychczasowych doświadczeniach tej postaci. Bolszewicy zaś wylaniają się jakby z absolutnej próżni. Powodem takiej dysproporcji w traktowaniu typów ludzkich jest trudność zarysowania pozytywnego bohatera. Nie umiał Leonow jeszcze przedstawić drogi prowadzącej proletariusa czy chłopca bezrolnego do partii. Dlatego milczeniem pokrył najistotniejsze bodajże fragmenty życia Pawła Rachiejewa. Poza bledem konstrukcyjnym ukrywa się więc błąd ideologiczny. Nie wolno go nam jednak wyolbrzymiać. Musimy patrzeć nań z historycznej perspektywy. Kłopoty, z którymi w „Borsukach” zetknął się Leonow, były przecież wówczas wspólne wielu pisarzom radzieckim. Nie wybrnął z nich jeszcze W. Katajew, ani N. Nikitin, czy L. Sejfulina.

„Borsuki” poprzedzają bezpośrednio wielki kryzys w pisarstwie Leonowa, którego początek przypada na rok 1926, a który trwać będzie aż do 1928 r. Gwałtowna presja fałszywych teorii estetycznych, propagujących bezwzględny i bezkrytyczny kult Dostojewskiego, uwielbienie „prozy ornamentacyjnej” i zachwyt nad „ekspresjonizacją” stylu, wycisnęła bardzo wyraźne piętno na ideowo - artystycznym obliczu prozaika w tym okresie.

W 1926 r. ukazuje się nowa powieść Leonowa „Złodziej”, a w ślad za nią tom jego opowiadań. W 1927 r. opublikowane zostają „Zapiski Kowiakina”, a w rok później pisarz debiutuje jako autor scenicznej sztuki „Untiłowsk”. Jego działalność literacką charakteryzować zaczyna zdecydowany odwrót od realizmu. Leonow przemienia się w kolekcjonera niezwykłych okazów psychologicznych, wszczyna badanie „piwnic duszy”, powtarzając ze zdwojoną siłą filozofię „ludzkiej natury”, która oprze się wszelkim przemianom. Dramat burżuazjennego inteligencji stanie się dlań mitologicznym dramatem kultury rżwecznej przez rewolucję. W „Złodzieju” prozaik utożsamia Nep z regeneracją kapitalizmu. Stwierdzi, iż wraz z okresem wojennego komunizmu minął ów czas heroicznych poczynień.

Kiedy w roku 1929 pojawi się trzecia z kolei powieść Leonowa, zatytułowana „Nad rzeką Socia”, jasne się staje, iż głęboka depresja w jego twórczości jest już zja-

wiskiem minionym. Niebezpieczeństwo długotrwałego kryzysu, grożące mu tak niedawno jeszcze, zostało zażegnane. Odtąd jesteśmy świadkami konsekwentnego rozwoju pisarza przebiegającego pod znakiem realizmu. Od „Nad rzeką Socia” poprzez „Skutarewskiego”, „Szarańczę”, aż ku „Drodze na ocean” obserwujemy stopniowe pogłębianie się ideowo - artystycznej świadomości autora „Borsuków”. Jako jeden z pierwszych podejmie on tematykę związaną z uprzemysławianiem kraju („Nad rzeką Socia”) i sięgnie do spraw kształtowania się nowej moralności („Skutarewskij”, „Droga na ocean”). Już w „Nad rzeką Socia” pisarz przedstawi nam pierwsze portrety pozytywnych bohaterów. I to nie pojedynczy konterfekt, lecz całą ich galerię. Przypomnijmy sobie tylko: Uwadiew, Prońka Miłowanow, Potiemkin, Żegłow.

Symptomatycznym rysem całej późniejszej jego działalności literackiej stanie się zdecydowany sprzeciw wobec wulgarnego pojmowania optymizmu. Przejawem tego będzie zarówno „Nad rzeką Socia” (1929 r.) jak i „Skutarewskij” (1932 r.), jak i „Droga na ocean” (1936 r.), jak i wreszcie „Rosyjski las” (1953 r.). Ten nieprzychylny stosunek do uproszczeń pociągnie za sobą ważne konsekwencje w praktyce pisarskiej. Pierwszą z nich jest przyznanie bohaterom prawa do indywidualnej katastrofy; drugą — wprowadzenie do dzieła pełnego obrazu racji wroga; trzecią na koniec — wyrzeczenie się współzależności pomiędzy ideologią postaci a jej charakterem.

Powieści Leonowa nie kończą się prawie nigdy beztróskim finałem, kiedy to pozytywni bohaterowie napawają się swym szczęściem. W „Nad rzeką Socia” Uwadiew traci Zuzannę na rzecz inżyniera Faworowa, Potiemkin umiera z wyczerpania, a zbiegły z klasztoru pracujący przy budowie kombinatu mnich Gielasij pada ofiarą kalectwa. W „Skutarewskim” stary uczoney przeżywa wielki dramat. Uduje mu się wcielić w życie projekt, nad którym pracował od lat. W tej samej powieści Żenia odjeżdża smutna i rozczarowana. Jej zachody miłosne okazały się

wysiłkiem daremnym. W „Szarańczę” brat głównego bohatera wyrusza na daleką północ wiedząc, iż namiętność jego skazana jest na niepowodzenie. „Czyż jednak przytoczone tu przykłady świadczą o pisarskim pesymizmie? Z całą pewnością nie. Pisarz dzięki wprowadzeniu do swych powieści indywidualnej katastrofy pozytywnej postaci skonstruował realistyczny obraz „kosztów”, które ponosimy ugruntowując socjalizm. Nie pomniejszył ich rozmiaru, oparł się łatwym pokusom „lakiernictwa”. Oto pierwszy tytuł do nazwy „so-cjalistyczny realista” ponad wszelką wątpliwość przysługującej Leonowowi.

Czytając jego dzieła stajemy nagle zadziwieni zjawiskiem, które niezmiernie rzadko pojawia się w polskiej prozie współczesnej. Radziecki prozaik przedstawia nam wszystkie racje wroga. Siemion Rachiejew w „Borsukach”, Wissarion w „Nad rzeką Socia”, Petrygin w „Skutarewskim”, Gleb Protoklitow w „Drodze na ocean” wypowiadają poglądy właściwe przeciwnikom socjalizmu, nie zniekształcone ołówkiem cenzora, w którego tak często zamienia się sam autor. Z takimi zniekształceniami polski czytelnik styka się ciągle. Nieraz mamy przecież do czynienia z sztucznymi ograniczeniami intelektualnej fizjonomii wroga, przedstawionego mniej więcej tak jak czynili to chrześcijańscy misjonarze, rozwodzący się nad heretyckimi doktrynami, w kazaniach skierowanych do plemienia Niam-Niam. Leonow przeciwstawił się polemice ze splotoną wykładnią podstawowych założeń socjalistycznego realizmu. Radziecki pisarz nie potrzebuje utożwiać sobie zadania, potrafi ukazać wszystkie racje wroga zachowując realistyczne widzenie świata. Dyskredytuje je zestawiając z rzeczywistością Kraju Rad.

Leonow zwraca „wolność” swym bohaterom. W jego dziełach nie rządzi mechaniczna zasada współzależności poglądów postaci i ich usposobienia. Uwadiew, Wissarion, Skutarewskij ani Petrygin nie są więc skrepowani tym rzekomo niezbędnym w prozie założeniem. Ich przekonania nie określają właściwej im psychiki. Toteż studiując

„Nad rzeką Socia” albo „Szarańczę”, przeżywa się coś w rodzaju zaskoczenia, ponieważ w olbrzymiej większości naszych utworów zgola odmienne reguły kierowały konstrukcją powieściowych figur. Jeśli w pierwszym rozdziale pojawia się postać przekonana o słuszności programu partii, to na pewno okaże się ona człowiekiem „pociągającym i sympatycznym”. Jeżeli zaś na wstępie utworu dowiemy się, że X jest wrogiem, to jesteśmy już pewni, że wkrótce potem stanie się on personifikacją wszelkich możliwych wad, upostaciowaniem podłości, niemal symbolem draństwa. Tej oto metodzie wypowiedział Leonow w swych powieściach bezwzględna wojnę w imię właściwej interpretacji zasadniczych wskazań estetyki socjalistycznego realizmu. Uwadiew („Nad rzeką Socia”) pojmuje prawa rządzące biegiem historii. Jest komunistą. A równocześnie zdradza okrucieństwo najpierw wobec swej żony, a później wobec sekretarki. Leonow nie uległ uproszczeniom schematyzmu. Poza taką bowiem pisarską metodą kryje się przekonanie, iż czyniąc postać pozytywną świetlanym Ormuzdem, nie znającym ani wad, ani też ułomności, negatywną zaś mrocznym Arymanem obdarzonym najgorszymi przywarami i skłonnością do wszelkich wszeteczności, posiadamy dopiero gwarancję jednoznacznej i optymistycznej wymowy dzieła. Powieści Leonowa łamią sztuczną barierę wniesioną przez wyznawców tego mitu.

Leonow z niezwykłą regularnością lokalizuje konflikty swych książek w familijnym kręgu. W „Borsukach” obserwujemy starcie dwu braci, w „Nad rzeką Socia” — ojca z córką, w „Drodze na ocean” wreszcie — brata z bratem. Przytaczam zaledwie kilka przykładów potwierdzających spostrzeżenie. Nie można tu mówić o przypadku. Przyczyna tego zjawiska tkwi gdzie indziej. W książkach Leonowa o wzajemnych stosunkach między ludźmi nie decyduje pokrewieństwo czy też więź rodzinna. Sympatia i antypatia, przyjaźń i niechęć formuje ich postawa ideologiczna, a dokładniej to stanowisko, które zajmują oni w toczącej się właśnie walce klas. Oto jeszcze jeden dokument realizmu radzieckiego prozaika.

Powraca on nieustannie do sprawy zamaskowanych, ukrytych wrogów. Rejestr jego dzieł przypomina więc po trochu spis opowieści o przyzwoitych białogwardystach i sprytnych karierowiczach. W „Nad rzeką Socia” zjawi się Wissarion, w „Skutarewskim” — Petrygin i Briuche, w „Drodze na ocean” — Gleb Protoklitow. Pisarz nie poniecha tego tematu nawet później. Nie da się uwieść hasłom „bezkonfliktowości”. Krytyka pojęć moralnych, ukształtowanych przez

burżuazjenny porządek społeczny, a nadal żywych, nadal niebezpiecznych nie zaginie w jego dziełach. Zażwiadczy o tym „Rosyjski las”.

Okres dzielący „Droge na ocean” od powstania „Rosyjskiego lasu” wypełnia nateżona działalność Leonowa jako dramaturga. W 1936 r. ukończył on „Wilka” i „Sady połowczańskie”, w 1941 — 1942 pod jego piórem zrodzi się „Najazd”, a w rok później „Zwykły człowiek”. Do prozy powróci on w 1944. Wówczas to ukaże się jego duże opowiadanie o radzieckich czołgach — „Zdobycie Wielkoszumska”. Ale dopiero rok 1953 przyniesie następną powieść Leonowa — „Rosyjski las”. Traktuje ona o wydarzeniach pierwszych kilku miesięcy wojny ocyżnianej, o niemieckim uderzeniu na Moskwę i o niepowodzeniu tego natarcia. Znajdujemy w niej odpowiedź na pytanie: dlaczego wyprawa Hitlera na Rosję zakończyła się upadkiem Berlina. Pisarska replika odwołuje się do socjalistycznej moralności. Ona to stała się przyczyną krachu faszystowskiego najazdu. Prozaik stawiając taką diagnozę stara się ukazać proces narastania nowych zasad etycznych. Toteż „Rosyjski las” obfituje w cały szereg regresów kompozycyjnych, mających na celu zaprzeczowanie czytelnikowi tej edukacji, którą przeszli czołowi bohaterowie dzieła. I tu również prozaik nie wyrzekł się swych satyrycznych uzdolnień, jak nie wyrzekł się ich w „Skutarewskim” kreśląc Strufę i w „Drodze na ocean” szkicując sylwetę Kormilicyna. Jego szeroka panorama radzieckiego społeczeństwa byłaby przecież niepełna, gdyby nie notowała etycznych relikwii stanowiących schodę po tych zasadach postępowania, które usankcjonował kapitalizm. Leonow unikał tu prymitywnych rozwiązań tego problemu. Nie narzucił tym bohaterom, których zachowanie dopełnia przykazań dekalogu, ukształtowanego w minionej formacji, współpracy z obcym wywiadem, nie kazał im zaciagać się w szeregi szpiegów, ani też nie zmuszał ich do składania wywiadowczych raportów w aucie obcej ambasady. Wręcz przeciwnie, niemal wszyscy oni wezmą udział w obronie swego kraju, a Gracjaniski popelni samobójstwo — nie chcąc dostarczać poufnych informacji zagranicznemu mocarstwu. Pisarz usunął z kart swego dzieła przekonanie, iż każdy, na kim wycisnęły piętno pojęcia, nawyki, konwencje przedrewolucyjnych lat, przemienia się od razu w świadomego wroga, nie osłabiając jednak przy tym surowej krytyki skierowanej przeciwko tym pozostałościom dawnego układu społecznego. Dlatego też „Rosyjski las” staje się niewątpliwie nowym przykładem realizmu Leonowa, stanowiąc zarazem pomyslną wróżbę na przyszłość.

VII Festiwal Filmów Radzieckich

W kierunku wyliczonym przez drogowskaz

BOLESŁAW MICHAŁEK

W każdej żywotnej kinematografii — a taką jest kinematografia radziecka — bywają dzieła — drogowskazy, które określają kierunek rozwoju całej sztuki filmowej. One dokonują obrachunku z dotychczasowym dorobkiem, odrzucają pasywa, przejmują aktywa, aby w sposób odkrywczy formułować na nowo prawdę o świecie. I chociaż one stanowią przysłowiowe kamienie milowe, to przyjdzie mi zauważyć, że kamienie milowe nie stoją obok siebie i że jeden od drugiego dzieli szmat drogi, który w znużonym marszu trzeba przejść. Chodzi mi o dzieła w pewnym sensie wtórne, idące w kierunku, który wskazał drogowskaz, rezygnując z samodzielnego wyliczania trasy.

Przestrzegam jednak przed niedocenianiem takich pozycji. Bo ich rola społeczna i użyteczność przerasta znacznie sprawę ich nowatorstwa artystycznego; one również kształtują ideologię publiczności.

Dla krytyka pięknoducha, zaczynającego swe rozważania od pytania „czy film „jest arcydziełem?” — są to filmy blade. Ale nie sądzę, żeby za takie uważała je publiczność kinowa, pragnąca oglądać filmy ciekawe i prawdziwe, nie domagając się od ich autorów, by nosili nazwiska Pudowkina czy Wasiliewych.

Sposobności do tych rozważań dostarczają dwie pozycje festiwalowe: „W pewnej rodzinie” i „Plomienne serca”. Autorzy ich nie podejmują trudów przewartościowania dotychczasowych osiągnięć artystycznych, ale idą drogą wytyczoną przez ich wybitnych poprzedników.

*

W kinematografii radzieckiej ostatnioklat zagrożonym odciśnięciem był osobisty, intymny dramat moralny. Na odciśnięcie ten ruszył przed dwoma laty Pudowkin; oglądaliśmy niedawno „Odzyskane szczęście” ostatni przed śmiercią film wielkie-

go reżysera. Przy tej sposobności pisałismy o pionierskim wysiłku Pudowkina (P. K. nr 79): „sprawa znalezienia właściwych środków dla przedstawiania jednoci spraw osobistych i społecznych — jak się wydaje, jedna z najbardziej palących spraw naszej sztuki — jest w dalszym ciągu otwarta. „Odzyskane szczęście” nie rozwiązuje jej w pełni. Stanowi jednak krok w stronę rozwiązania”. Zarejestrujemy następny krok: za klasykiem Pudowkinem podążyli najmłodszy radziecki twórca, tworząc film „W pewnej rodzinie”, historię porzuczonej przez męża kobiety, która poprzez upartą pracę, znajdując oparcie w społeczeństwie, odnajduje cel w życiu. Wybór kolchozowego środowiska, typ konfliktu moralnego — zwalczenie osobistej klęski przez silniejsze związanie się z otoczeniem — czyni z Maryny, bohaterki filmu, młodszą siostrę Awdotii, bohaterki „Odzyskanego szczęścia”. Autorzy kontynuują więc jedynie doświadczenie Pudowkina dając w wyniku film niedoskonały, choć niepozabawiony szeregu walorów.

Do nich zaliczyć należałoby przede wszystkim społeczną stronę dramatu — to, czego Pudowkin nie rozwiązał do końca. Przekonywające ukazanie, że praca ratuje przed klęską osobistą, jest sprawą o tyle trudną, że ukazanie człowieka przy wstąpieniu wzbudza już na wstępie niechęć tej części widowni, która dotkliwie czepiała się z schematyzmem i skłonna jest — najniebezpieczniej w świecie — rozciągać swe uprzedzenia na bogaty i ważny temat. Z tych trudności wybił autorzy na ogół obronną ręką, przydając społecznym sprawom pewną nutę intymną, bismając bezpretensjonalnie, lecz szczerze. Tak ukazana jest — spiżowa zazwyczaj — postać sekretarza partii. Podobnie — w sferze małżeńskich nieporozumień — rozgrywa się wątek Motrii i jej męża. Przemawia również atmosfera ukraińskiej wsi, pejzaż, piękno ludowej piosenki; przemawia wreszcie wyrównana gra aktorska.

A sądzę, że film miał szanse, żeby stać się dziełem nowatorskim. Oto niedawno jedno z naszych pism godziennie zajęło się wypadkiem



Scena z filmu „W pewnej rodzinie”.

JERZY PŁĄŻEWSKI

Dlaczego twórca musi mówić?

(Przed Naradą Filmową SPATIFu)

Zdarzyło się to na pewnej dyskusji nad „Młodością Chopina”. Rez. Ford, pytany, co sądzi o jednym ze spornych rozwiązań swego filmu, wskazał ręką na ekran:

— Tam powiedziałem wszystko! I usiadł. Gest był efektowny. Ale mnie nie przekonał.

Nie tylko mało: za mało dyskutujemy o filmie, o wiele za mało żarliwie bijemy się o swoje racje (jeśli je w ogóle posiadamy). A już najmniej dyskutują o filmie sami twórcy. Cóż było lepsze: przedyskutować o filmie, czy bez uprzednich dyskusji robić „Młodość Chopina”, film wybitny, ale z poważnymi brakami w dramaturgii? A potem co było lepsze: przedyskutować szeroko owe błędy, czy bez dyskusji zabrać w te same, tylko wyolbrzymione błędy w „Zolnierzu zwycięstwa”? U nas nie dyskutuje się, u nas robi się „dokreśki”.

Była XI Sesja Rady Kultury i Sztuki? Filmowcy powiadają, że podobno była. Przyszła gdzieś z boku, jak niespodziewana burza. Ktoś grzmiał, ktoś błyskał, lało. Ale filmowcy siedzieli cicho. Filmowcy prędko wyschli.

Mówi Luchino Visconti, jeden z wybitnych neorealistów włoskich: „Neorealizm jest wielkim ruchem umysłowym”. O początkach tego ruchu, umysłowego aktu opowiada Cezare Zavattini: „Mielśmy wszyscy ogromną potrzebę szczerości i prawdy”. Czy — mutatis mutandis — mamy prawo mówić, że i u nas piękna sztuka filmowa jest funkcją ożywionego ruchu umysłowego, który wyrasta z potężnego pragnienia prawdy? Diabła tam! Ruch umysłowy nie polega przecież na tym, by nikt nic nie mówił. Wiadomo, powszechnie, że łatwiej przeniknąć tajemnicę rozbicia atomu niż dowiedzieć się, co sądził Ford o filmie Jakubowskiej, albo Jakubowską o filmie Forda. Albo oboje o „Dygnitarzu na trawie”.

Od roku już chyba nie czytałem ani jednej enuncjacji, podpisanej przez któregoś z naszych filmowców. Znam natomiast taki związek twórczy, jedyny bodaj na naszym gruncie, który nawet nie udaje, że zrobił cokolwiek dla wszechścia ruchu intelektualnego w swej dziedzinie. To Sekcja Filmowa SPATIF-u, znakomicie dotąd godząca się z faktem, że filmowcy z boku tylko obserwują cudze, namienne spory.

*

Oczywiście, jeśli się tak komus podobą, to może powiedzieć: krytyk, powodowany lokalnym patriotyzmem, przesadza; brak dyskusji krytycznych wśród twórców uważa za fakt decydujący wagi. Pocóż nam Ford dyskutujący? Nam trzeba Forda robiącego dobre filmy! Spo-

ry między twórcami obchodzą może czytelników prasy literackiej, ale widza obchodzą tylko wybitne, pasjonujące filmy!

Można mówić i tak. Można do tego dorobić nawet teorię: od niepiętnych czasów, jak poucza historia sztuki, w okresach rozkwitu sztuki krytyka upadała, zaś rozwój krytyki przypadał na schyłki, dekadencje. Cieszymy się więc z braku dyskusji!

Ano, cóż, cieszym się — dowód? to bowiem, że przeżywamy okres rozkwitu sztuki filmowej. Cieszymy się i pójdźmy na trzy nowe filmy polskie o naszym dzisiaj: na „Pościg” (*), „Niedaleko od Warszawy” (**) i „Autobus odchodzi o 6,20” (***)

Nie miejsce tu na pisanie recenzji z tych filmów, nieznanych jeszcze naszemu widzowi. Ale chyba miejsce, żeby gwałtownie podnieść głos: te trzy filmy są zupełnie takie same! A przecież na pozór wszystko jest w porządku: chodzi o filmy absolutnie różnorodne.

Pierwszy — to film sensacyjny o trucicielach koni w państwowej stadninie, w cichej wsi wśród lasów. Drugi — dramat współczesny o kolektywie wielkiej huty, który udaremnia zbrodnicze zamiary szpiega. Trzeci — film obyczajowy o zdradzanym przez męża mieszcze z zapadłej dziury, która odyskuje wiarę w siebie i miłość męża, zdobywając fach w fabryce.

Na pozór wygląda to różnobarwnie: odmienne środowiska, rozmaite gatunki, niepodobni bohaterowie. Niepodobni? Przeciwnie, podobni jak dwie krople wody. Jak bracia sjamscy, zwłaszcza, że zrastają się ze sobą w pamięci widza, tworząc jakąś bekształtną Hydrę o siedmiu twarzach — żadnej z twarzy nie można zapamiętać.

Nie udało się nam te trzy filmy. Nie byłoby to może groźne — mamy przecież na swym koncie takie świeże sukcesy jak „Piątka z Barskiej” i obie części „Celulozy”, a samych arcydzieł, jak wiadomo, produkować się nie da. Nie byłoby groźne, gdyby nie wspólny, wielce symptomatyczny charakter nieudanej.

Oto w scenariuszach tych filmów nie ma żadnych wyraźnych potknięć politycznych, które mogłyby zaalarmować którąś z programowych komórek Urzędu Kine-matografii. Co do reżyserii, to — jak słyszałem od kogoś, kto był bardzo z siebie rad — nie ma w tych filmach ani krzty żadnych tam formalizmów, ani, nie daj Boże, naturalizmów.

Nie gustuję na tyle w paradok-sach, by powiedzieć, że właśnie

dlatego jest źle. Niewątpliwie jednak: mimo to jest źle. Mimo braku potknięć i izmów. Tym filmom odebrano wszelką twarz, wykluczo-no w nich wszelką możliwość czegoś ryzykownego, oryginalnego, odkrywczego. Wydaje się, jakby ich twórcy umówili się wzajemnie: po-każemy widzowi, jak można naj-różniejsze konflikty i temperamen-ty ubrać w taki sam szary uniform i upodobnić do siebie.

Oczywiście żadnej takiej umowy nie było, ale tym ci gorzej dla nas. W żadnym chyba z intelektu-alnych bojów o realizm socjali-styczny filmowcy nie występowali w roli gwardystów z pierwszej li-nii zasieków; podciągali tylko da-lekimi tyłami za pisarzami, drama-turgami, teatrologami, poetami. Re-zultat? Przyjęcie realizmu socjali-stycznego — z drugiej ręki. Nie jak rzeczy własnej, ale jak pożyczonej od starszego brata. Dlatego filmow-cy tak łatwo zgodzili się w prak-tyce ze zdaniem, że istnieją pew-ne prawdy naszego życia współ-czesnego, które można wyjawiać w druku, na scenie, ale nie na ekra-nie. Jasne, że nazywano to „specy-fiką filmu, sztuki masowej”.

Podnosząc liczbę produkowanych filmów z trzech na dziesięć roc-znie, zrobiliśmy przed rokiem pię-kny i potrzebny skok ilościowy. Ilość nie przeszła jednak w jakość (tę wysoką). Jakość naszych fil-mów jest ciągle niewspółmierna z tym, czego chciałby widz. W logicz-nym następstwie tchórzliwej tezy, że są prawdy światne w druku, ale niebezpieczne na ekranie, robimy filmy, które nic na serio nie mó-wią o otaczającym nas świecie.

W każdym z trzech wymienionych filmów jest np. jakaś awansująca społecznie dziewczyna. No i cóż z tego, że jest? Że w Polsce Ludowej wiele zdolnych kobiet zdobywa-fach i pnie się wysoko po szcze-błach życiowej kariery — to truizm, jakich mało. Dzieci w ko-lyskach o tym wiedzą. Wymienio-ne filmy, owszem, rejestrują ten fakt. Są ilustracją do niego. Ale — czy tego ktośkolwiek się domaga? My chcemy prostej, ale całej praw-dy o tej kobiecie. Prawdy czasem może i trudnej, i niezupełnie wzoro-wej z punktu widzenia ankiety personalnej. Ludzkiej prawdy jej przeżył. Ale to już widocznie taka prawda — do druku, ale nie na ekran! Pozostaje więc wyliczenie ilości kursów, na które bohaterka chodziła; masówek, na których przemawiała; wniosków racjona-li-zatorskich, które złożyła.

A człowiek jest głębiej, pod ty-mi wyliczeniami.

Życie idzie naprzód, rodzi proces awansu społecznego kobiet, film zaś

Artykuł dyskusyjny

potem posłusznie ten proces ilustru-je. Dlaczego nie protestujemy? Czy może artysta przestał już być od tego, by z zuchwałą odwagą Ko-lumbów wyruszał na odkrycie pro-ców, które się dopiero rodzą, albo pogrążał się w najgłębsze warstwy tych, co już oficjalnie się narodzi-ły, odkrywając w nich z okrzykiem triumfu strony doniosłe, a dotąd pomijane? Chyba właśnie taki ar-tysta i tylko taki artysta rozumie naprawdę metodę realizmu socja-li-stycznego (tego z pierwszej ręki). Koleżanko Wandziu Bugaj z „Nie-daleko od Warszawy”! Wiele bie-gałaś w tym filmie, jeszcze więcej w nim mówiłaś, ale żebym się zeń czegoś o Tobie dowiedział — nie, tego nie mogę rzec.

Odrobinę skromnością, obywa-tele twórcy. Jeśli w waszym „Autobu-sie”, czy „Pościgu” mówicie, że so-cjalizm się buduje, że rosną wspa-niali ludzie, to w tym jest istotnie zasługa socjalizmu i jego budowni-czych, ale, do licha, jeszcze nie wa-sza. Bo to właśnie wiemy i bez was. Dopiero gdy rzetelnie potrafi-cie pokazać jak się ten socjalizm buduje, kim są jego ludzie, dopie-ro wtedy będziemy bić brawa. Ale na to trzeba wyjść poza beletryzo-wanie kilku zlepionych razem wy-cinków z gazet.

Opowiadał mi pewien architekt o starych proletariackich - rodzi-nach, które po latach poniewierki dostały nowoczesne mieszkania na MDM. Otóż tłoczyły się one długo w niewielkiej kuchni, piękny przy-legły pokój pozostawiając niemal niezamieszkałym. Ludzie ci dawno wyprostowali kark przygryzi przez kapitalizm, a tu — nieoczekiwanie — nawyki biedniackie, formowane latami na różnych Pekinach i An-nopolach okazały się o tyle trwałe-sze niż warunki, które je wywo-łały.

Fakt to socjologicznie złożony, ale jakże głęboko ludzki przy ciepłym wzrośnięciu! Jak wiele mówią-cy i o czasach Annopoli, i o cza-sach MDM! Cóż, kiedy film polski złożonych prawd nie lubi i jeśli już pokazuje mieszkanie robotnicza Ciepiewskiego z „Mariensztatu”, to jest to — wypisz, wymaluj — sa-lon Cepelii...

A jest; moim zdaniem, tak: że so-cjalizm w filmie Iksińskiego „się buduje” — to żadna jeszcze Iksiń-skiego zasługa, ale jeśli Iksiński dla czasów budowania socjalizmu znajdzie jakiś odkrywczy szczegół (taki, że ci się robi zaraz jasno przed oczyma i już pamiętasz ten drobniak latami) — wtedy Iksiński mistrz i chwala mu po trzykroć. Choć chodź pozornie o drobniak. Przecież to nie musi być nawet do-ludniona kuchnia. Czasem wystar-cza mole w gabinecie adwokata z „Kareniny”, zawiadackie „Jak splu-

nąć!” Szwandil z „Lubow Jarowaja”, albo zgola śmieszne, wykrzywione buty poniżanego człowieczka Cha-plina — by odbił się w nich ośle-piający blask rzeczy wielkich. Zna-nych każdemu, a przecież odkry-tych na nowo przez artystę.

Chciałby dla filmowego realiz-mu socjalistycznego zrehabilitować słowo „pomysł”. Oczywiście nie ten pomysł, o jakim myśleli przedwo-jenni „kiniarze” z „branży”, mó-wiąc:

— Ygrekowski ma pyszny pomysł na salonowy dramat: hrabina cier-piąca na rozdwojenie jaźni roman-suje z rotmistrzem szwoleżerów, który jest hersztem szajki dolinia-ryz...

Filmowy termin „pomysł” trzeba zrehabilitować tak, jak zrehabilito-wano filmowy termin „sensacja”, tzn. abstrahując w sposób zupełny od znaczenia nadawanego mu przez goszczących dwudziestolecia. Po-mysł — to dla mnie rzecz np. taka: milionowe miasto, z którego wypę-dzono wszystkich mieszkańców prócz jednego i które zamieniane jest blok za blokiem w ruiny. W tym najlapidarniejszym, pierwot-nym pomysle „Robinsona warszaw-skiego” kryje się już a priori prze-bogaty podtekst do tematu „zbrod-nie faszystwu”; podtekst, którego mi brak w schemacie: dzielni par-tyzanci, okrutny wróg, mordy i grabież, bohater w opalach, na mo-ment przed rozstrzelaniem cudem wymyka się oprawcom, wybawia ukochaną i sprowadza wyzwajające oddziały.

Pomysł nie ma dla mnie nic wspólnego z sensacyjnością intrygi. Aż dwa z omawianych tu filmów mają pretensje do gatunku sensa-cyjnego, w „Pościgu” twórcy do końca niemal żywią nadzieję (wbrew oczywistości), że nikt na sali nie domysła się, kto jest dy-versantem, a mimo to „Pościg” jest typowym filmem zrobionym bez pomysłu.

Pomysł, to dla mnie ów oryginalny klucz ideowy do tematu, któ-ry gwarantuje, że nawet znany te-mat zabyszczy pod ręką artysty nieprzewidywanymi walorami po-znawczymi. Z tego wynika jasno, że pomysł, to nie zręczna krzyżów-ka, którą można ułożyć, znając technikę krzyżówek, a nie znając techniki życia. Pomysł pozwala wyjść poza ilustrowanie oficjalnie zbadanych zjawisk, pozwala poszu-kiwać śmiałej prawdy, pełnej wie-dzy o człowieku.

Wiele filmów naszych powstało bez ideowego pomysłu.

Bardzo głęboko pisał o istocie sztuki Lew Tołstoj do jednego z pi-sarzy rosyjskich. Pamiętaście? Jeśli zasladaś do napisania książki, ale możesz jej jednak nie napisać, nie pisz książki!

Spotkania Przyjaciół

NATALIA SOKOŁOWA

Członek Prezydium Moskiewskiego Związku Radzieckich Plastyków

W miesiącu Przyjaźni Polsko-Ra-dzieckiej sztuki, pracownikom ra-dzieckiej sztuki, którzy odwiedzi-liśmy wolną i demokratyczną Polskę, przychodzi na pamięć ze szczegó-lną wyrazistością spotkanie z pol-skimi przyjaciółmi.

Pamiętam mroźny, ale jasny dzień lutowy 1953 roku kiedy my, delegaci Moskiewskiego Związku Plastyków — tow. Reszetnikow i ja — wysiedliśmy z samolotu na warszawskim lotnisku; czekał na nas polscy artyści i od razu, wśród serdecznych powitań, zasypaliśmy się nawzajem pytaniami.

Głównym celem naszego przyja-zdu było obejrzenie III Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki i przekaza-nie serdecznych podrożeń Polakom od moskiewskich artystów, którzy z zainteresowaniem praw-dziwych przyjaciół śledzą sukcesy polskich kolegów.

W Warszawie byłam przejazdem w 1947 roku i teraz, po kilku la-tach, mogłam się przekonać jak w tym krótkim czasie odbudowała się i wypiękniała stolica Polski, jak dzięki twórczemu geniuszowi wol-nego narodu i bratniej pomocy Związku Radzieckiego zasklepiają się rany zadane przez wojnę i po-ustają piękne budowle socjalistycz-nej Warszawy.

Pierwszego dnia naszego pobytu pojechaliśmy na Wystawę. Już sa-ma ilość dzieł malarstwa, rzeźby i grafiki przysłanych z rozmaitych polskich miast i wykonanych w ostatnim okresie mówi o intensywno-ści życia artystycznego w Polsce. Przede wszystkim rzucają się w oczy wielkie osiągnięcia polskich rzeźbiarzy. W ich pracach ze szczegó-lną jasnością widać ideowy roz-wój, troskę o realistyczne mistrzo-stwo, związek sztuki z aktualnymi społecznymi problemami. Najlepsi polscy rzeźbiarze - realiści pracują nad stworzeniem obrazów swoich współczesnych — robotników, in-teligentów, pokazując bohaterów o pokój drogich całej postępowej ludzkości. Na Wystawie widzieli-smy na przykład pełną ekspresji rzeźbę Stanisława Horno-Popław-skiego „Matka Belojannisa” i „Pak-Den-Ai” Adama Smolany.

Obok znanych rzeźbiarzy i mala-rzy, na Wystawie była również re-prezentowana młodzież, której prace świadczą o dążeniu do oddania w sztuce idei demokratycznych. Po-zналиśmy tu młodą i talentowaną rzeźbiarkę, Alinę Szapocznikow; powiedziała nam, że Wiera Muchi-na jest jej ulubioną radziecką rzeź-

Wiele filmów naszych powstało wbrew tej zasadzie. Trzy wymie-nione — w ich lichtbie.

A teraz pora złączyć początek ar-tykułu z tym, co napisałem przed chwilą. Powiedzieć, jak odróżnić beznamiętnego rzemieślnika od obiecującego artysty, jeśli obaj ro-bią kiepskie filmy? Przewiduję złośliwości w odpowiedzi. Oczywiście sprawa nie jest aż tak prosta, by ten, kto napisze ciekawszy ar-tykuł w „Kwartalniku Filmowym”, był owym zapoznanym geniuszem. Epoka rycerskich turniejów samo-wtór minęła.

Ale ożywione dyskusje twórcze są dobrym termometrem do mie-rzenia ciepłoty życia kulturalnego. Lepszego nie znam. Nasz termometr wskazuje zaledwie parę kresek wy-żej zera. Klimat to, jak wiadomo, nie sprzyjający bujnej wegetacji. A bez klimatu — darujcie teore-tycy „zbawienionego upadku krytyki w epokach rozkwitu sztuki!” — nie zrodzi się żaden żarliwy ruch umy-słowy w poszukiwaniu prawdy.

Opisany na wstępie gest Forda ciąży na całym naszym życiu filmowym. Ludzie nie mający ćwier-ci zasług Forda, a obarczeni trzy-kroć cięższym brzemieniem błędów, również milcząco wskazywali dotąd na ekran, na którym demonstrowa-li rzeczy mocno niedoskonałe.

Na zbliżających się obradach Sekcji Filmu SPATIF-u twórcy filmowi wreszcie przemówią. Wcale nie jestem tak złośliwy by przy-puszczać, że rozminą się z odbior-cą i oświadczać, że są absolutnie ra-dzi ze stanu naszej kinematografii. Przecież wierzymy w nich w grun-dzie rzeczy, a więc wierzymy także, że rozumieją konieczność ideowej, pryncypialnej dyskusji. Żeby ilu-strowanie życia zastąpić badaniem go, żeby szarego bohatera zmienić w kolorowego, żeby o wiele sku-teczniej poszukiwać socjalistyczne-go klucza do mówienia potrzebn-ych, oryginalnych prawd.

Świat byłby piękny, gdyby dwu-dniowe konferencje zdolne go były odmienić. Ale tylko cynik nie bę-dzie żywił nadziei; że gdy przypar-ci do muru twórcy zaczną wresz-cie mówić, to się rozgadają. Wtedy krótkie obrady mogą zmienić się w długie, nocne rodaków rozmowy o tym, by realizm socjalistyczny, przyjęty przez filmowców z drugiej ręki, rozwinąć we własne i głębo-kie widzenie rzeczywistości.

Tylko tak zaczynały się wielkie fermenty w dziełach najnowszych kinematografii.

*) Scenariusz: J. Rojewski, reżyseria: St. Urbanowicz.

**) Scenariusz: A. Ważyk, reżyseria: M. Kaniewska.

*** Scenariusz: W. Skulska, reżyseria: J. Rybkowski.

członka rady narodowej, człowieka ponoć sumiennego i aktywnego w pracy społecznej, który w sposób nieludzki traktował swoje najbliż-sze otoczenie. Na argumenty wysu-wane przez prezydium owej ra-dy że „jego zachowanie poza pracą nas nic nie obchodzi”, pismo odpow-iadało — nie! Nie pamiętam ja-kich użyto słów, ale sens wypowiedzi był taki: nie ma dwóch moral-ności, jednej w pracy społecznej, drugiej w życiu osobistym. Moral-ność jest jedna. Wydało mi się, gdy czytałem ową notatkę, że wo-koł niej znajdują się bogate złoża problematyki moralnej, czekającej na artystów; że dzieło artystyczne lepiej zinterpretuje niż publicystycz-na notatka spór moralny w swych niepowtarzalnych przejawach psychologicznych i społecznych.

Powróćmy do naszego filmu. Te-rentij, mąż Maryny, dlatego porzu-ca swoich, że zdobywszy wykształ-cenie czuje się wyższy ponad wszy-stko, co łączyło go z przeszłością. I sprawa najciekawsza — nieśmia-ło niestety postawiona: Terentij kiedy próbuje budować nowe, „lep-sze” życie, doznaje niespodziewane-porażki. W filmie tkwi więc ma-teriał do przeprowadzenia artysty-cznego dowodu, że kryzys moralny człowieka przebiega równolegle na kilku płaszczyznach: osobistej, spo-łecznej, zawodowej. Materiał pozost-ał niewykorzystany. Awdotia Ni-kolajewej i Pudowkina stała się podniętą do powstania, filmu. Jed-nocześnie jednak zagroziła twór-com drogę do własnych poszuki-wań.

*

Revolucja Październikowa od szeregu lat powraca jako temat radzieckiej sztuki filmowej. Wiel-kim wydarzeniem nadawano różny wymiar — od rozległych panoram historycznych w stylu Romma — aż po kameralny dramat rewolu-cyjny typu „Delegata Floty”. W tych relacjach o Rewolucji szcze-gólne miejsce zajął „Czapajew” braci Wasiliewych; ani to wielkie płótno historyczne, ani intelektualny dramat, a dotyka najistotniejszych spraw, chwytając najpotworszych ludzi tamtych dni; cykl epizodów wojennych, których centralną po-staćią jest przywódca jednego z re-wolucyjnych oddziałów partyzanc-kich. Od tego znakomitego filmu wywodzi się w prostej linii szereg jego bezpośrednich pochodnych, u-krainskich „Szczors”, „Kotowski”. „Czapajew” jest dziełem - drogow-skajem. Na drodze, którą wskazuje, znajdują się również „Plomienne



Scena z filmu „Plomienne serca”.

serca”, epizod z walk rewolucyj-nych.

Postawia pierwsze pytanie: co odziedziczyły „Plomienne serca” po swym wielkim poprzedniku?

Pobieżne streśczenie nasuwa pierwsze refleksje. Ileż tu drama-tycznych wypadków, ile przegód, jakie zagęszczona jest w tym fil-mie akcja! Ledwie Borys Gorikow ocalał z rozprawy z białymi, już wpada do niewoli, już — dzięki zbiegowi okoliczności — ucieka. Następna walka, wpada do obozu wrogów, już jest z powrotem u swoich... Odnajdujemy tu i pery-petie Kotowskiego, i brawurowe at-a-ki Czapajewa.

Utarł się jednak zwyczaj prze-cistawiania sensacyjności fabuły — precyzyj rysunku psychologicz-nego. Są to — niby według zdro-wego rozsądku — rzeczy wyłącza-jące się. Wynikałoby jednak z te-go, że aby uzyskać pogłębiony o-braz psychiki bohatera, trzeba by szukać fabuły o akcji zwolnionej,

a sam bohater winien dojrzwieć pod wpływem — czy ja wiem? — czynionych obserwacji, spotkań, dyskusji, lektury. Bohaterem idea-lnym dla filmowca - psychologa byłby więc spokojny obserwator, zamierzony w refleksji. Borys Go-rikow ma inny temperament. Na refleksję nie ma czasu (najmniej przekonywająca wydaje mi się pierwsza część filmu, przedrewolu-cyjna, kiedy daje się bohaterowi „czas do namysłu”). Tymczasem sylwetka jego jest wyraźna, co więcej, dostrzegamy proces jego dojrzewania, utwierdzenia świat-o-poglądu. Nie w dyskusjach, nie na wiecu, ale w czasie walki wręcz, w czasie wspinania się na drzewo. Stopienie w całość szybko przebie-gających wypadków zewnętrznych z wewnętrznymi — to także dzie-dzictwo po klasyku.

Jeżeli tego dokonano, to chyba dlatego, że rytym wydarzeń „Plo-miennych serc”, żywy, gwałtowny, jest zgodny z rytmem dni rewolu-

cyjnych. A z prawdziwego obrazu nie mógł wyniknąć fałsz psycholo-giczny. Wreszcie to, że obok walk i podstępów, film zawiera jakiś ton liryczny — że mimo uproszczeń tchnie optymizmem. — Słowem, że prze-nika go rewolucyjny romantyzm. I te cechy zawdzięcza swemu po-przednikowi.

Czyż więc postawić można znak równości między „Plomiennymi se-rcami”, filmem średnim, a „Czapa-jewem”? Nie.

Film jest uboższy o styl. Nie od-najdujemy w nim nic, co by przy-pominało ową zadziwiającą prostotę środków braci Wasiliewych, nie odnajdujemy niepowtarzalnego stylu gry Babocznika. Nie stanowi-zwartę, artystycznej całości, prze-siáknętej indywidualnością twór-cy. Dlatego chociaż podobne praw-dy przekazuje, czyni to z niepo-równanie mniejszą siłą, bo ubogi jest w to, co najcenniejsze, to, co własne.

LAMENT SCENOGRAFA

JAN KOSIŃSKI

Przeczytałem niedawno w Życiu Warszawy, że sztuczne skały dla niedźwiedzi w warszawskim Zoo zostaną w najbliższym czasie prze-modelowane w duchu realistycznym, otrzymają mech w zagłębieniach oraz polsk (sic!). Zrobiło mi się smutno — nie tylko dlatego, że bardzo nie lubię takich lukrowanych skał, że wydają mi się one odpowiednie nie dla prawdziwych niedźwiedzi, lecz dla gipsowych krasnoludków, których również nie lubię — zrobiło mi się smutno w sposób jakiś bardziej zasadniczy, profesjonalny. Oto nieporozumienia naszej scenografii przekroczyły już ramy teatru, zalewają świat, grożą już Bogu ducha winnym niedźwiedziom. Ktoś trzeźwy na pewno zauważy, że analogie są tu naciągane, że funkcje takiej „pomocy szkolnej” jak sceneria dla niedźwiedzi, są ściśle dydaktyczne, że to przecież nie teatr. Odpowiem na to, że i w teatrze zbyt często o nic innego nie chodzi, tylko o funkcje dydaktyczne i stąd właśnie smutek. W obawie przed sztuką pozarealistyczną, uprawiamy realizm pozartystyczny. Zapominamy o proporcjach, zapominamy że w teatrze o środkiem realizmu jest człowiek. — podobnie jak w Zoo niedźwiedź, on jeden jest tu prawdziwy — okoliczności czasowe i przestrzenne są z konieczności umowne i niewiele tu pomoże dokładność w ich określaniu. Można by się nawet zabawić w ustalenie jakiejś hierarchii autentyzmu i umowności. Po człowieku najautentyczniejszy jest kostium, następnie mebel i rekwizyt, ściana może mieć jeszcze autentyczną powierzchnię, ale w materiale jest już skłamana; drzewo, choćbyśmy je najstaranniej po modelarsku wykonali i obwiesili tysiącami płócienych listków, nikogo o swej autentyczności nie przekona; góry są już tylko płaskimi fermami, a niebo szmatą. Im dalej od człowieka, tym umowniej. Niech nam się nie zdaje, że przyjmując kryteria realizmu i odrzucając kokietowanie Kon-

wencją dla niej samej, możemy odrzucić wszelką konwencję. Nie jest to w naszej mocy. Potrafimy co najwyżej pomagać widzowi, żeby w sobie wytworzył iluzję, ale nie jesteśmy w stanie stworzyć mu jej gotowej — skończy się na brzydocie i kłamstwie.

Wydaje mi się, że na tym właśnie polega godność teatru, że Marek Antoniusz jest w nim prawdziwszy, niż wypchany trocinami trup Cezara i niż wszystkie antyczne rekwizyty dookoła — a nie odwrotnie. W Musée Grévin w Paryżu pokazują śmierć Marata. Wana w kształcie buta, jest, jak zapewnią, autentyczna — ta właśnie, w której go zamordowano — trup z wosku wiernie wykonany wedle Davida jest bardzo przekonujący, ale Charlotte Corday jest nieznośna, wyglądająca jak scena. Wydaje mi się zawsze odwrotnością teatru i należałoby ją ludziom i funkcjonariuszom teatru pokazywać ku przestrodze. (A może lepiej nie, bo niektórzy mogliby ulec urokom prawdziwej wanny).

Pamiętam, jak się kiedyś śmiałem, czytając o inscenizacji „Opowieści zimowej” dokonanej w 1856 r. przez Charlesa Keana. Dziś się już tak nie śmieję, bo ostatnio wszyscy ulegamy podobnym kategoriom myślenia. Jak ów Kean, apostoł historycznej wierności i naturalizmu, który postawiony wobec najdalszych anachronizmów i najfantastyczniejszych geografii Szekspira, nie załamał się, lecz spokojnie zamienił szekspirowską nadmorską Bohemię na Bitynię, a czas, mimo że obok wyroczni delickiej mowa jest o carze rosyjskim, chrześcijańskim pogrzebie itp., ustalił na epokę peryklejską, a dalej już zbierał dokumentację do kostiumów mieszkańców Azji Mniejszej zupełnie tak samo, jak my to dziś robimy. Cóż, działał w imię prawdy, tylko czy tej, która wobec szekspirowskiego dzieła jest prawdą istotną? Czy wobec Wesela Figara jest prawdą istotna, że rzecz dzieje się

w Hiszpanii? Już dziś straszy mnie widmo śmierci głodowej: skoro zaczynamy projektować dekoracje nie do tekstu sztuk, lecz do didaskalii umieszczonych przed tekstem, skoro wedle licznych krytyków zadaniem scenografa jest odpowiedzieć na pytanie gdzie, kiedy, w jakim środowisku społecznym — i już, toć przecież w najbliższej przyszłości znajdzie się w Centralnym Zarządzie racjonalizator, który będzie miał RACJĘ domagając się, aby hiszpański zamek z Cyda grał w Don Carlosie i w Figarze, co przyniesie znaczne oszczędności. A potem zorganizujemy centralne zakłady na wzór takich, jakie były „we Widniu” za czasów CK i będziemy dostarczali teatrom gotowe komplety złożone z: gabinetu służbowego, biura, chaty kułackiej i biedniackiej, skromnego pokoiku z łazienką, saloniku w dworku do klasyki rosyjskiej i rodzimej i pokoju gotyckiego do sztuk historycznych. (Renesans już załatwiony i w najbliższych sezonach potrzebny nie będzie).

Poniektórzy podejrzewają jakąś mistyfikację w tym, że wychodząc od tekstu, chcielibyśmy za każdym razem szukać właściwego wyrazu plastycznego, podczas gdy w istocie popadamy w dowolność, lub w tautologię. Ze jesteśmy, jak ten trębacz w *Amfitrionie* Giraudoux, który chce wiedzieć o czym trąbi, a w swojej trąbie ma tylko jedną nutę. Może. Ale może i wtedy warto wiedzieć, o czym się trąbi.

Zadania scenografii można postulować rozmaicie. Jedno jest pewne, że jest ona jednym z szeregu czynników artystycznych równocześnie działających na tego samego odbiorcę; jest więc jakby głosem w kompozycji muzycznej i podlega jakimś mało sprecyzowanym, ale jednak istniejącym prawom, analogicznym do praw harmonii i kontrapunktu. Nie jest jej zadaniem grać zawsze unisono z tekstem, mówić wciąż to samo, co już tekst powiedział — może natomiast należeć do jej zadań wyrażenie tego, co winno dojść do widza przed tekstem, bo wrażenie wzrokowe jest pierwsze; może do niej należeć wyznaczenie tonacji, ujednoznacznienie języka artystycznego, jakim się w danej sztuce będzie mówiło.

Wielu z naszych inscenizatorów uległo ostatnio świadomości, czy nieświadomości postulatowi ujednostajnienia tego języka, czyli natychmiastowego stworzenia naszego teatrowego stylu, pojęli oni realizm socjalistyczny, jako jeszcze jeden modnyizm, polegający na wnetrach na szaro z plafonami, na potocznym, bezbarwnym mówieniu tekstu, bez względu na wagę tego, o czym się mówi i na równoczesnym załatwianiu przez aktorów licznych drobnych czynności. Łatwo oskarżać ich za to o niezrozumienie rzeczy i o swoisty formalizm, ale nie o to chodzi. Istotne jest to, że zamiast stylu powstał SOS i że podlewanie tym sosem tak różnych potraw, jakie zawiera nasz obecny jadłospis repertuarowy, czyni te wszystkie potrawy niestrawnymi, a równocześnie jakkolwiek świeży owoc bez sosu też wydaje się niejadalną su-

rowizną. Uprawianie tej sztuki „jednogarnkowej” postawiło nas w bardzo trudnej sytuacji w stosunku do naszego wielkiego dramatu romantycznego, do którego przyjdzie nam się teraz zabrać. Czyżby więc wypadało postulować eklektyzm? Osobiście wolałbym w ogóle jak najmniej postulować, a natomiast szukać właściwego rzeczom i odpowiadającego nam wyrazu w nadziei, że wychodząc poza rzeczy mierne i nijakie, trafimy w końcu na JAKIEŚ, czyli będące miarą stylu epoki.

Jeżeli nie wyłączałem dotychczas serdecznej skargi na współczesną dramaturgię, to ani przez lekceważenie zagadnienia, ani z braku powodów do płaczu. Sprawa jest właśnie kluczowa: kształt każdego teatru, każdej scenografii, wynikał ze współczesnej im literatury dramatycznej. Nie będę się powoływał na wielkie epoki i wielkie nazwiska historyczne, weźmy chociażby międzywojenne dwudziestolecie, w założeniu eklektyczne. Wytworzyło ono scenografię, która usiłowała godzić Szekspira z Bus Feketem, wytworzyło typ konwencjonalnego, estetyzującego wnętrza z ówczesnej salownej, burzującej komedii; ostrość i dowcip Shawa zaważył na aluzyjności i satyrycznym podejściu ówczesnych prac Daszewskiego. Aluzyjność i metaforykę tej scenografii zrzucono po tym na wszelki repertuar, nie wyłączając klasyki, ale źródłem jej była ówczesna literatura od Shawa do Giraudoux.

Trzeba przyznać, iż tematycznie rozpiętość zadań scenograficznych była wielka. Tenże Shaw włączył nas po zaulkach Londynu, barakach Armii Zbawienia, bezludnych wyspach, yachtach, fabrykach broni i piekarniach. Dziś nasi koleźcy z sekcji dramatycznej ZLP, naśladując złoty wiek literatury francuskiej, zamiast „Palais”, zaproponowali nam „Bureau à volonté”, a biorąc ściślej, w ogóle zrezygnowali z wizualności i piszą słuchowiska, a nawet gorzej, bo w prawdziwych słuchowiskach, obdarzonych większą swobodą konstrukcyjną, potrafia oni czasem działać na wyobraźnię wzrokową słuchacza. Sprawa jest istotnie trudna i nie chodzi tu o prostackie zarzuty czy łatwe remedia: żeby więcej zmian, żeby nie koniecznie pokoje, żeby miejsca akcji mniej szablonowe itp. Musimy sobie powiedzieć, że jakkolwiek proporcje mogą tu być różne, dialog napisany wyłącznie do słuchania, dialog w którym widzenie pozwala jedynie łatwiej rozróżnić mówiące osoby, nie jest jeszcze teatrem, zwłaszcza dziś, w dobie radia oraz w dobie filmu, który operując zbliżeniem, zwiększa atrakcyjność kameralnej gry aktorskiej. Nie chciałbym być źle rozumiany, nie chodzi mi ani o piktralność, ani o estetyzm, ale o jak najszerszą pojętą wizualność: o ruch, barwę i kształt, które coś wnoszą, do czego w przedstawieniu służą. I nie chodzi o recepty scenograficzne na początek aktów — po której stronie sceny stoi ten, czy inny gracz, nie chodzi o wymyślanie tego, co może wisieć na ścianie w gabinecie takiego czy innego profesjonalisty — to każdy scenograf bez trudu sam wydedukuje. Chodzi o to, że dramat, jak każda literatura, jest i musi być WIDZENIEM świata w przeszłości i dosłownie, a nie partią szachów.

Po koncercie

Głównie zresztą byłaby mowa o przedstawicielach najstarszego pokolenia i głównie o wypadkach sporadycznych.

Natomiast nie potrafiłbym chyba wskazać nikogo, kto świadomie i konsekwentnie przejąłby ów twórczy trud na swoje dłonie. Spytałby o solistów, których troską jest współczesna polska muzyka instrumentalna — którzy mają ambicję formowania jej stylu, bogacenia jej o swe talenty i umiejętności. Odpowiem — milczeniem. Tak — milczeniem Setki programów koncertowych, setki notatek recenzentów opowiedzą o wygodnych, bezpiecznych drózkach repertuarowych dziesiątki wybitnych talentów. Zapis muzyczny przekazuje przysłuchującym sto tysięcy nagrań walców Chopina i po jednym nagraniu Etiud symfonicznych Małowskiego, koncertu Spisaka czy Sonatiny Szeligowskiego. Jakaż więc ów zapis przekazuje prawdę o twórczej ambicji współczesnych naszych pianistów?

Fortepian czeka — nie tylko na kompozytorów. Nie ich przecież dłonie mają dotknąć klawiatury instrumentu wobec zasłuchanej sali. A tymczasem często młody pianista czy pianistka wychodzi na estradę z programem... popisu szkolnego. Jeszcze raz koncert Griega, jeszcze raz Campanella, jeszcze raz „Księżycowa”, jeszcze raz... co? może Gradius od Parnassum? Będzie wtedy całkiem już jasne, że te stopnie prowadzą — z Parnasu w dół.

A przecież sztuka odtwórcza jest tak piękna, tak szlachetna sztuka. Tak godną prawdziwego trudu i prawdziwej odwagi, jak każda twórczość. Powtarzam twórczość.

Fantazje o „FANTAZYM”

ALICJA OKOŃSKA

Zacząłem się od tego, że krakowski Teatr Dramatyczny wystawił *Fantazego* J. Słowackiego. Reżyserował H. Szeptyński, scenografię powierzone A. Pronaszce, co dało mi sposobność do skomponowania pięciu świetnych pod względem kolorystycznym wnętrzy i plenerów, będących — niezależnie od dramatu, którego tło mają stanowić — ciekawymi malarsko kompozycjami. To z kolei sprowokowało A. Puzyńkę do napisania artykułu *Fantazy Andrzeja Pronaszki*, artykulu interesującego pod względem literackim, ale — znów niezależnie od scenografii, którą ma omawiać — opartego na bardzo subiektywnych odczuciach i doznaniach. Mniej więcej w połowie artykułu reflektuje się autor, wyjaśniając: „oczywiście jesteśmy już w sferze dość trudnej do analizy, w sferze skojarzeń wyobraźniowo-emocjonalnych przyczem „emocje te „przysmujemy nie w postaci pojęć, które sami możemy od nowa skontrolować, ale często w postaci atawizmów, o nieznanych nam bliżej korzeniach”.

Zabrnąwszy w odległą strefę psychoanalizy, ładuje autor nareszcie na związane z dramatem, acz mocno ryzykownej wypowiedzi: „dekoracja... dopisuje treści nieprzeczuwalne w tekście, chociaż z nim zgodne”. Oto zasadniczy punkt wyjścia artykułu i zarazem oś nieporozumień. Od dramatu Słowackiego *Fantazy* jesteśmy już bardzo daleko. Pronaszko dopisał trochę treści Słowackiemu, Puzyńska dopisała dużo treści Pronaszce, a w efekcie *Fantazy* na skrzydłach lotnej fantazji poszybował w sferę pojęć, których nie możemy skontrolować. Tutaj zaczyna się tragedia czytelnika, a zarazem widza dramatu, który jak nieznosne dziecko zaczyna wciąż pytać „dlaczego”, a poparty drwiącym stanowiskiem Słowackiego wobec jego „Fantazjusza”, chciałby wreszcie zgromadzić i uchwycić się jakiegoś stałego punktu oparcia, którym niewątpliwie powinien być tekst dramatu.

Tak się jakoś złożyło, że w tym samym numerze „Przeglądu Kulturalnego” (34) ukazał się doskonały artykuł Jana Kotta *Styl i epoka*, w którym tak pisze autor o radzieckim Teatrze Małym: „Klasyczną formułą Teatru Małego jest niewątpliwie absolutna wierność pisarzowi i epoce” „...nie dla zewnętrznej teatralności, dla czystej reżyserii, dla pustego efektu. Wszystko dla historycznej prawdy i dla dramatu”.

Podobnych sformułowań, podbudowujących myśl zasadniczą, jest dużo, a wszystkie, określając trafnie założenia artystyczne Teatru Małego, precyzują jednocześnie wielką tezę teatru realistycznego w ogóle: „Teatr materializuje literaturę” a „literatura jest dramatyczną historią całego społecznego bytu człowieka”.

Wniosek z tego prosty: historycznej prawdzie dramatu odpowiadać powinna historyczna prawda inscenizacji, a osiąga się ją przez studium obyczajów, gestu, kostiumu, wnętrza, właściwych środowisku i epoki. Puzyńska staje na wprost przeciwnym stanowisku i miejsca rozprawy się z „historyzmem”: „Historyzm w scenografii wydawał mi się zawsze bzdurą” a przewidując jakie takie zdziwienie „pedantycznych” historyków sztuki, choćby w stosunku do niektórych elementów czy kolorystyki „empirowego” salonu Respektów, zakłada a priori, że nie mają racji. Komentarz tej literackiej fantazji do scenografii Pronaszki asiluje pewnym elementem dekoracji, wynikającym z czysto technicznych rozwiązań scenicznych, nadeń sens jakiejś specjalny. Pod tym względem wydaje mi się, że wyrządza Puzyńska Pronaszce iście niedźwiedzia przysługę, sugerując nam, że Pronaszko tekstu nie podbudowuje, ale wychodzi poza tekst, że prowadzi jakiś swoisty komentarz dramatu, że wreszcie jako zadanie stawia sobie: „rozegrać” dramat razem z aktorem. (Przy tym pamiętajmy, że chodzi tu o treści w dramacie „nieprzeczuwalne.”) Na szczęście, niebardzo wierzymy, gdyż argumenty za tego rodzaju „rozgrywaniami treści” są mało przekonujące.

A więc kotara, niezmienna we wszystkich odsłonach, element dekoracji najbardziej chyba ogólnikowy, jest podobno „zwarta, zdecydowana, chłodna, ostra, męska w porównaniu z racjonalistyczną” i co najważniejsze „definiuje romantykę utworu”. Stąpając po ziemi recenzent powiedziałby może, że przy wysokości sceny krakowskiego Teatru Dramatycznego, dla scenografa, który nie ma szczególnych skłonności do dekoracji monumentalnych, nie jest par excellence konstruktorem sceny, zamilowanym w rozwiązaniach architektonicznych, a raczej malarskich — kolorystą, konieczne stało rzućenie kotary przez pół horyzontu dla zakrycia go i łatwiejszego rozwiązania kompozycyjnego całości sceny, tym bardziej, że *Fantazy* jest utworem kameralnym. Kotara definiuje więc raczej założenia kompozycyjne scenografa niż „romantykę utworu”, a wyrażać nią można wszystko i wszystkich albo nie i nikogo, zależnie od reszty elementów dekoracji. — Podobnie jest z drugą kotarą „spływającą z góry na dół” w pokoju Idalii, która to kotara „kończy wstydliwie i przyziemnie jako zasłona u bocznych drzwi”, a która ma „definiować romantykę Idalii”, przy czym stwierdza autor, że „zjadliwosci Pronaszki w tym prozaicznie utylizarnym zakończeniu poetyckiego wstępu najobleśniej Idalię kompromituje”.

Znów komentarz równie niejasny jak subiektywny. Kompozycja scenograficzna pokoju Idalii oparta jest na systemie kotar, które stanowią nawet wypełnienie szkieletu ścian. (Nawiasem mówiąc, rozłożenie barw i światła tej sceny zachwyca nie zwykłymi walorami malarskimi). Kompozycyjnie, układ tej właśnie kotary tłumaczy się jasno i wydaje mi się, że poza rozpraszaniem „plastycznej nudy” nie należy mu przypisywać nadmiaru innych funkcji. Idalię kompromitują dostatecznie jej własne słowa, a nie zapominałby, że oprócz Pronaszki ma tu i... Słowacki coś do powiedzenia, chociaż tytuł artykułu brzmi „*Fantazy — Andrzej Pronaszki*”, jakby zakładając z góry całkowitą autonomię wizualnego pierwiastka w dramacie. Ba, można tu mówić nawet o pewnej supremacji w stosunku do tekstu, skoro scenografia ma sugerować treści w sztuce „nieprzeczuwalne”. W konkluzji zagadnienie sprowadza się do pytania, czy istotnie w tym wypadku potrzebne było, aby scenograf „dopisał” coś nieco Słowackiemu a recenzent bardzo wiele scenografowi?

— Zaczynając od Słowackiego, wydaje się, że zarówno gdy chodzi o drwinę z romantycznej pozy, jak satyrę na snobizm, głupotę i chciwość hr. Respektów, czy wreszcie zagadnienie konfliktu dwóch romantyzmów — tekst, podkreślony umiejętną grą i reżyserią, jest dostatecznie przejrzysty i przekonujący. Abstrahując od wyjątkowego posłannictwa kotar, doprowadzanie scenografa jest chwilami przeciągnięciem struny. Dlatego można by dyskutować z Pronaszką, czy słusznie umieścić w salonie Respektów (odsłona I) wymowny portret szlachcica-kretyna, odskakujący swoją groteskowością od akademickiego aktu rzeźby i całości scenarii salonu, który choć mało empirowy, podbija widza finezjami kolorystycznymi i subtelną grą światła i perspektyw. I właśnie to odejście od empiru, ta skwapliwa rezygnacja ze stworzenia wnętrza zgodnego z historyczną prawdą, przekonuje najmocniej, że więcej o założenia malarskie tu chodzi, o grę barw i form, niż o wyrażanie wielkich idei upięciom kotary czy zjadliwosci koloru, jak chce przypisywać scenografowi Puzyńska.

Jedyny, istotnie dopisujący treść karykaturalny portret, który sam miał mówić za wszystko, co z realiów szlacheckiego dworu mogło mieć swoją wymowę — już nie mówi a krzyczy, i to wcale nie w tonie dramatu, a nawet nie w tonie reszty dekoracji.

Nie byłoby celu poddawać analizę raz jeszcze wszystkie odsłony „*Fantazego*”, komentując dyskusyjnie ich plastyczny język, trzeba jednak stwierdzić, że właśnie w plenerach, (w których — jak uważa Puzyńska — Pronaszko mniej się „wyżywa”) czuje się powiew romantyzmu. Mimo sprzeczności w traktowaniu elementów poszczególnych dekoracji, z których jedne są stylizowane a inne naturalistyczne, brak czysto malarskiej gadatliwości, scenograf pozwoił dobitnie mówić tekstem dramatu. Może nazbyt oszczędne w kompozycji, lecz piękne kolorystycznie, chociaż nie operują elementami dekoracji „drammy” z epoki romantyzmu, w niektórych barwach i liniach mają z nią coś nieuchwytnie wspólnego. Nieprzekonywujące są tylko propozycje, zbyt już umownie potraktowane.

Każdy artykuł o scenografii należy przyjąć z zadowoleniem; byłoby jednak pożądane, aby kryteria, którymi operuje recenzent, mieściły się w sferze pojęć sprawdanych a nie tylko subiektywnych doznań i fantastycznych komentarzy, daleko odbiegających od założeń artystycznych realistycznego teatru.

JERZY BROSZKIEWICZ

O m i l c z e n i u

W encyklopediach i leksykonach muzycznych, w biografiach, monografiach i wie romancjach mówiących o ludziach tej sztuki, częstokroć napotykam nazwiska sławne, opatrzone dziesiątkami entuzjastycznych przymiotników, wobec których doznaję dziwnego uczucia. Wiem, że byli wielcy — ale wiem o tym tylko z opisu. Ich współczesni dali świadectwo w słowach, w pochwalnym szumie krytyk i wspomnień. Ale muzyka o tym nazwiskom już nie towarzyszy, już się z nimi nie kojarzy. Milczą — jak wielkie niemowy.

Są to nazwiska wielkich odtwórców.

Papier nutowy przekazał nam głosy kompozytorów. Nikt jednak nie przekazał nam głosu tamtych. Nigdy już ich nie posłamy, nie wzruszą nas, nie porwą. Tak jak tylko pisana tradycja każe nam wierzyć w siłę aktorskiej gry Talmy czy Garricka — tak też choć wierzę, to jednak nie wiem w istocie nic o wielkości Paganiniego, Liszta, Tausiga, Viardot-Garcii. Paganini i Liszt pisali, pozostawili swój głos twórcy. Ale przecież byli też twórcami wspaniałej sztuki odtwórczej. A tu? Nie pozostało nic — ponad milczenie.

Nasi współcześni już nie milczą. Żywa pamięć o nich pozostanie właśnie w muzyce, w tym, co dla nich najcenniejsze. Jeszcze po kilku pokoleniach wróci ku słuchaczom II koncert Brahmsa w wykonaniu Horowitza i Toscaniniego, nie przebrzmia głosy Robesona czy Marion Anderson. O ileż są szersze od tamtych, których wielkość przekazuje tylko sucho notatka w muzycznym leksykonie. Przecież dziś nawet nieporadny student może nagrać swe wysiłki koncertowe i ją pozostawi wiekom świadectwem.

ctwo czterdziestu błędów w dziesięciu taktach.

Zapis dźwięku — płyta i taśma — to właściwie sprawa bardzo piękna. Wielki akt sprawiedliwości wobec ludzkiego talentu, wobec umiejętności człowieka. Film utrwala grę aktora — płyta sztukę muzyka. Wartości ich trudu nie przepadną. Pomyślmy o naszym wzruszeniu, gdyby ktoś nam przekazał pracę Paganiniego czy Liszta — pojmujemy tych, którzy za sto lat wysłuchają naszych wielkich współczesnych.

A zresztą — trochę chyba uprościłem sprawę. Ci, którzy zamilkli — nie zamilkli w istocie. Można odnaleźć echo ich głosu w głosie kompozytorów, Chopin, Schumann, Liszt, pisali tak jak pisali, dzięki koncertom Paganiniego, on pokazał im, czym może być instrument w dłoni solisty, on odkrył przed nimi ich własne drogi. Takich było wielu — bo każdy z kompozytorów zawdzięczał sporo wartości swej sztuki współczesnym sobie odtwórcom — tym, którzy realizowali twórczą wizję muzyczną w muzycznych faktach.

To wszystko jednak mało — naprawdę mało. Pozostali głównie leksykony. Ów ślad wielkich solistów, który pozostał na kartach chopinowskich czy schumannowskich dzieł, odczyta bardzo niewiele. Minie jeszcze sto, czy dwieście lat i kiedyś nawet w leksykonach zabraknie miejsca.

O ileż więc szczęśliwszy jest muzyk współczesny — nie ma potrzeby tego tłumaczyć. Warto natomiast wspomnieć o czym innym — o odpowiedzialności. O ile się ona zwiększa. Przecież — mówiąc po prostu — o całą tzw. wieczność. O t r w a n i e.

I w związku z tym raz jeszcze chcę powrócić do sprawy raz już poruszanej. Do sprawy fortepianu, który czeka. Do instrumentu, który tak rzadko i nieśmiało przemawia głosem współczesnych twórców — i to w ojczyźnie fortepianu Chopina.

Tym jednak razem nie chcę już mówić o kompozytorach. Przecież ciężar twórczości muzycznej dźwigają nie tylko ich dłonie. Przecież wiemy, że na kartach Etiud Chopina odnajdźmy uważne oko ślad smyczka Paganiniego i palców Kalkbrennera czy Liszta. Wiemy jak było: wielki solista często formułował swą twórczą myśl samemu kompozytorowi. Dawał mu siłę swej własnej wyobraźni.

Jak jest dziś? Dziś głos solisty już nie umilknie. Pozostanie — będzie trwał. Dokonał się piękny akt sprawiedliwości wobec ludzkiego talentu. Powstał zapis muzyczny.

Nigdy już nie usłyszymy jak Liszt o d k r y w a ł p r z e d C h o p i n e m s a m e g o C h o p i n a. Pozostanie jednak prawda o tym jak Rubinstein odkrywał przed Bartokiem wielkiego Bartoka. Pozostanie prawda o tym, jak... Do tego ostatniego zdania dążyłem cały czas. Do krótkiego urwanego w pół słowa zdania. Do owego wielokropka, który oznacza nagłą chwilę milczenia. Dlaczego? Bo chcę przypomnieć o jednym niedobrym fakcie — o milczeniu właśnie. Bo jeśli mnie kto zapyta: kto z polskich współczesnych solistów podjął trud współtworzenia z polskim kompozytorem nowej muzyki instrumentalnej? — odpowiem — właśnie milczeniem. Potrafię może wymienić kilka szlachetnych i to naprawdę wyjątkowych wypadków.

MAROŻENOJE

JERZY GRYGOLUNAS

Kapral Helena Kruk miała siedemnaście lat. Wszystko ją cieszyło: zielony mundur żołnierza, wysokie skórzane buty skręcone jak miechy harmonii na jej smutkich nogach, złote, dymiące ogniska nad Oką, pęczak gotowany z wieprzowymi konserwami, salutowanie oficerom i poranne lenie apele. W lesie kucaly stożki namiotów z bielonymi wapienem ołkami. Helena służyła przy sztabie pułku. Lubiła chodzić nad brzeg Oku. Rzeka płynęła szeroko, oliwkowa o zachodzie słońca, monotonna, piaszczysta, obrosła wikliną. Wiatr ciepły marszczył fale, ryby wyskakiwały srebrnym plusem, motyle senile poruszały skrzydłami nad łąką, głosy ptaków wydawały się dalekie, usypiające. Żołnierze śpiewali w obozie. Gdzieś na froncie, kilkaset kilometrów na zachód, dudniły armaty. Helena przykładała ucho do ziemi, ale nie słyszała wybuchów. Tylko wróble ćwierkały jak w Polsce.

Przechodzili dni ćwiczeń: marszów, strzelania, czołgania się wśród zeszłorocznych igieł, wieczorny ognisk i rozmów. Helene wzywał dowódca.

Pojedziecie do Moskwy.

Zdziwiła się.

— A na front?

Dowódca podał jej załakowaną paczuszkę.

Zawieszcie to do Związku Patriotów Polskich. Tam otrzymacie nowe polecenia.

Próbowała wykryć. Powtórzyła.

— A na front?

Oficer zmarszczył wąskie, wytarte brwi.

— Kapralu Kruk, daję wam rozkaz.

Wypreżyła się.

— Rozkaz ohywatu kapitanie.

— Możecie odejść. Wieczorem odjazd samochodem.

Mijała już wartownika, który stał pod drewnianym daszkiem, kiedy usłyszała.

— Kapralu Kruk!

Mrok opadał na las i ganek domu. Błask zaparku oświecał usmiechniętą twarz oficera. Przypałał skrońcą z machorki fajeczkę.

— Kapralu Kruk. Na front zdążyście. Na pewno zaczekamy na was. Tylko proszę w Moskwie nigdzie po drodze nie wstępować. Sprawa jest pilna. Na marzenie można się po wykonaniu rozkazu. Zrozumiano?

Helena już o zmierzchu mijła miasteczka wystrojone transparentami, kobiety z dziećmi przed drzwiami domków, konie pijące wodę z drewnianych koryt u studni, oparte o niebo kominy fabryk, spalone wrzosowiska i długie kolumny ciężarowych samochodów. Teraz cleszyła się z podróży. Dotąd dobrze znała tylko Syberię, gdzie spędziła dwa lata z matką i małymi braćmi, ogorziałych od mrozów chłopów, wśród których zawsze znalazł się jakiś Iwan harmonista w wesółch dżiadeł, leśna polana pełna tokujących guszczy, drzewa potężne jak maszty korywet, tropy jeleni podchodzące pod ukryte w zieleni kolchozy, lubiła wiosnę nagłą i złotą, nawet ciężką swą pracę na polu i gospodarstwie. Mimo to najwięcej snów dziewczyna miała o maleńkim, brudnym miasteczku, w którym się urodziła. Przypominała: drewniane domki z zapadłymi, krytymi gontem dachami, skąpe w zieleni, oskubane przez kozy drzewka na rynku, zapach kwitnących sadów we wsiach okolicznych. Wiedziała, że fałszywie obrazy wspomnień: wcale sklepikarza Goliatowicz nie uśmiechał się przyjemnie za kaskorkiem czarnym od much i lepkiem od baraniego łoju, pies starego naczelnika poczty miał parszywe uszy, a zamiast wyczesanej, puszystej sierści grube strąki zwisaające u podgardla, pod bruchem i z karku, staw pokryty zielonymi gwiazdkami rzęsy, na którym spotykali się zakochani, gdzie Wiktor Klys śpiewał przy gitarze romantyczne piosenki, śmierdziak zgniliżną, a całym jego urokiem był chyba księżyc odbijający się nocą od wody i nieskończone koncerty zab, grających uspięniem miasteczku.

Kapralowi Krukównie marzył się powrót w rodzinne strony jak ślub z organami. Wiedziała, że oficer polityczny ma rację: gdy przyjdą nad Wisłę, zmieniają nawet krajobraz. Teraz jechała do Moskwy. Przy rozwidnieniu szosy Helena przesiadała się do radzieckiego ZiSa.

Szofer był młody, rozmowny. Zapytał: — Dokąd to? Z frontu uciekasz?

Odburknęła:

— A ty? Czego oblasz się na tyłach? Żołnierz mrugał czarnym oczkiem.

— Wożę amunicję: dla struszek, dzieci, rannych i takich jak ja okulałych. Nie wiedziała czy żartuje, czy mówi prawdę. Była smutna. Żołnierz gadał bez przerwy.

— Niczewo, niczewo. Nie chmurz się przepioremko. I chleb, i dziewczęta są Moskiewie potrzebne.

Potem zaczął gwałdzić i podśpiewać, czastuszkę. Siedział wyprostowany, kierownica lekko tacała w jego dłoniach, ciemne włosy opadały na szeroko-

kie białki, koniec zadartego nosa błyszczał mu jak gwiazdka na wojskowym pierożku. Helenie głowa opadała na ramie. Obudziła się o świcie. Szofer zarzował.

— Szkoda, że nie śpisz krasawico. Zawioźlibym cie na kwatere. Ech, miałby żołnierz żonę kaprala. Ot, patrz: Moskwa już niedaleko. Okrążymy ją nieco. Mnie trzeba do Zagorska.

Rzeczywiście, na horyzoncie poranna mgła obrysowywała kontury wielkiego miasta. Dziewczyna zawstydzila się.

— Przespałam noc?

Żołnierz pokazał zęby.

— Przespałaś i to przy młodym.

Helena namacała płócienny piecak. Załakowana paczuszka leżała na jego dnie. Wyjęła z torby chleb posmarowany wieprzowymi konserwami i poczęstowała towarzysza. Zuł długo w milczeniu. Przed nimi rosło miasto. Wjechał w ulice podmoskiewskiego osiedla. Na chodnikach podskakiwały wróble, w gałęziach kłonów śpiewały słowiki. Szofer zatrzymał samochód.

— Ot, i Zagorsk. Pójdiesz prosto, później na lewo, później wsiądziesz w autobus i dojedziesz gdzie trzeba. Praszaj kapralu. Może spotkasz mnie na swym weselu.

Zapukał motor. Wychylił się jeszcze i krzyknął:

— Nie jedź tylko za dużo lodów. W upał lepiej pić czaj.

Chciała mu pokazać język. Niezgrabnie stanęła na chodniku i machała dłonią, dopóki w dali nie zniknął nadadowany pociąg. Ulica jeszcze spała. Helenę opanowała radość. Śpiewała, biegła, kręciła nad głową pustym prawie plecakiem jak mała dziewczynka woreczkiem z pantoflami szkolnymi. Powietrze pachniało rosą, kwiatami i liśćmi. Drogi krzyżowały się. Przy której miała skręcić w lewo: przy tej, czy przy następnej?

W wielkim ogrodzie stała samotna wila. Kamienne brama była szeroko otwarta. Po obu stronach alei, na strzyżonych trawnikach czerwieniły bogate rabaty róż. A wśród nich jak latarenki odbijały słońce poczworne białe bzy. Helena mijając jeden z krzewów odiała ciężką od kwiatów gałązkę. Usiadła na żółtej ławeczce. Powróciło znużenie. Postanowiła zaczekać na ogrodnika.

Gdy ocknęła się z drzemki, ujrzała starego mężczyznę. Czarny garnitur przylegał do jego szczupłej, pochylonej do przodu postaci, zmęczoną twarz wydłużała brodka, okulary zakrywały oczy spokojne, uporczywie wpatrzne w położoną na ławce gałązkę bzu. Staruszek spostrzegł przebudzenie Heleny i powiedział ostrożnie jak wędrowiec, który nie chce pioszyć sarny u wozu-polu.

— Czy nie uważasz kochanieczko, że ten bez ładnej wyglądał na krzaku? Kwitłby przez wiele dni dla wszystkich, którzy go podziwiają z ulicy. A tak w upale zwiędnie, zgina, bo ty mu nawet wody nie dasz.

Wystraszona dziewczyna słuchała ogrodnika.

Musiabysy go włożyć do manierki z zimną wodą, ale i tak życie kwiatka nie trwałoby długo. A masz ty manierkę?

Zaprzeczyła ruchem głowy.

— No widzisz. Co z ciebie za żołnierz jeżeli nie masz manierki. Nawet zranionej gałązki nie możesz napoić. W jakim pulku służysz?

Helena oprzytomniała i powiedziała rezolutnie.

— Tajemnica służbowa, towarzyszu.

Mężczyzna uśmiechał się i gładził małą brodkę.

— No charaszo! Ale w Moskwie to ty pewno jesteś nie od dawna?

— Dzisiaj przyjechałam.

— Z daleka?

Zawahała się. Staruszek wyglądał tak pociesznie, że powiedziała prawdę.

— Znad Oku.

Twarz ogrodnika rozpoznała się.

Tak przypuszczałam. Jadaś śniadanie?

— Przegryzłam w samochodzie.

— Czaj pijaś?

— Nie.

— No prawda, jak mogłaś pić, kiedy nie masz manierki? Proszę, wstąp do mnie na śniadanie.

Helena wstała z ławki i zasalutowała.

— Nie mogę, muszę wypełnić rozkaz.

Staruszek strzelił się. Podniósł gałązkę bzu i wachał kwiaty. Po chwili zapłakał.

— A dokąd teraz idziesz?

— Do...

Ugrzyła język. Po to przecież usiadła na ławce, by przebudzony ogrodnik wskazał jej drogę. Zbyt dużo jednak powiedziała już nieznanemu, aby zdradzać jeszcze cel swej podróży. Wyciągnęła rękę.

— Do widzenia, towarzyszu. Czas na mnie.

Stary człowiek zatrzymał w wąskiej dloni, szorstkie, młode palce dziewczyny. Pytał jakby samego siebie.

— Dokąd ty możesz jechać? Do Wasłewskiej, do Lumpogo, do waszego Związku. No, ale teraz na to za wczesnie. Zdasz się jeszcze czaju napić i zdązysz wykonać rozkaz. Masz gałązkę bzu i chodź ze mną na taras. Postawimy ją w wazoniku, aby była przynajmniej tak długo jak motyl. Chodźcie towarzyszo kapralu. Zapraszam was.

Głos mężczyzny zrobił się twardy, rozkazujący. Gniewało ją, że czynił wbrew swojej woli, ale zapowiedź gorącej herbaty bardzo nęciła. Miał rację: Jest dopiero godzina przebudzenia. Poszła za nim. Nagle staruszek odwrócił głowę i szybko zapytał.

— Ty naprawdę mnie jeszcze nigdy nie widziałas?

Dziewczyna potwierdziła.

Skąd mogłam widzieć, kiedy pierwszy raz jestem w waszym ogrodzie.

Zdawał się być zadowolony z odpowiedzi.

Prawda. Przecież dopiero przyjechałaś znad Oku.

Kroczyli obok siebie milcząc, ramie w ramie, jak dziadek i wnuczka. Nad miastem latały samoloty, a gdzieś wysoko w liściach drzewa ciągle śpiewał słowik.

Staruszek posadził Helenę w trzelnym fotelu. Nastawił radio: orkiestra grała symfonię Szostakowicza. Krzątał się koło srebrnego samowaru, wyjął z szafki dwie filiżanki, masło, kawior, chleb, cukier i papierosy. Zapraszał.

Czym chata bogata. Jedźcie towarzyszo.

Usiadł naprzeciwko. Dzielił chleb na drobne kawałki. Roział herbatę do filiżanek, podsunął Helenie kanapki, zachęcał do jedzenia, rozmawiał swobodnie jakby znał się wiele lat. Pytał, gdzie się urodziła, interesowało go życie młodzieży w miasteczku dziewczyni i w dywizji Tadeusza Kościuszki, mówił tak mądrze, że kapral Helena Kruk pomyślała: ogrodnikiem to on nie jest na pewno, wygląda na profesora Uniwersytetu. Kanapki smakowały jej jak nigdy, herbata była mocna i gorąca.

W pewnej chwili zauważyła stojącego na warcie żołnierza. Za domem między drzewami błyszczał w słońcu bagniet karabinu. Pokazała go mężczyźnie. Zmieszał się trochę, ale odpowiedział wesoło.

— No cóż, wojna. Moskwy pilnujemy, aby nam jej nie ukradli.

I znów pytał ile lat mają bracia dziewczyni, co zamierza robić, gdy przyjdzie pokój. Ucieszył się, że chce zostać nauczycielem.

— To piękny zawód. Czy czytałaś Makarenkę?

— Nie.

— A Kalinina?

— Nie.

Zniknął w sąsiadującym z tarasem pokoju. Przyniósł książki. Podał dziewczynie.

— Weź sobie. Książka i na wojnie potrafi być przyjacielem.

Nagle roześmiał się.

— Zapomniałem o najważniejszym. Przecież ja mam tu schowany przysmak, którym ciebie jeszcze nie częstowałem.

Podszedł do białej szafki, otworzył drzwiczki i wyjął z wnętrza okragie pudełeczko. Postawił je na stoliku. Zapraszał.

— Jedźcie kapralu. To prawdziwe, moskiewskie marozenoje.

Helena drgnęła. Czula, że czerwieni się. Wstała szybko z fotela.

— Przepraszam i dziękuję wam towarzyszu. Muszę już iść wypełnić rozkaz.

Wyciągnęła rękę ku gościnnemu gospodarzowi. Spojrzał zdziwiony zza okularów. Oczy jego były teraz dalekie, zamysłone. Przysunął stojący obok telefon i nakręcił na tarczy numer.

— Ty Kalinin. Dzień dobry moi drodzy. Jest u mnie teraz kapral waszego wojska. Młoda dziewczyna znad Oku. Wstąpiła o świcie do mego ogrodu w Zagorską i złamała jedną gałązkę poczwornego bzu. Ależ nie, wcale się nie gniewam. Sam ją ukarałem. Musiała zjeść ze mną śniadanie. Teraz czeka jeszcze deser, ale go nawet dotknąć nie chce, bo jej to was spieszko. Co? Rozkaz? Dobrze. Przekazać. Dowiedzenia.

Helena zdrewniała. Nie czuła rąk, nie czuła nog. Biała gałązka bzu, która kwitła w cienkiej szkieletce wazonika, rozżawiała, tańczyła, kołysała się jak na wietrze.

Michał Kalinin odłożył słuchawkę i powiedział wesoło.

— Jedźcie towarzyszo kapralu marozenoje, bo wam się rozpущą na słońcu. O siódmej jadę na Kreml. Podwiozę was samochodem.

KOLUMNA ZYGMUNTA III W WARSZAWIE



Najstarszy i najpopularniejszy pomnik stolicy, kolumna Zygmunta III wzniesiona w 1644 r., jest pierwszym w Polsce monumentalnym dziełem tego typu. Kolumnę Zygmunta umieszczono, zgodnie z jej przeznaczeniem, w najbardziej reprezentacyjnym i najruchliwszym punkcie stolicy, stanowiącym ośrodek życia politycznego i handlowego. Był to teren wyniosły w stosunku do Wisły, zapewniający dobrą widoczność pomnika od tej strony. Jego charakter monumentalny podkreślała bliskość osiedla władzy — Zamku Królewskiego oraz głównej bramy miejskiej, zwanej Krakowską.

Na terenie dzisiejszego placu Zamkowego znajdowały się niewielkie domy i budynki gospodarcze należące do mieszczan oraz pobiskiego zakonu Kлары. Dzięki wyburzeniu uzyskano niewielki plac o ciasnej, nieregularnej zabudowie. Oprócz zamku i Bramy Krakowskiej znajdowały się w pobliżu trzy zgrupowania zakonne.

Wydało się, że niewielki rozmiar placu i jego otoczenie wywarły decydujący wpływ na wybór formy pomnika. Musiał on być wysoki, górujący nad otoczeniem i dzięki temu dający wrażenie jednolitości całego zespołu architektonicznego.

Należy pamiętać, że kolumna Zygmunta w momencie jej wzniesienia, to znaczy w roku 1644, wyglądała nieco inaczej niż dziś. Forma jej była, co prawda, taka sama, jednak inaczej rozwiązana kolorystycznie. Cokoł, na którym ustawiona była kolumna, wykonano z czarnego krakowskiego marmuru. Brązowe tablice z napisami umieszczone z jego czterech stron, jak również brązowe orły i girlandy zdobiące cokół, były zielone. Na cokole spoczywała kolumna z czerwonego żyłkowanego chęcińskiego marmuru, zwieńczona koryncką głowicą wykonaną z brązu, również złożoną.

Na głowicy ustawiony był impost z czarnego krakowskiego marmuru, a na nim cokół posągu z jasnego kamienia. Posąg Zygmunta III przedstawiający króla z krzyżem i szablą, w zbroi i koronie, odkrytego pierszczem ozdobionym bogatą dekoracją figuralną i roślinną, był również zielony. Różnorodność i barwność materiału, z którego ją wykonano, nadawała kolumnie charakter typowo barokowy.

Kolumna Zygmunta III nie jest dziełem jednego artysty, z jej powstaniem związane są aż cztery nazwiska.

Doradcą króla w sprawie wyboru formy pomnika i miejsca odpowiedzi celowo ją zdruzgotali. Zwolony na ziemię posąg nie uległ jednak poważniejszym uszkodzeniom. W roku 1743 przeprowadzono jej konserwację na zlecenie Augusta II. W roku 1855 zmieniono podstawę kolumny, umieszczając dookoła niej płytki basen z czterema postaciami trytonów otoczony balustradą. Część marmurową kolumny nie nadające się do przebywania na otwartym powietrzu uległy coraz większemu zniszczeniu. Konserwacja przeprowadzona w r. 1863 nie dała trwałszych rezultatów. W r. 1887 dzięki ofiarności społeczeństwa wymieniono wszystkie części marmurowe kolumny. Trzon wykonano z różowego granitu z kopalin Paveno we Włoszech, pozostałe części z szarego granitu z Mauthausen koło Linzu. W l. 1929-30 usunięto basen, trytony i balustradę.

W tym stanie przetrwała ona do r. 1944, kiedy to okupanci hitlerowscy celowo ją zdruzgotali. Zwolony na ziemię posąg nie uległ jednak poważniejszym uszkodzeniom. Zachowały się również dwie tablice z cokoku: zachodnia i północna.

22 lipca 1949 roku odzyskała Warszawa kolumnę Zygmunta III. Wybudowanie trasy W-Z włączyło ją do jednego z najpiękniejszych i najruchliwszych zespołów urbanistyczno-architektonicznych Stolicy.

BARBARA ZIELIŃSKA

JERZY PUTRAMENT

Tak i sobie prób-LEM-i k

Grzeczne dziatki grają w ciuciubabkę. Każdy schwytywany daje sobie posłuszenie zawiązać oczy i z kolei ugania się za resztą. Każdy — tylko nie Stasio. Stasińska właśnie złapano, gdy usiłował podszczypnąć kolejną ciuciubabkę. Ale Stasinek zrzęcznie się wyrwał, odbiegł na bok i pokładał się ze śmiechu hi-hi-hi, ja właśnie nie będę łapać. A mnie to nie dotyczy.

Jak nazywać taki postępek? I co z takiego Stasińska wyrośnie?

Nie wiem jeszcze jak nazywać. Ale wiem, co wyrośnie.

Zaprosi taki Stasio ludzi na pokaz np. filmu „Rzym, godzina 11”. A gdy ludzie się zejdą, uśmiechnie się przymilnie, rączki zatrze i oświadczy: młda niespodzianka, zamiast filmu odeczył prof. red. Sma-tlawczyka.

Albo zrobi wycieczkę do Zakopanego. I w Poroninie każe zawrócić z powrotem, bez wysiadania.

I jeszcze do tego dorobił bazę ideologiczną: co tam Zakopane, to żadna sztuka tam dojechać. Ale żeby

w Poroninie zawrócić, nie wysiadając — na to jeszcze nikt nie wpadł, ja dopiero jestem odkrywca.

Oczywiście, wszyscy się domyślają, że chodzi tu o Stanisława Lema, autora jedynych jak dotąd fantastycznych powieści, wydanych w Polsce Ludowej.

W pierwszej ogłasza on, że szkuje się wyprawa na planetę Wenus.



Oczywiście, w porównaniu do jazdy na linii otwóckiej podróży taka wygląda zachwycająco, toteż każdy chętnie przynajmniej poczyta sobie o niej Lem obszernie opisuje przygotowania do startu, szczegółnie dużą uwagę poświęca zaś pejazowi podróży. Można powiedzieć,

że nigdy dotąd czarna otchłań międzygwiezdna nie doczekała się tak dokładnych opisów.

W rezultacie zaś autor wypsytykał się w tej pustce i siły mu zabrakło na samą Wenus. Wtedy właśnie zrzęcznie unikome Lem odsakuje na bok i chichocze: a wyście się spodziewali spotkania z „Wenusjanami”? A figa. Bo właśnie wszyscy wyginęli na skutek wojny atomowej.

I spokój w domu. W Poroninie zavracać, nie wysiadając.

Przykre to było, ale protesty zagłuszyli nasi zawodowcy rozpущaszcie młodzieży. Co chcieć, mogło być jeszcze gorzej. Chłopak ma talent, to pierwsza jego książka. I, zresztą, w ogóle jedyna w tym rodzaju. I, zresztą, patrzcie, jak ją rozchwytywa...

Istotnie, rozchwytywali. Właśnie dlatego, że jedyna. Od dwóch lat marmoladki wędłowskie są niezjadane. A przecież je kupują. Bo innych nie ma.

Lem nie omieszkiał wyciągnąć wniosków organizacyjnych z tego

Notatki polemiczne

niewątpliwego sukcesu, zrobił drugą powieść. Jeszcze bardziej fantastyczną.

Bo tym razem i czas — o tysiąc lat z kawałkiem dalszy od nas i przestrzeń — daleko poza układem słonecznym. Ale tu dopiero pisarz fantastyczny może sobie użyć.

Lem też używa. Ten młody człowiek tym razem bez wątpienia zdobył mistrzostwo świata w tym, co by nazywać można było międzygwiezdnym plenerem, gdyby właśnie nie było tam wcale powietrza.

Sukces „Astronautów” zachęcił go do dalszych racjonalizatorskich skrótów. Pocisk, który miał dotrzeć do planety zamieszkałej przez żywe istoty — w ogóle na tej planecie nie lądję. Zavraca nawet przed Poroninem.

Lem czuje pewne zażenowanie, że tym razem nabiera czytelnika jeszcze bardziej niż w „Astronautach”, toteż usiłuje wymyślić „ideologiczną” bazę dla swego szwindelku. Mówi oto, że opisując podróż w statku międzygwiezdnym fanta-

zował tylko w jakimś tam ułamku, resztę opierając na sprawdzalnych naukowych kalkulacjach. Ze natomiast opisując spotkanie podróżników z mieszkańcami owej planety musiaby wymyślać stwory fantastyczne w stu procentach. Do tego zaś jego ściśła, rzetelna umysłowość czuje niepokonalną awersję.

Ha, ha, — jak powiadają Francuzi. Osiobiła to rzetelność, która za to pozwala nabijać w butelkę czytelników zapowiedzią międzyplanetarnych podróży, urywających się tam właśnie, gdzie się powinny zaczynać.

Może Lem się łudzi, że liczni i zapaleni czytelnicy jego powieści wa-



bieni są zamilowaniami do techniki czy matematyki ściłej? Albo, że przyciąga ich nieodparcie wdzięk stylu obu powieści?

Spieszę go zapewnić, że i jedni, i drudzy reprezentują minimalny odsetek czytelników. Powodzenie powieści, dramatu, filmu — zależne

jest od napięcia walki w tych rodzajach fabularnych, zależne jest od konfliktu i charakterów. W powieści fantastycznej wszystko to spotęgowane jest jeszcze niezwykłością opisywanego środowiska.

Unikanie zderzenia podróżników międzyplanetarnych z „autochtonami” — które stało się regułą u Lema — nie tylko pozwala autorowi uniknąć „100 procentowej fantastyki”, ale pozwala także wykreślić się od tego, co w powieści jest najtrudniejsze. Co jednak jest sednem powieści. Co — w dodatku — pośrednio przyrzekał autor czytelnikowi, ofiarowując mu powieść właśnie fantastyczną.

Zaiste, Lem jest unikatem w naszej literaturze. Od stowa unikać, wykrcąc się przed potężnymi zobowiązaniami.

Zjawisko, opisane po raz pierwszy przez danego pisarza, nazywa się zazwyczaj jego nazwiskiem. Gdy bohater z lubością poddaje się cierpieniom — to jest masochizm. Gdy autor z zamilowaniem opisuje tortury — to jest sadyzm.

A gdy autor nie dotrzymuje tego, co przyrzekł, to jest LEMI-STWO.

Rys. J. ZARUBA