

W NUMERZE:

JACEK BOCHENSKI — Jak o tym pisać? Notatki z podróży po ZSRR (1).
JERZY POMIANOWSKI — Dlaczego karabin nie strzela?
ZASŁAW MALICKI — Dzień powszedni architektury.
JANUSZ URBANSKI — O potrzebie reżyserii muzycznej
ZOFIA BYSTRZYCKA — Tematyka wiejska w satyrze
ZOFIA LISSA — Nowa kantata Tadeusza Bairda
GRZEGORZ LASOTA — Pochwała płonących gwiazd.
BOGDAN WOJDOŃSKI — „Szwambrania”
MAREK DUNIN WĄSOWICZ — Warszawa miasto kultury.
MICHAŁ GRYNBAUM — Szczecińskie troski serdeczne.
TADEUSZ BARTOSZ — Jaworznę leży niedaleko Rudnik...

Przeegląd kulturalny

To było tak

STANISŁAW RYSZARD DOBROWOLSKI

Dzisiaj, kiedy z okazji dziesięciolecia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej podsumowujemy nasze niewątpliwie sukcesy w dziedzinie organizacji i rozwoju życia kulturalnego w Polsce, osiągnięte w toku owych trudnych, ale i bogatych w wyniki dziesięciu lat, nie od rzeczy będzie chyba obejrzeć się nieco wstecz i przypomnieć sobie, jak to było na kilka lat przed naszą rewolucją, gdy władzę w Polsce sprawowała jeszcze polska burżuazja wspólnie z polskim obszarnictwem.

Bez tego nie będziemy zdolni uprzytomnić sobie wielkości tej rewolucji — jej charakteru i rozmiarów.

Niedawno dostała się do moich rąk niezwykle interesująca i jeśli nie rewelacyjna, to w każdym razie dość sensacyjna korespondencja. Są to listy głośnego niegdyś piewcy tzw. obozu legionowego, autora „Piśmudczyków”, Juliusza Kaden-Bandrowskiego, pisane w latach 1937—1939 do doskonale nam również skądinąd znanego, ówczesnego premiera gen. Felicjana Sławojskładkowskiego.

W listach tych Juliusz Kaden-Bandrowski z godną podziwu szczerością charakteryzuje sytuację kulturalną Polski w przededniu nieprzewidywanej przez niego katastrofy wrześniowej.

Sądzę, że w tym przypadku ocenę tej sytuacji można uznać za dość słuszną i fachową, samego zaś autora „Czarnych skrzydeł” za osobę całkiem nieposzlakowaną... o bolszewicką tendencyjność w malowaniu obrazu życia kulturalnego i artystycznego w Polsce lat 1937—1939.

Nie wdając się w ocenę opinii autora listów, oddajmy głos Juliuszowi Kaden-Bandrowskiemu:

Oto, co pisze:

Kochany Sławoju, Uroczy Człowieku, Dzielnego Polaku, Stary Nasz Brygadowno, Dobry Pisarzu Wojewo!

Kiepię sam na maszynie, bo nie mam sekretarza, czy maszynistki, ani resztek, ani domu, jako, że w Polsce Matce Odrodzonej wytrzymałem próbę przemiotu okluby, zakończywszy me 25-letnie działość pisarską pięknym dziełem 10,000 w mego wydawcy. Więc chyba mogę nie być posażonym o chęć zysku, niby nie, Wczoraj na jednej z ostatnich okluby, zebrałem sobie w Min. Sw. 25-letnią działalność pisarską pięknym dziełem 10,000 zł. i mego wydawcy. Więc chyba mogę nie być posażonym o chęć zysku, niby nie, Wczoraj na jednej z ostatnich okluby, zebrałem sobie w Min. Sw. 25-letnią działalność pisarską pięknym dziełem 10,000 zł. i mego wydawcy.

Wiem, że jestem mądry i skromny, dlatego mam pretensje do Ciebie i do zdanie: „nie ten pomyślny poetów, rzeczy wyimaginowanych”, id...
O co tu idzie?
Idzie o to, że Sławoju, wygłaszając przemówienie na otwarciu wystawy rolniczej we wsi Liskowie pokusił się o zestawienie patriotyzmu i „realnych” osiągnięć pracy niejakiego ks. prałata Blińskiego, twórcy mającego siłą ideologiczną dywersję wśród chłopów stowarzyszenia „Gospodarz” z „patriotyzmem poetów, rzeczy wyimaginowanych”.

Przemówieniem swoim Sławoju podrażnił nieco rozgoryczonego w owym czasie Kadena. I oto co w

Kochany Sławoju, Uroczy Człowieku, Dzielnego Polaku, Stary Nasz Brygadowno, Dobry Pisarzu Wojewo!
Kiepię sam na maszynie, bo nie mam sekretarza, czy maszynistki, ani resztek, ani domu, jako, że w Polsce Matce Odrodzonej wytrzymałem próbę przemiotu okluby, zakończywszy me 25-letnie działość pisarską pięknym dziełem 10,000 zł. i mego wydawcy. Więc chyba mogę nie być posażonym o chęć zysku, niby nie, Wczoraj na jednej z ostatnich okluby, zebrałem sobie w Min. Sw. 25-letnią działalność pisarską pięknym dziełem 10,000 zł. i mego wydawcy.

Mielimy mieć budżet na 80.000. Instytucja haraj, jak zadnia akademii. Dzieciom majki zapinamy, nauczycielom lby przeliczamy, zarobiliśmy choćby jako bakalarze. Jak przyjdzie ożół wydawców obcych Wielkiego Marszałka to do nas po Wawrzyn no i nie ma dla tej literatury Na Kresach Lasów i choćby moich Piśmudczyków (dobrze, moje było gówno, ale w porę, ale w porę, tylko tyle) 80.000 zł. obiecanych solennie przez marszałka Rydza? Ta jakim cudem, do k... (zwrot „legionowy” — SRD) ekselencji my mamy stawać potem przed naszymi akademikami, którzy przed porządnie oprócz wszystkich?

Sprawa TKKT. Od dwóch lat słyszę, że się wozdowie zbiora, coś pomysła. Przez ten czas zamieniam się w czci-godnego wodzika-oszust. Jako założyciela Towarzystwa TKKT podpisani najlepsi wodzowie. Rzecz jest porządnie zrobiona, założycielem b. premier, więc niby z ramienia Polski. Nie można przecie narodowi powiedzieć, że wszystko co „było” to do łufy. No a my jesteśmy przy bilansie, Karsczyński lata i zbiera razem ze mną, względnie więcej, niby że ważny minister, więc rządowi bogactwo — boją się tak już od razu (jak mnie) za drzwi go wyrzucić.

Pytam wobec tego, co ma być dalej, bo jak nie pomożesz, dowiesz się nagle, że my wszyscy razem z Beckiem i wielu znakomitymi wodzami jesteśmy bandą batarów pod bilansem. Dobrze, zgoda: niech nie będzie teatr, niech będzie burza, można i tak. Ale niby od strony gospodarczej (siłąkownice-handlowe)?

To ja Was wszystkich całuję gdzieś, ciągle różne kasy Chorych i inne konieczne fundusze, u których zalegam surowiznie. Ale ich dupka (tych kas) stały się już nie czule na moje karesy. Już co dwa dni grozą że swych kasjerów-poborców na moje kasy wysła. Ta co wtedy? Gospodarka nasza jest biedna i uczciwa, nie szasta się pieniędzmi. Zapytaj Kizla Słanina, zapytaj Romeka B. G. Krajowego. No ale jak za mało to za mało.

Przedkładał Ci to wszystko wiernie, bo to są już ostatnie dzwonki przed skandalem.

Kopniak idealny — to jest zabawa w obywatela straszonego większymi sprawami, niż jego słusze, lecz mało, dobiega końca. Czy teraz znów Ty, zechcesz stworzyć kolko kopniaka idealnego, odsyłając mnie do jakiegoś Grodyńskiego, czy innego jakiegoś Piłata? Upadam do nóg, ściele się zawsze niegodny.

Juliusz Kaden-Bandrowski, rzym-sko-katolik, pradad Gustaw Kaden w 1861 oddany znowu i zebrałym Virtuti Militari, dział Bandrowski poległ w 1863, cała rodzina u-czciwa, mżowcie wszyscy honorowi, niewiasty wiernie, zawsze dające do cnoty, wola być przykcie niż ładne, aby nie było pokusy.

5/XI.37.

Czy otrzymał Kaden odpowiedź na swą suplikę, nie wiemy. Liczne urzędowe adnotacje ówczesnego urzędu Rady Ministrów na dokumencie wskazują, że jakiś tam „bieg” mu nadano.

Dla nieorientujących się dzisiaj w realiach tamtego czasu podaję:

T. K. K. T. — Towarzystwo Kizewienia Kultury Teatralnej, instytucja powołana przez rząd sanacyjny dla eksploatacji czołowych scen warszawskich. Juliusz Kaden-Bandrowski był jednym z jej kierowników.

Wymieniony w liście Kadena „starciec sybiracko-wojskowy” — to Wacław Sieroszewski, Prezes Polskiej Akademii Literatury, który patronował Rydz-Śmigły.

W. R. i O. P. — Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Jeden z jego Departamentów posiadał... Wydział Kultury i Sztuki!

Wymienieni przez Kadena: Karsczyński, Roman Górecki, Kizla Stamir (Stamirowski), Grodyński — sanacyjni dygnitarze.

Chopin — Fryderyk Chopin.

*

27 października 1938 roku Juliusz Kaden-Bandrowski wraca w nowym liście do Sławoju do spraw teatralnych.

Pismo zaopatrzone jest w motto: „Z listu św. Pawła do Koryntjan — Jak chcecie, dranie, uciecie”.

Zaczyna się od słów:

„Sławoju, Słowiku mowy polskiej”.

Dalej następuje uwagi Kadena o stosunkach sanacji z endecją, których to uwag ze względu na naszpikowanie ich charakterystycznym dla Kadena, „legionowym” słownictwem, zacytować nie mogę.

I zaraz potem pisze autor „Generalna Barca”:

Dobrze, ale teraz 20-lecie naszej Ojczyzny, przyjeżdżają z Olzy i z prowincji, święto, fest. Co gdzie? Do burdelu? Nie, do teatru Nasza sztuka. Kto ma służyć? Kaden i Józef. Galizja Romarynu — na nowo próby, spytaj Karska, no i Zemsta nowe dekory i drogie stare malpy, świeżo odkurzone. Warszawa, nie Moskwa, musi coś być na 20-lecie. Ileż znowu bezpłatnych przedstawień dla wojska, niedzieli i cywilnego narodu? Nie ma na to. Więc ja też do Ciebie po polsku, trzeba koniecznie dać 8.000 złotych. No nie damy radz inaczej, przecież to minimalne grosze, jak na opędzenie 20-lecia w dwóch wielkich teatrach.

Z całego serca Juliusz Kaden Bandrowski 27.X.38.

Czy uzyskał coś Kaden od swojego premiera dla warszawskich teatrów przy tak niecodziennej okazji?

I owszem. Na liście jest odrecz-

na uwaga, zaopatrzona w nieczytelny, niestety, podpis:

„Referowałem p. Premierowi. P. Premier dał 3 tys. zł do rąk rotmistrza z MS Wojsk na akcję przyjeżdża w Warszawie Zaozian. Poinformowałem o tym V-ce Min. Karska. 8.XI.38”.

Ostatni z zacytowanych dokumentów rzeczywiście nie wymaga żadnych komentarzy. Chcącym wystarczyć chyba zestawienie owej sumy 3000 złotych, przeznaczanej przez Sławoju dla teatrów warszawskich (i to pod pretekstem przyjmowania Zaozian) z okazji 20-lecia wyzwolenia Polski z wydatkami naszej ludowej władzy, poniesionymi na warszawskie sceny dla uczczenia 10-lecia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Sprawa teatrów nie przestaje zaprztać uwagi Juliusza Kadena. W 1939 roku pisze on jeszcze raz o ten temat do Sławoju:

Sekretariat Generalny Polskiej Akademii Literatury Drogi Sławoju!

Wszystcy robimy, co możemy. Białasy szcękają. Jak im nie dajcie hałku na rzeczy poważne, to hałkują na „kultury”.

Teatr, forsa! i że my świnie. Rzuć okiem na te gazetę, bo tu jest uczciwie prawda napisana.

Twoj, chociaż nie modny, zawsze wesoly Juliusz Kaden-Bandrowski 18.VI.1939.

Do zacytowanego listu dołącza Kaden Nr 16 z dnia 16 kwietnia 1939 r. „Tygodnia Literackiego Polski Zbrojnej” z artykułem noszącym tytuł „Teatry Warszawskie”.

Nie wiem, kogo w swoim liście nazywa „białasami”, choć o domysł tu nie trudno. Wątpię też, czy w artykule Polski Zbrojnej z 16 kwietnia 1939 r. o teatrach warszawskich została „uczciwie prawda napisana”. Trochę prawdy jednak niewątpliwie w nim jest.

Z obszernego artykułu zacytujmy coś nieoś:

„Związek, jaki zachodził pomiędzy zapaleniem organizacyjno-prawnym a społeczno-artystycznym powinien być dla każdego nieuprzedzonego zrozumiałym: rozkwit teatrów jest niemożliwy bez

trwałej stabilizacji podstaw organizacyjno-financeowych. Od roku 1932 aż po dzień dzisiejszy, to jest w ciągu ostatnich lat siedmiu teatrów warszawskich żyły od sezonu do sezonu...”

Również subwencje państwowe były zupełnie pływne, nie ujawnione w budżecie, decydowane z roku na rok, za każdym razem od nowa, jak gdyby sprawa „stabilności teatrów była zagadnieniem, które corocznie winno być rozważane. Jak tu w takich warunkach układać preliminarze budżetowe, jak ustalać wysokość wydatków? A przecież od tego właśnie zależą dwa podstawowe elementy teatralne: repertuar i zespół.”

Opery w zrozumeniu instytucji muzycznej nie miały w ciągu tych lat siedmiu wcale. Mielismy lepsze czy gorsze przedstawienia operowe, widzeliśmy bohaterkie zmagania poszczególnych dzierżawców i zespołów artystycznych z piętrzącymi się trudnościami, ale opera warszawska jako instytucja stała, zamknięta w owym fatalnym 1931 roku i do tej pory nie istnieje...”

I tak dalej: I tak dalej. Kogo interesuje cały artykuł, może go sobie znaleźć w jednej z naszych bibliotek publicznych. Tu chciałbym tylko dodać, że zacytowane z niego opinie są wypowiedziami dra Zawistowskiego, jednego z kierowników TKKT i zarazem naczelnika wydziału kultury i sztuki Ministerstwa W. R. i O. P., a więc wypowiedziami dość miarodajnymi i, co tu gadać, również niepodważnymi o „bolszewicką tendencyjność”.

Nie lepiej przedstawiała się sprawa z literaturą i położeniem pisarza w owym czasie.

Tongajska tabliczka mnożenia

ROMAN BRATNY

Pewien etnograf podaje, iż mieszkańcy Polinezyjskiego Archipelagu, prymitywni Tongajczycy, zapytani o cyfry wyższe niż dziesięć uważały, że się z nich kpi. Nie zdziwiłem się przeczytawszy dalej, że odpowiadali na takie (uważane za niedorzeczne) pytania — wymyślami. Moje zdumienie wywołał jedynie podany przez uczoność fakt, że jakiś niezbyt roztropny i nie znający dobrze tongajskiego języka podręczny przepytując tubylców z tabliczki mnożenia, notował szczegółowo owe grubiaństwa, którymi mu odpowiadali i ogłosił je potem jako tablicę liczenia tongajskiego.

Istnieje w naszym społeczeństwie ogromna ilość ludzi, którzy nie mają zdolności pojmowania spraw wykraczających poza konkret uchwytliwych dziesięciu palcami. Nie dziwota, że nasza nielatawa rzeczywistość zadaje im często zbyt trudne pytania. Zgodzimy się z tym wszyscy, że istnieją wśród nas cywilizowani Tongajczycy. Ale dopiero polemika „Nowej Kultury” udowodniła, że zdarzają się u nas roztargnieni podręczni, którzy wymyślania niedołężnego do uogólnień Tongajczyka biorą za dobrą monetę, ba, w dobrej wierze ogłaszają „tablicę liczenia Tongajskiego”, a potem polemizują triumfalnie z jednym zaważonym w niej błędem.

Te uwagi z dziedziny etnografii nasunął mi dwugłos polemiczny Arciszewski — Konwicki zamieszczony w „Nowej Kulturze” z dnia 31 października. (W. Arciszewski, „Coś niecoś o Trylobitach”, T. Konwicki, „Coś niecoś o indywidualistach”).

Co Arciszewski odpowiedział na pytanie, jaki jest stosunek pisarzy do współczesności?

Odpowiedział: „Wielu pisarzy, i to wybitnych pisarzy, zamilkło lub uciekło od współczesności”.

Jeden z moich kolegów powiedział, że przypominamy nieco gospodynie domowe, które w trudnym okresie przed pierwszym, wychodzącym

Oczywiście pomnożenie dziesiątków nazwisk uprawiających współczesność pisarzy młodego i średniego pokolenia „do potęgi” Dąbrowskiej czy Iwaszkiewicza (choćby tylko do nich, by nie utrudniać rachunku) przekraczało granicę nie tyle możliwości matematycznych, ile polemicznej lojalności.

Jaka jest motywacja tych wątpliwych sądów? — „Im większy pisarz, im większy talent, tym silniej zaczyna się indywidualność pisarza i tym trudniej nagiąć mu się do liczących ograniczeń, przepisów i recept, do administracyjnych zamówień, do wybierania z nader ograniczonej liczby „dozwolonych tematów konfliktów i rozwiązań...” Już wielu pisarzom zdołano w ten sposób wytrącić pióro z ręki...”

Prawda jest, że dużo pogroźdzone opłotków, ale nie jest prawdą, że choć jednemu p i s a r z o w i wytrącono tym pióro z ręki, jak nie jest prawdą, że w ocenie współczesności istnieją lawice „dozwolonych tematów, jak nie jest prawdą, że owe opłotki, to sprawa racji ustroju, a nie błędów tchórzostwa i oportunistu niektórych „administratorów kultury”. Prawdą jest, że w walce oportunistycznego i tchórzliwego „administratora kultury” z oportunistycznym i tchórzliwym literatem często wygrywa administrator, naginając słabe pióro w słabą dłoń, ale nie jest prawdą, że wytrąca się tym broń p i s a r z o w i — człowiekowi, o którym należy powiedzieć słowami Tolstoj, że „jeśli czuje, że mógłby tego dzieła nie napisać, to lepiej będzie, że go nie napisze”.

Jeden z moich kolegów powiedział, że przypominamy nieco gospodynie domowe, które w trudnym okresie przed pierwszym, wychodzącym

„na miasto” i lakonie patrzą na wystawione za szybami witryn towarów. Tak, tak — dodał — są konflikty wielkie, trudne, patetyczne sprawy, ale za niedostępną cenę: „za cenę pisania do szuflady...”

Fakty mogą być typowe lub nie. O nietypowych można nie mówić. Cytuję mego rozmówcę, by dać nie ma „statystyczny” dowód, że choć jaskrawości sądów Arciszewskiego nie jest typowa, to typowa dla części środowiska literackiego jest postawa, jaką on reprezentuje. Wiemy, że mój kolega spudłował, gdy mówił o takiej „szufladowej cenie” śmiełego pisarstwa, ale nie da się zaprzeczyć, że „cena”, którą trzeba płacić za utwór „trudny”, jest i tak za wysoka. Mieści się ona w procesie dalszych przykrych etapów walki o napisaną już sztukę czy książkę. Tego rodzaju psychologiczne „koszty własne” autora trzeba zredukować, a w końcu znieść całkowicie. Zgoda, ale jakich p i s a r z o w i da się takimi kosztami, choćby najbardziej wygórowanymi, odstraszyć? Jaki publicysta — pytam Arciszewskiego — mógłby zresztą w dobrej wierze sugerować, że są one nie haraczem ściągającym przez niedołęstwo i oportunistę „administratora kulturalnego”, a podatkami nakładanym na twórcę przez ustrój?

„Współczesność” naszego dziesięciolecia zaczęła się od obrachunku z nocą swych narodzin, z okupacją. Czy „nakazy administracyjne” wstrzymały Tadeusza Borowskiego przed jakże drastyczną obozową spowiedzią dziecięcia wieku? Czy one mogły gnać pióro Rudnickiego gdy pisał o epoce pieców? Misja literatury współczesnej jest ta sama. W wychodzącej w tych dniach książce Leopolda Buczkowskiego

przystępuje pasji wygarnął autor „Piśmudczyków” swemu kamratowi:

Nasz rząd, nasz sejm, nasze Państwo o wszystkich już pomyślało, lecz nie o poezji. Powołano z innymi państwami. Na komisji oświatowej sejmiku ojcowa narodu lusem palkami kiwała i powiadają, że na akademii trudno będzie czas znaleźć, bo to sprawa „wieczna” i dopiero kochany Emil Bobrowski m powiedział: Panowie na hufie (powód — dla) znaleźliśmy dwie godziny w Senacie na literaturę 10 minut nie znajduje się?..

I wreszcie kawa na lawie:

Czy nikt z Was nie pamięta, że był biedny? Świat nasz pisarzy (o ile nie karłowaci jest więcej niż biedny, jest bez praw bez opieki, bez pomocy Przecież nawet ja (tygrys!) chcąc utrzymać rodzinę, uczęć chłopów, leczę żonę i t.p. dla pióra mogę tylko oczami pracować.

Przekonałem się tego roku (moje 25-lecie) że się Piśmudczycy takiego pisarza jak ja wzięli. Wolno im i jak widzą nakazuje koniunktura pracy dla Państwa. Można i tak. Ale nie może taki człowiek jak Ty mówić ironicznie o „patriotyzmie poetów, rzeczy wyimaginowanych”.

Nie trzeba najwęższego namierzenia zbiorowości etnicznej podawać na posmiewisko. Twoj zwzwe niegodny, niepoprawny kolegiacy szukający zarłwie jakichś odchylen endokodolnych nie znajdujący ich, stracony, zgubiony, lecz wesoly Juliusz II Uparty 12.VI.1937

Truskawiec, willa Goplana

Wszelki komentarz wydaje się tu już zupełnie niepotrzebny. Rzecz mówi sama za siebie. To było tak.

spotkałem opis zrujnowanego małego miasteczkowego getta, w którym małe dzieci bawiały się w rozstrzelanie żydów. Literatura współczesna ma wchowywać młodzież za prawicą w dziesiętnie do takich okupacyjnych „zabaw”. Tym cytelnikiem ma być i brat parobka, który w latach okupacji uduł ranego, by zabrać mu buty (a miał lat dwadzieścia i nigdy nie miał butów na nogach). Rozstrzelano go z partyzanckiego wyroku, ale nie rozstrzelano nigdy i upodlenia człowieka! Salwami w tę stronę są książki męczące się ze współczesnością.

Pewnie, są książki słabe i złe. Bywało, że takie były premiowane całym systemem dopinogów i nagród. Pewnie, wyjątkowo niedługo dziedziczą z pozycji dyskusyjnych, „oszczerdzone” obrazy niejednej ludzkiej pasji, niejednego człowieczego bólu. I o tym wario i należy mówić, ale niech Tongajczycy nie obrażają prawdziwych pisarzy posadzeniami, że wymagania urzędników kształtowały ich książki i sztuki. Mogły kształtować jedynie „dzieła” — „artystów administracyjnych”, jak świetnie określił oportunistycznych literatów Krzysztof Teodor Topolitz.

Akcent na sprawy współczesności był wynikiem „naciśku” moralnego i w każdym czułym wewnętrznie pisarzu budził wewnętrzny odzew. O literatach zaś i książkach, które powstały „w imię zaliczki” lub nagrodowych kalkulacji, nie mamy potrzeby dyskutować. Mówimy o książkach lepszych lub gorszych, ale które powstały z tak współczesnego kategorycznego imperatywu: pisać, aby zmieniać świat. Dziś okres walki o uznanie tego celu i realizmu socjalistyczne-

DOKONCZENIE NA STR. 2

Jak o tym pisać?

JACEK BOCHEŃSKI

Gdy wyjeżdżałem do Związku Radzieckiego pewien dowcipny intelektualista żegnał mnie w następujący sposób: „A jedź, jedź i zaraz po powrocie wszystkim mi opowiedz, bo czasami przypuszczam, że jestem w tych sprawach — tu rozesmiały się — grzecznie oklamany”. Mój intelektualista nie podejrzewa, ażeby po ulicach Moskwy ludzie chodzili boso. Nie sądzi, że konstruktorom pierwszej na świecie elektrowni atomowej zabrania się czytać książki w obcych językach. Nie jest reakcjonistą ani głupcem. Ale swoim żartobliwym odezwaniem wyraża jednak pewną zasadniczą wątpliwość, która go przenika. Dać do zrozumienia, że w tym, co dotychczas słyszał o Związku Radzieckim, brakuje mu odpowiedzi na kilka istotnych pytań. Spodziewa się, że te odpowiedzi nie zostaną mu udzielone przez prasę, radio i literaturę. Bez tych koniecznych wiadomości nie może jednak stworzyć sobie pełnej i zadowalającej jego apatryce poznawczej wizji Związku Radzieckiego. Co więcej, przyznaje, że luki, z którymi się spotyka, stawiają niekiedy pod znakiem zapytania wiarygodność wszelkiego dostępnego mu materiału.

Człowiek, który żegnał mnie przed wyjazdem do ZSRR, nie należy do wyjątków. Wiele z nas przeżywa podobne wątpliwości w różnym natężeniu i rozmiarach. Przekonałem się sam podczas podróży po Związku Radzieckim, że powiozłem od tego kraju własną, znaczną niewiedzę. Ale nie tylko niewiedzę. Powiozłem również większe i mniejsze wątpliwości, takie sobie uprzedzenia i podejrzenia, często uśpienie, zależało od lat gdzieś na dnie świadomości. Przy przekraczaniu granic zaczynały one odżywać, wylewały z najgłębszych zakamarków myśli i nudziły, okropnie nudziły. Czy trapiły tylko mnie? Czy tylko ja byłem przoczony przez przyjeźdźcę, o sprawowanie ze wszystkich kłopotów. Co zobaczę? Na pewno nie. Zlecenie takie otrzymał niewątpliwie wszyscy współtowarzysze podróży. W Kijowie, w mieście, które wydało mi się przepiękne, a którego główną ulicę, Kreszczatik, odbudowano po wojnie z całkowitego zniszczenia, usłyszałem następujące zdanie z ust polskiego architekta, współczestnika drogi:

— Prosił mnie kolega N., abym mu opowiedział prawdę o architekturze Kreszczatki.

A więc nawet architektura, dziełnina, która właściwie nie może

zawierać żadnych tajemnic, ponieważ jest z natury rzeczy wystawiona na pokaz w całości, dziednina spopularyzowana w Polsce tysiącami zdjęć i opisów, wymaga jednak pewnych dodatkowych informacji, wymaga jakiejś relacji „prawdziwej”. I w samej rzeczy — tak jest istotnie, albowiem co innego — oglądać budynki, ulice, światło, kolor, przestrzeń, ludzi, a co innego — fotografie. Jakas „prawda” nie przekazywana zdjęciami i artykułami objawia się rzeczywiście dopiero w bezpośrednim zetknięciu, a jest to w dodatku nie najmniej ważna prawda o Związku Radzieckim, o kulturze i mentalności człowieka.

Chyba o te właśnie prawdy trudno przenośnie. Nie domówione, o prawdę, w których zawierały się odpowiedzi na rzeczy dla nas niezrozumiałe, upomina się polski czytelnik prasy, literatury, widz kinowy czy słuchacz pogadek radiowych. Jeśli wyjeżdżając do Związku Radzieckiego otrzymywaliśmy na jakąś szczególną, prawdziwą informację, to niewątpliwie literat polski, reporter czy publicysta otrzymuje podobne zamówienie od społeczeństwa. Można wprowadzić spotkanie się w Polsce z poglądami, że ludzie mają aż nadto lekturę o Związku Radzieckim, że widząc w gazecie reportaż czy artykuł na temat radziecki, pomijają go, nie chcą czytać. Pogląd ten wydaje mi się błędny. Twierdząc, że ciekawość Związku Radzieckiego w naszym społeczeństwie jest ogromna, i że w gruncie rzeczy wszystkich interesuje o wiele bardziej, co słysząc na wschód od Bugu, aniżeli to, co się dzieje w Amsterdamie lub Nowym Jorku. Ciekawość świata kapitalistycznego jest u nas w istocie mniejsza. Stary ustrój pamiętamy, wiemy, że w kapitalizmie nie zasadniczo nowego zdarzyć się nie może. Kapitalizm w Polsce był, a socjalizm dopiero będzie. Do czego idziemy? Jak przyszły ustrój wygląda z bliska, kiedy się w nim żyje już dziesięć lat, jak on zmienia człowieka, co człowiek myśli, czego pragnie, jak mówi, jak się uśmiecha, je, ubiera — oto, co między innymi chciano by wiedzieć. Jeżeli w reportażach współczesnych panoszyły się schematyzm i lakierownictwo, to w reportażach o Związku Radzieckim pojawiały się szczególnie często. I te schematyczne, lakierowane relacje oczywiście przejadły się czytelnikowi, bo po nich — choć w ciągu dziesięciu lat na-

gromadziły one jakąś wiedzę generalną, istotną i ważną — zawsze pozostawał w umyśle czytającego cały rząd pytań i ja też te pytania przywożem ze sobą do ZSRR, i też szukałem na nie odpowiedzi.

Przyznaję otwarcie, że część owych pytań, nie zalażona, powróciła ze mną do Polski. O tym, czego nie wiem, czego nie widziałem, nie doświadczyłem sam, nie będę pisał. Natomiast postaram się nie przemilczać niczego, co już wiem, widziałem, doświadczyłem.

Dlaczego nie znalazłem odpowiedzi na wszystko? Ba! Byłem w Związku Radzieckim tylko miesiąc, większą część czasu spędzając na Ukrainie, trzy dni w Moskwie. Przyjechałem do tego kraju po raz pierwszy. Jest rzeczą oczywistą, że mogłem mu się przyrzeć tylko pozbieżnie, że poznałem pewne dziediny życia, które dają się poznać natychmiast, a w inne wgrzyść się nie zdążyłem. Pełne poznanie Związku Radzieckiego, a przede wszystkim gruntowne zgłębienie cech właściwych człowiekowi radzieckiemu, jego obyczajów, charakteru i mentalności, to zadanie bardzo trudne. O spełnieniu go możemy chyba tylko marzyć, bo — jak się zdaje — nikt dotychczas nie dokonał tej sztuki. Gdzie jest książka, która zamyka w sobie pełną wiedzę o człowieku radzieckim, wyjaśnia tak wielkie bogactwo i tak wielką dobrodusność, odwagę i nieśmiałość, temperament i zdyscyplinowanie, mądrość i złecięcą prostotę myślenia? Bohaterowie Szolochowa? Dawydow? Może. Gdzie jest dzieło filozofa tłumaczące zawily spłot sprzeczności nowego typu, sprzeczności nadal przecież ostrych, chociaż przynależnych już do epoki socjalizmu? Nie ma takich dzieł, nie ma autorów. Wielekomiwożerowie burżuazyjni w rodzaju Gide'a napisali o Związku Radzieckim nie doręczności, mniejsza o to, że z wrogich stanowisk. Ludzie ci nie zrozumieli i nie wyjaśnili nic. A wielu przyjaciele Związku Radzieckiego i sami literaci radzieccy są nieustannie wypredani przez życie. To bogate, dynamiczne życie Związku Radzieckiego nie daje się zamknąć w żadne farmy, umyka schematom, stawia przed pisarzem codziennie więcej zagadek aniżeli niedawny autor rozwił w ciągu dziesięciu lat.

Słowa powyższe nie są hipokryzją. Proszę mnie dobrze rozumieć. Nie uważajcie, że to oklepny kru-

czek w celu usprawiedliwienia słabości literatury lub jakiegokolwiek innego wybieg. Podczas pobytu w Związku Radzieckim onosiłem głębokie wrażenie i szczerze to wypowiadam, że podróż nasza była nie kończąca się drogą od niespodzianki do niespodzianki. Przypuszczam, że im dłużej i wnikiwiej przyszedłbym się temu krajowi, tym więcej odkrywałbym niespodzianek. A także do sformułowanych już poglądów na poszczególne sprawy musiałbym wprowadzić korekty, uzupełnienia, musiałbym czemuś zaprzeczać, coś przed samym sobą odwoływać, później znowu potwierdzać. Z takiego właśnie przebiegu własnych obserwacji zwierzał mi się w Moskwie pewien jej mieszkaniec, polski literat, który od kilku lat przebywał w Związku Radzieckim. „Wciąż jeszcze tutejszy człowiek jest dla mnie tajemnicą. Wciąż nie mogę zrozumieć wszystkich sprężyn jego psychologii. Dzieje radzieckich rodzin, często dramatyczne i powikłane, zawierają w sobie mnóstwo zagadek psychologicznych, wobec których stoję bezradny”. Takie były zwierzenia mego przyjaciela i sądzę, że odbija się w nich kłopot pisarza, pragnącego nie tylko rejestrować cechy ludzkie uchwytne i widoczne na pierwszy rzut oka, lecz również ustalić — że tak powiem — metrykę ludzkich charakterów, zbadać, dzięki jakim okolicznościom charakter ukształtowały się tak a nie inaczej, przeniknąć sprzeczności tkwiące w ludzkich postawach i oddać im pełną sprawiedliwość. Podobne trudności napotkam zagłębiając się w najrozmaitsze dziediny życia radzieckiego, chociaż tu mówiliśmy przykładowo o charakterze ludzi. Ale niech to będzie architektura (ogładanie budynków zmusiło mnie do wielogodzinnych rozmyślań), niech to będzie pedagogika (wizyty w szkołach, uniwersytetach i przedszkolach objawiły zaledwie zarys problemów, które należałoby wytrwale sondować), niech to będzie życie kolchozowe lub muzealnictwo — wszystkie te zjawiska czy sprawy radzieckie nastroczą nieodmiennie pytanie: jak to się stało, że to tak jest, jak było rok, dziesięć albo dwadzieścia lat temu, w jakim kierunku to się przeobraża i czy jutro znowu się całkiem nie zmieni? Takich pytań nie będzie sobie zadawał nikt podróżujący do Anglii, ponieważ tam czas zastęga, a w Związku Radzieckim niespokój go dopędzić. I oto pisarz, który musi działać w warunkach czasu przyspieszonego, który nie może zdążyć, a jeśli zdąży, nie jest pewny, czy nie trzyma w ręku czegoś, co jest właśnie zmienia. Ten głęboko zakłopotany pisarz często rezygnuje z poważniejszych aspiracji i redukuje swą twórczość do zapisu ogólnych prawidłowości życia, mówi „wielkie”, „wspaniałe”, „nowe”, „rewolucyjne”, a to już dla czytelnika mało znaczy, bo jest powszechnie znane, w dodatku zaś uproszczone i niekonkretnie.

Istnieje jeszcze jedna trudność na drodze do poznania Związku Radzieckiego. Mówiąc ściślej — idzie w tym wypadku nie o kraj Związku Radziecki, ale o to, co wynika z warunków ustrojowych socjalizmu. Pewne rzeczy, które możemy zobaczyć w Związku Radzieckim, niekoniecznie wynikają z nowego ustroju, lecz stanowią przejaw specyficznych cech właściwych temu lub innemu narodowi ZSRR, albo też trwają jako dziedzictwo po starym ustroju. Wiadomo, że w Związku Radzieckim jest wiele ziemi, wiele stref klimatycznych, wiele kultur i narodów. My natomiast słabo się w tym wszystkim orientujemy, szczególnie narodów i kultur azjatyckich właściwie nie znamy, a jeśli znamy, to już w tej postaci, która ukształtowała się po rewolucji. Przyjeżdżny turysta może często ułozaszać pewne zjawiska typowe narodowe, jak również zjawiska stare, a po dziś dzień zachowane, z produktami ustroju socjalistycznego. Dotyczy to nie tylko Azji, dotyczy Rosji, Ukrainy, Białorusi. Wydaje mi się, że niedojrzałość popelniamy błąd, gdy np. w sztuce pewne elementy narodowej formy bierzemy za socjalistyczne treści. Niekiedy też „socjalistyczny” charakter przypisujemy zjawiskom, wynikłym nie z ustroju, ale z wzajemnego oddziaływania na siebie różnych kultur czy obyczajów narodowych, a przecież i takie procesy muszą w Związku Radzieckim zachodzić. Trzeba by więc o Związku Radzieckim mówić konkretnie, uogólnienia formułować ostrożnie, zachęcać do naśladowania rzeczy starych i odchodzących, nie uważać, że są to zdobycze socjalizmu, ściśle oddzielić to, co specyficzne, ściśle związane z określonym terytorem i niepowtarzalne, od tego, co typowe dla socjalizmu i godne naśladowania. Ale rozeznac się szczegółowo w tych skomplikowanych sprawach nie jest oczywiście łatwo człowiekowi, który spędził w Związku Radzieckim zaledwie miesiąc i poznał minimalną część kraju.

Sięgając dziś po pióro dla opisania wrażeń z ZSRR, głównie z radzieckiej Ukrainy, staram się pamiętać o tych, którzy są w swym poczuciu „gruntownie oklamani”. Myślę, że byli oklamani podwójnie. Nie tylko dzięki niedolewstwu naszych publicystów i literatów, lecz również przez wroga. To się łączy. Ludzie czytali i słyszeli w ciągu długich lat uporczywie lansowaną brednię „antykomunistyczną”, a żadna informacja, którą człowiek otrzymuje, choćby była tendencyjna i fałszywa, nie pozostaje bez wpływu na świadomość informowanego. Brednie „antykomunistycznej” podawano umiejętnie każdemu na miarę jego potrzeb: inaczej prostaczkom, inaczej pięknoduchom. Grano na wszystkich instrumentach, bito w bębny, ale używano również skrzypiec, harfy i fagotu. Cała orkiestra propagandy burżuazyjnej działała i działa częściowo do dzisiaj. Mało

jest w Polsce ludzi, w których nie utkwiłaby żadna melodia, żaden dźwięk tej muzyki. Gdy do tych samych ludzi przemówili później nasi propagandysty głosem grómkim a namaszczonym i nie potrafili zaspołoić ich ciekawości, natomiast zasypali frazesami, ludzie zaczęli wątpić. Albowiem w każdej sprawie, o której nie mówi się konkretnie, lecz wyłącznie pochwalnymi ogólnikami, człowiek podejrzewa jakieś kręćactwo.

Sięgając obecnie po pióro, staram się odwoływać w pamięci swój własny stan psychiczny, z którym jechałem do ZSRR. Żadnej podróży zagranicę nie rozpoczynałem nigdy tak podminowany. Pamiętam: była chłodna, dzysta noc, gdy pociąg dowoził nas do Terespolu. W Terespolu odprawia celna, sprawdzenie paszportów, dworzec cichy, bardzo prowincjonalny, rozspany. Kolejarze przechodzą wzdłuż pociągu, ostukują osie: słychać monotony dźwięk uderzenia metalu o metal. Officer WOP-u zwraca nam paszporty. Salutuje: można jechać. Za chwilę przekroczyliśmy granicę i stanie się to, co zawsze bywa w podobnych okolicznościach, ale tym razem jestem szczególnie ciekaw pierwszych wrażeń. Za granicą gwałtownie zmienia się wygląd rzeczy i ludzi. Są granice, za którymi zmienia się roślinność. Tutaj tego nie będzie, ale nastąpi mnóstwo drobnych przeobrażeń, w kształcie i kolorze przedmiotów, w zewnętrznych szlafazach budynków, w gęście i sposobie chodzenia ludzi, w kroju ich ubrań. Czekam innych jeszcze zmian, których na moście granicznym nie potrafię przewidzieć, a które muszą się pojawić. Posuwając zegarek o dwie godziny naprzód z uwagi na różnicę czasu środkowo-europejskiego i moskiewskiego, zdaje sobie sprawę, że właściwie wybiegam znacznie dalej w przyszłość, przesuwam zegarek o trzydzieści lat. Jest już dzień. Woda w Bugu wydaje się gęsta, podobna do ciemnego oleju. Kosmata jest ta rzeka, obrósłona drobną krzewiną i sitowiem, jak bokobrodami. Brzoła postrzępiona. Zieleń nadwodna już wędnie, staje się na jesień miedzią. Dziką wodą — o, jak mi się podobać jakie krajobrazy. Ale oto koniec mostu: ukazuje się pierwszy obywatel Związku Radzieckiego, żołnierz w popielato-brunatnym sznuru, wyprężony na baczność, z bagnetem niesłuchanie spieszającym, wpatrzony w nasz pociąg i jednocześnie usmiechnięty nieznacznie, jakos z większą, pocziwie i pytająco. Może i on tak nas ogłada jak ja jego? Może ciekawi go odmiennie kształt i kolor, które my wiemy? O, już coś osobliwego zauważyłem. W Polsce słupki kamienne, bariery i tym podobne urządzenia przy szosach nie bywają tak pieczołowicie bielone. Widać, że droga jest troskliwie pielęgnowana.

Zbliżamy się do Brześcia.

(dalszy ciąg nastąpi)

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

go jako jedynej prowadzącej do jego realizacji metody mamy już za sobą.

A w sprawie współczesności zawsze będzie istniał „nacisk”. Nacisk sumienia społecznego, które nazywamy w naszym środowisku sumieniem partyjnym.

CZY REALIZM SOCJALISTYCZNY DA SIĘ ROZBIĆ NA KOPYCIE

Ala, na Boga, jaka wielkość w tongajskiej tablicy mnożenia figuruje przy realizmie socjalistycznym?

Arciszewski zestawia:

1. „Literatura musi być partyjna
2. Dobra literatura może powstać tylko wówczas, gdy autor pisze szczerze, z wewnętrznej pasji, z wewnętrznej przekonania.
3. Do pracy literackiej należy wciągnąć i tych pisarzy, którzy aczkolwiek nie stoją na platformie marksistowskiej jednak włączeni są we front narodowy, „Arciszewski wola”. „Nie trzeba studiować zasad logiki, aby spostrzec, że jednocześnie wprowadzenie w czyn powyższych jest niemożliwe. Chyba, gdybyśmy mieli pogodzić się z tym, że pisarze nie marksistowskie będą pisać nie szczerze, ubrę swemu przekonaniu” — a więc tworzyć dzieła słabe. W takim razie — w myśl słów Tolstoj — lepiej będzie, aby nie pisali wcale. W zetknięciu z rzeczywistością — czy nam się to podoba czy nie — trzeba więc zrezygnować z jednej z tych teź.”

Zadajmy o nową zgodność z prawami: logiki, na którą się powołuje Arciszewski, cytując on fragment z referatu zjazdowego Kruczkowskiego: „Nie rezygnując ani na jotę z postulatów realizmu socjalistycznego winniśmy również widzieć obszar innych jeszcze możliwości realistycznej literatury i sztuki w Polsce Ludowej. Mobilizując dla jednych znaczenie walki o realizm socjalistyczny nie powinno równocześnie demobilizować innych.” — i z miejsca cpatruje tą myślą takim komentarzem: „Reasumując, Kruczkowski widzi w murie zwanym realizmem socjalistycznym miejsce dla wszystkich pisarzy, którzy stoją na stanowisku Frontu Narodowego”.

W ten oto najprostszy sposób przekierowując jasny sens słów, o „n n y c h” niż realizm socjalistyczny możliwościach realistycznej literatury i sztuki w Polsce

Ludowej” — zadaje nam Tongajczyk rebus, jak pomieścić szersze w węższym, ogólne (realizm) w szczególnym (socjalistyczny). Co na ten rebus odpowiada „Nowa Kultura”?

„Powiadacie, w którymś miejscu, że realizm socjalistyczny można zastąpić określeniem realizm humanistyczny. Uważam, że należy postąpić odwrotnie...” — stwierdza dobrodusnie polemista „Nowej Kultury”. Redakcja ta mogłaby na wzór „dobrych rad pani Zofii” w „Przyjaciółce” wprowadzić „dobre rady Konwickiego”. „Należy się bezwarunkowo pogodzić” — odpowiada „pani Zofia” na wieść o zerwaniu małżeństwa po pijackiej awanturze męża. Ale nawet ona nie napisałaby, że należy „pogodzić” rewolucję z najzupełniej trzeźwym systemem obcych jej poglądów, że należy „pogodzić” realizm socjalistyczny z realizmem krytycznym i naturalizmem i wszystkim, co działa się kiedyś w historii literatury.

A teraz słów parę dlaczego nawet nie stojąc na gruncie ideologii marksizmu można stworzyć dzieło godne uznania. A więc po pierwsze — tak jak to się działo z Balzakiem — obraz rzeczywistości dany przez pisarza może być mocniejszy i mądrzejszy niż przekonania samego autora. A więc po drugie — tak jak się to działo z Sienkiewiczem — pisarz dając obraz rzeczywistości mimo zawartych w nim błędów i fałszów, wynikających z niemożności zajęcia trafnej postawy światopoglądowej, może dać w sumie obraz mobilizujący i pożyteczny. Idąc dalej: nawet dzieło „partyjne” może z powodzeniem stworzyć pisarz bezpartyjny. Istnieje przecież obszar spraw i zagadnień, obszar ogromny jak Polska, w którym partyjność pokrywa się chociażby z patriotyzmem.

TALENT, TO ZGODA Z HISTORIA

Zagadnienie owych pozornych „sprzeczności” skomplikował mój polemista dodatkowo sprawą talentu, który „jak kapryśny ptak siada niespodziewanie tam, gdzie mu się podoba”. „dotyka naszym skrzydłem mędrców i głupców...”

Nie wiem, jakie dzieła literatury (wspominając się na głupiego tenora zbaczającego z linii wywodów) stworzone przez głupców ma mój polemista na myśli. Nie mogę więc być pewny co odpowie na moje pytanie, czy dziwi go, że chcemy mieć dzie-

ła pisane z pozycji filozoficznej mędrców, a nie głupców? Bo przecież walka o pozycję światopoglądową pisarza nie jest walką z talentem, a walką o wzbogacenie talentu wiedzą.

Nasze stanowisko w sprawie talentu jest jasne. Rola jednostki w kulturze czy literaturze pokrywa się z rolą wybitnej jednostki w historii w ogóle. „Ale oczywiście ludzie tworzą historię nie tak jak im podpowiada jakaś fantazja, nie tak jak im przyszło do głowy. Każde no-

KONIEC Z RUBASZKĄ ŚMIECHEM GIOCONDY

Pewne błędy naszej polityki kulturalnej są dowiedzione. Mówili o nich głośno sami politycy. Arciszewski jak zawsze jest w błędzie, gdy nad takimi twierdzeniami szczegółowymi wznosi konstrukcję teoretyczną. Jak zawsze w dziedzinie rachunku wyższego niż proste dodawanie w granicach dziesięciu zamiast liczyć — wymyśla...

„Pomiedzy tym, co jest „mitycz-

ku analfabeci. Zdobyliśmy człowieka. Teraz dopiero sztuka nasza może przemówić pełnym głosem, gdyż stać nas na to, by zacząć rozszerzać granice możliwości przelotu duchowych człowieka aż po „śmiech Giocondy”.

By niemowle zauważyło uśmiech musisz, człowieku, wyczynić małe grymasy, młodzieniec uwrzy delikatny zarys uśmiechu. Rubaszka śmiech Giocondy, jakim raczyli nas „produkcijni” malarze, należy do przeszłości. Ale czy znaczy to, że partyjny żer wspaniałych rysunków Guttusa czy Kobzeja traci swą artystyczną wymowę? Nie. Ale obecnie, kiedy wierzymy, że nie zabraknie naszych twórców na froncie najbardziej doraźnej walki, zakreślamy im coraz szersze horyzonty.

Czy nie za wcześnie na takie troski? Czy nie nadto optymistycznie patrze na sytuację kraju, który żyje jeśli nie w otoczeniu, to w sąsiedztwie kapitalistycznym; sztuki, która żyje — jeśli nie w otoczeniu, to w sąsiedztwie burżuazyjnej?

Pewna dziewczyna opowiadała mi jak w żydowskim obozie zagłady przenosiła przez dziesięć esesowskich rewizji jakąś fotografię. Gdy wysłuchawszy tragicznych perypetii zapytałem na koniec, czyje to było zdjęcie? — usłyszałem najbardziej niespodziewaną odpowiedź: moje.

Tak. Ogólono do skóry, wychudły szkielet ludzki, ryzykując resztkę życia, niósł w ponurą przyszłość obraz swej własnej urody.

Zyliśmy w epoce pieców ogromnej „światowej kontry”, jak mówią bohaterowie Szolochowa. Dużym kosztem nieśliśmy wartości sztuki. Uczyliśmy się szanować i Venus z Milo, i Monę Lizę, i okrutny Cholina. Nadszedł czas, gdy nie tylko nieśmy do dobro z przeszłości, ale będziemy wywoływać je z przyszłości. Naszymi książkami uczylimy się poznawać świat, aby go zmieniać. Już dziś pojęcie „zmieniać świat” oznacza i „powiększać obszary jego piękna”.

HOTENTOCKI POGRZEB

Pisarz słuchając wielkiej inspiracji: partii jest z tego dumny, ale będąc najbardziej zdyscyplinowany nie ma potrzeby a nawet prawa rezygnować z tego „egoizmu”, o którym mówił Feuerbach: „Przez egoizm rozumieć ten popęd samozachowawczy, dzięki któremu człowiek nie chce składać w ofierze

samego siebie, swego rozumu, swego ciała, duchowym osiom i baranem, filozoficznym świętaczem i puchaczem”.

Błędy naszej polityki kulturalnej zostały dostrzeżone, ale że się dzieje, gdy dezorientacja niektórych działaczy i redaktorów przy karczowaniu tych błędów przerabiała „Nową Kulturę” w gazetkę sceną Tongajczyków. Autor artykułu w „Nowej Kulturze” przedstawiając się pisze o tym, że odradzano mu podawanie nazwiska i konkluduje z dumą: „Pod listem podpisałem swe prawdziwe nazwisko i podałem dokładny adres”. Zapewnił Arciszewskiego, że Milicia Kazimierza Brandysa nie zajdzie pod podany adres, ale sposób, w jaki polemikę podjęła Nowa Kultura, dziwi w najwyższym stopniu.

Wiare w to, że stać nas na nowo głębsze spojrzenie na literaturę, stać na postulowanie piękna jako wartości ideologicznej, opieralem na nadziei, że pogrzebaliśmy już większość wrogich i wstecznych tendencji w sztuce. Okazuje się, że nawet po pogrzebie straszą utopie. Bo ostateczne konsekwencje myślowe postawy mego polemisty to albo anarchiczny nieschaeński indywidualizm, albo — choć słabiej ujawniony w jego publikacji i z pozoru dość mu obcy — chętny do personalizmu katolicki...

Po przeczytaniu artykułu wstępnego w „Nowej Kulturze” byłbym zrozpaczony, gdyby mi pamięć nie podsunęła nowej anegdoty etnografa, od którego zaczerpnąłem wiedzę o Tongajczykach i tabliczkę mnożenia. Otóż wspomina on o tragicznym przeżyciu, jakie spotkało pewnego mójsonarza, gdy zaproszony przez znajomego Hotentota na pogrzeb jego matki zastał ją kroczącą na czele konduktu. Okazało się jednak, że wszystko jest w porządku: u Hotentotów zjedzenie w potę matki uchodzi za dowód swynowskiej troskliwości. Kondukt kroczył właśnie na miejsce obrzędu.

Wydaje mi się, że podobny niehumanitarny obrzęd chciała podjąć „Nowa Kultura” w skłusku do Arciszewskiego. Cóż, kiedy klient miał w sobie więcej życia niż jego polemista. O wlos obrzed stałby się pogrzebem racji, rozsądku i logiki. Zgodzimy się wszyscy, że nie te wartości powinny paść ofiarą w dyskusji rozpoczynającej przez „Nową Kulturę”.

ROMAN BRATNY

TONGAJSKA TABLICZKA MNOŻENIA

„a tym, co jest „szkodliwe” i „wrogie” linia graniczna została zawężona do ostrza noża mimo że rozdziela je nie margines — jak utrzymuje Putrament — lecz obszerne pole, na którym mieszcza się bez trudu i „Wszakajarii”, i „Treny”, i „Romeo i Julia”, i Nike z Samotraki, i Erechtejon, i autoportret Rembrandta, i liryka współczesnego poety bez wzmianki o wyrobionych normach...”

Odpowiedź na to jest prosta: znaleźliśmy się już w tym miejscu w rozwoju naszej socjalistycznej kultury i sztuki, że nie tylko adoptujemy wszystko, co piękne z przeszłości, ale możemy postuować rozszerzenie granic naszej ideologii, aż po uznanie piękna za wymowę ideologiczną dzieła. Naszą sztuką podjęliśmy walkę o człowieka. Pisarzy naszych musieliśmy wydawać w Bibliotece Nowego Czytelnika ogromnymi literami, by mieli z nich pociechę i przywrócić świa-

DLACZEGO KARABIN NIE STRZELA?

JERZY POMIANOWSKI

Sily i środki naszego teatru są niemale. Są na pewno świetniejsze niż tego pozwala się domyślać praktyka teatralna. Jak wiadomo jednak, ich skuteczność społeczna jest grubo mniejsza, niż można by oczekiwać, mając na uwadze talenty, tradycję i coraz chłonnější, coraz liczniejszą widownię. Przynajmniej, w ich rozterkach i decyzjach nasz teatr odgrywa rolę niezastąpioną. W każdym razie — drugorzędną, a raczej — wtórną. Rola ta jest znikoma, nawet w tej dziedzinie przeżyć, która była i być powinna naturalnym terenem działania sztuki. Mowa o kształtowaniu zbiorowych wrażeń, o szkole serca. Tu nikt artysty nie zastąpi. Wielkie myśli rodzą się z wielkich uczuć — twierdzi La Rochefoucauld. Każdą budowę można prowadzić bez pasji, bez zapалу. Tylko nie budowę socjalizmu. Nasze poglądy i plany opierają się nie na mętnych domysłach i przesadach, lecz na ścisłej, sprawdzalnej myśli, jednakże wymagają od człowieka całej jego duszy, wszystkich uczuć; co więcej — wtedy dopiero stają się siłą materialną, kiedy porwą masę, kiedy każdy pojmie, że socjalizm nie jest oderwaną spekulacją, ale naturalną, rozumową wykładnią najlepszych ludzkich wrażeń i nadziei. W organizacji tych wrażeń teatr ma chyba najwięcej do powiedzenia. To, co się mówi ze sceny jest w artygu o n i e j s z e. Jest bardziej oczywiste nawet od tego, czego się widzi dowiaduje z ekranu. Decyduje tu udział żywego aktora: świadectwo prawdy, jakie daje teatr, jest bezpośrednie i naoczne. Wymaga współpracy wyobraźni widza, zostawia jej luz — i przez to staje się bliższe. Ma walor niefalszowanej naturalności. Znamienne, że w związku z tym prawda sceniczną wcale nie wymaga sztucznych usprawnień, małościowych iluzji. Jej działanie zależy przede wszystkim od dwóch ludzi: autora i aktora. Działanie to może być naprawdę piorunujące.

ODLOGI TEATRALNE

Przykłady takiego działania sztuki scenicznego na widza znamy raczej z tradycji, z książek, z opowiadań niż z własnych przeżyć. Łatwiej dowiedzieć się o urzekającej sile teatru z „Dzienników” Zeromskiego, ze „Straconych złudzeń” Balzaca, z pism Gorkiego czy Gorkakowa, z książek Gautiera, ba, z „Bezgrzesznych lat” Makuszyńskiego, niż doświadczyć ich samego w roli widza. Niesposób jednak tym świadectwom nie wierzyć, zwłaszcza, że raz po raz potwierdza je rzadka, ale przecież pamiętna chwila uniesienia, którą udaje się nam w teatrze przeżyć. Pozostaje i trwa wrażenie niedosytu. Tu nie chodzi o tzw. głód wrażeń. Wciąż za mały jest udział teatru w żmudnej budowie nowej świadomości ludu. Tylko wkład sztuki dać może tej pracy skrzydła, zdjąć z niej niepotrzebny, biurokratyczny, obcy cień powszedniości.

Sily naszego teatru nie działają należycie, nie rozwijają się tak szybko, jak gdybyśmy chcieli, także dlatego, że wykorzystywana jest za ledwie drobna część środków, jakie ma on do rozporządzenia. Jak to jest w starej śpiewce? „Szabla zarżnięta — wojny nie widziała...” Biorąc ogólnie — nasz teatr trzymamy jest z dala od ideowej bitwy, która przecież trwa i musi być toczona świadomie, w pełnym rynsztunku. Tymczasem zaś, z wielu naszych scen dochodzą najwyżej echa sztabowych komunikatów wydawanych grubo po bitwie.

Boy zauważają, że w kretynizmie arystokracji widać nie tyle brak inteligencji, ile wieloletnie jej nieużywanie. Czas stwierdzić, że w oczywistych słabościach naszego teatru widać nie tyle brak siły i środków, ile właśnie wieloletnie ich nieużywanie.

W teatrze mamy odłogi. Nie dla łatwej przenośności siły słowa. Od dłuższego czasu leżą odłogiem wielkie dziedziny repertuaru, nie są wystawiane dzieła najpotrzebniejsze z każdego punktu widzenia, o czym zresztą trzeba powiedzieć oddzielnie i obszerniej. Wiele tu przyczyn — ale oto jedna z ważnych, już niewątpliwie: uprząpianie jej u nas uwag (i zbyt często) nadzwyczaj ograniczonym, ubogim zespół chwyków, uznanych nie wiedzieć przez kogo za jedynie dozwolone. Jest to zespół metod i chwytów wypracowanych przez teatr mieszczański w okresie naturalizmu. Zespół ten nie ma prawa być uniwersalnym. Nie ma prawa do wyłącznej reprezentacji realizmu socjalistycznego w teatrze. Okazuje się niewystarczający i zupełnie bezsilny przy realizacji niektórych ważnych dzieł sceniczych, jeżeli takie trafiają do repertuaru. Uprząpianie na zasadach wyłączności — sam się wyjaławia. Pozbawia młodzież teatralną prawa do koniecznych doświadczeń, ogranicza jej nieznanie jeszcze możliwości. Wydziedzicza widzów z masy wrażeń, idei i spraw, których po prostu nie jest w stanie wyrazić; co ważniejsza — chodzi tu właśnie o sprawy nowego życia, jego niesłychanych dotąd konfliktów i rewolucyjnych celów.

Te odłogi również muszą być likwidowane. Inaczej nie uda się na-

szym teatrom w zadowalający sposób wystawić tych właśnie sztuk, które mogą okazać największy wpływ na wzruszenia — a przez to na poglądy — naszego widza. Chodzi tu przede wszystkim o tzw. wielki repertuar romantyczny, o radzieckie dramaty rewolucyjne, a zresztą, o wszystkie sztuki pochodzące z epok, gdy teatr odgrywał czynną rolę w życiu mas, kiedy dramaturg był tej roli świadomy i chciał ją pełnić z największym rozmachem. Bardziej niż do innych odnosi się to oczywiście i do naszej epoki, a więc i do takiej dramaturgii współczesnej, jakiej czas wymaga i ludowo widzi oczekuje. Dyskusja o granicach mieszczańskiej tradycji w teatrze już dawno dojrzała. Ta bezpieczna, opływowa, pośluzna i tak podobno wygodna tradycja przeszłości nam w osiągnięciu wielu zwycięstw, jednocześnie zaś — wcale nie jest w stanie utrzymać i rozczarować. Kłęski te są tym przykrejsze, że doświadczamy ich na terenie o szczególnym znaczeniu społecznym, że ponosimy je tam, gdzie właśnie szukać należy nowych dróg rozwoju nie tylko naszej sceny, lecz również widowni.

Mogliśmy się o tym z całą jasnością przekonać na dawno oczekiwanej premierze „Człowieka z karabinem” Mikołaja Pogodina, w warszawskim Teatrze Narodowym.

CZŁOWIEK Z KARABINEM MA RODZINĘ

Sztuka ta należy do podstawowego, najgłębszego i najlepszego nurtu radzieckiej dramaturgii. Nazywamy go umownie nurtem romantyczno-rewolucyjnym. Lepsze to niż termin „radziecka dramaturgia klasyczna”, bo nie jest to bynajmniej nurt okresu minionego i zamkniętego; te sztuki nie stoją statycznie na półkach, są ciągle ostrym narzędziem aktualnej walki, w każdym razie — u nas. Co więcej ich postyka nie jest raz na zawsze ustalona; tworzy się dopiero i czeka na badaczy. Również formuła „radziecki dramat heroiczny” jest wąska. W tym nurcie spotykamy dramaty o małym kameralnym — jak „Młodość ojców” Gorbatawa, sztuki Świetłowa, komedie Bezymienskiego i Majakowskiego. Kierunek tego nurtu wyznaczają „Sztorm” Billa Bielockowskiego, „Lubow Jarowaja” Treniewa, „Pociąg pancerny” Iwanowa, „Tragedia optymistyczna” i „Niezapomniany rok 1919” Wiszniewskiego, „Misterium Buffo”, „Pluskwa” i „Laźnia” Majakowskiego, „Przełom” Lawreniowa, „Naprzód czasie” Katajewa, „Dziwak” i „Przystanek Dalekie” Afinogenowa, „Wystrzał” Bezymienskiego, „Chłopiec z naszego miasta” i „Rosjanie” Simonowa, „Zagłada eskadry” i „Front” Korniejczuka i wiele innych wybitnych dzieł, wśród których przede wszystkim pamiętać trzeba o sztukach Mikołaja Pogodina. Sztuki te łączą ważny fakt: są nowym słowem radzieckich ludzi w dramaturgii światowej, mogły powstać tylko w aurze rewolucji i widać to także z tego, że ich autorzy nie ograniczyli się do nalewania nowego wina w stare miechy, ale dla niewątpliwie nowych treści jeśli szukać wyjścia z ciasnych ramek tradycyjnej intrygi, tradycyjnej kompozycji, tradycyjnej stylistyki dramatu. Stylistyka ta dlatego w swoim czasie przyciągała się i ustaliła, że okazała się najbardziej racjonalna, najwygodniejsza dla wyrażenia typowych konfliktów świata mieszczańskiego. Konflikty typowe dla nowego świata, rzecz jasna, często nie znajdują odpowiedniego wyrazu w jej kanonach i chwytach. W poszukiwaniu nowych zasad budowy dramatu popołniono mnóstwo błędów. Zasady te były często wysysane z pańca, albo brane z tegoż mieszczańskiego lamusa. Inteligency radykalowie i bezideowi eksperymentatorzy od siedmiu boleści próbowali piec swoją pieczeni przy cudzym ognisku. Ale główny nurt poszukiwań był słuszny. Rację swoją wykazywali ostrożnie ci dramaturgowie i ludzie teatru, którzy kierowali się sprawą społecznej funkcji, a nie formy; właśnie dlatego najważniejsze było dla nich znalezienie takich środków wyrazu, które najdobitniej, najskuteczniej pozwalały docierać ideom i myślom do serca widza. Te dramaty łączył cecha, którą można i należy nazwać romantyzmem. Nie o sztafaż romantyczny chodzi, nie o znane z historii literatury akcesoria. Patoz tych utworów — na tym, zdaje się, polega, że autorzy ich kładą świadomie nacisk nie na opisywanie, ale na dążenie do pożądaných zmian w uczuciach odbiorcy i widzą w tym drogę do zmian w dołkonym świecie. Jeśli dodać do tego prawdomówność i siłność surowej rzeczywistości i słuszne zroz-

mienie kierunku w jakim te zmiany dokonywać się mają i muszą — to jasne się stanie, że właśnie sztuki tego nurtu są trwałym dorobkiem i chlubą dramaturgii realizmu socjalistycznego.

Przeciętny widz polski wie o tych sztukach tyle, co o własnym uchu. Możemy je zobaczyć tylko w zwierciadle, a tymczasem zwierciadło często okazuje się za małe i krzywe. O sztukach tych mogą stosunkowo najwięcej powiedzieć tylko tko stali mieszkańcy Białegostoku i Wrocławia. W Białymstoku w 1940 roku wspaniale wystawił „Tragedię optymistyczną” Aleksander Węgierko. We Wrocławiu kilka lat temu Jakub Roitbaum zasłużył dostatecznie do państwa jako „Człowieka z karabinem”. Były jeszcze udane przedstawienia „Zagłady eskadry” w Stalinogrodzie (Zawistowski), „Tragedii” w Gdańsku (Lidia Zamkowa) i „Lubow Jarowaja” w Krakowie, ale już powtórzenie tej samej inscenizacji Dąbrowskiego w Warszawie zawiodło. To już chyba wszystkie sukcesy.

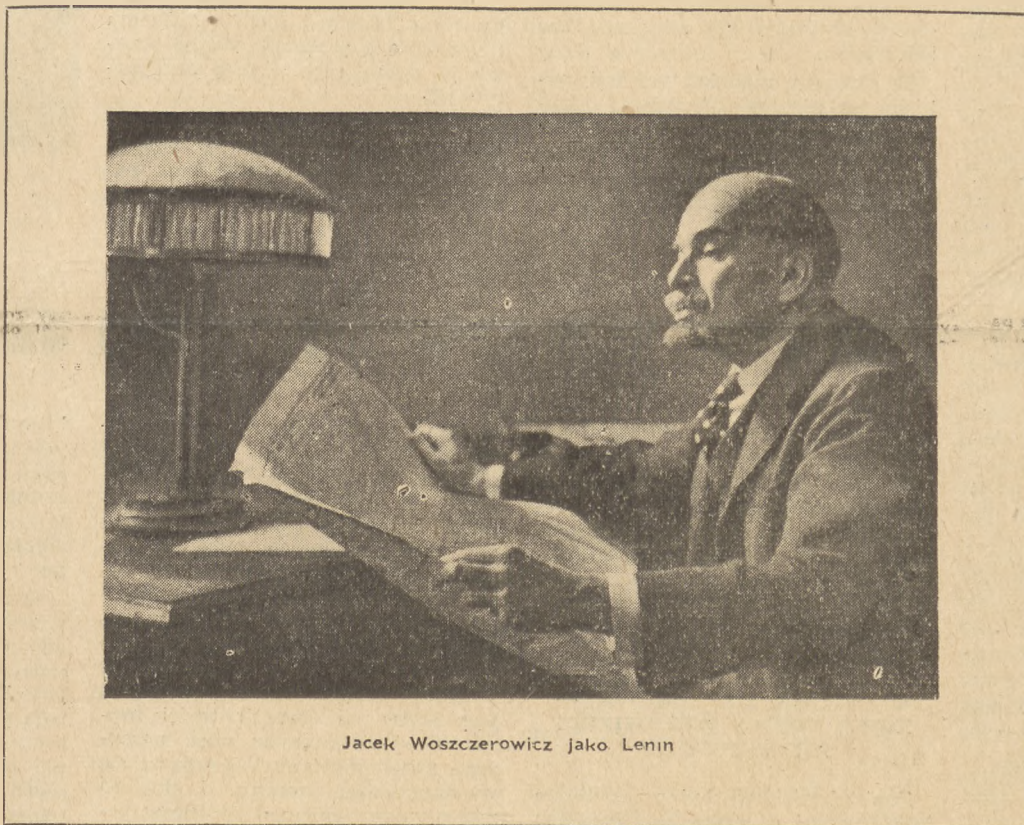
PRZYZYKNEK DO ESTETYKI SKOPCÓW

Na ogół więc taktykę naszego teatru cechuje wstrzemięźliwość w stosunku do tego nurtu. Przyczyny? Pierwsza — to bezholowie w polityce repertuarowej, eklektyzm i brak hierarchii potrzeb, płynący z niezrozumienia wymagań życia. Druga — to sekciarski stosunek do realizmu dramatów nurtu romantyczno-rewolucyjnego powstrzymuje teatry to samo, co pozabawia nas od wielu lat możliwości oglądania Szekspira (poza tymi paroma komediami, gdzie panny przebiegają się w mekskie trykoty), elzbietańczyków, Racine’a, Goethego, Puszkina, Arystofanesa i Sofoklesa, Hugo i Buech-

jest nerwem intrygi współczesnego dramatu? Jaki jest charakter jej konfliktu? Trzeba zrozumieć, że właśnie dramat, sztuka teatralna w sposób najbardziej wyraziści, nawet symboliczny, może odzwierciedlić zasadnicze sprzeczności życia. I jeśli układ stosunków ludzkich zmieni się, to stare formy dramatyczne zaczynają trzeszczeć w szwach i pękać. Nie jest przypadkiem, że dziś właśnie pisać rzeczy teatralne jest wyjątkowo trudno.

Czy nie słychać w tym pogłosu sławnej tezy Gogola? W „Przedśionku teatralnym” czytamy: „No tak, jeśli za węzeł dramatyczny uważać to, co się zazwyczaj przez owo pojęcie rozumie, a więc intrygę miłosną — to istotnie tu jej nie ma. Czas jednakże zerwać z tym szablonem. Wystarczy spojrzeć uważnie dokoła. Wszystko się dawno zmieniło na świecie... Teraz o wiele lepszym tematem dla dramatu jest pchanie się na lepszą posadę, chęć zdystansowania za wszelką cenę kogoś innego, zemsta na kimś za lekceważenie, kpiny, lub wzgardę. Większe dziś stwarzają napięcie sprawy takie, jak intratniejsze stanowisko czy bogaty ożenek, aniżeli dawna intryga miłosna”. I dalej: „Komedia od początku swego istnienia to twór społeczny, ludowy. Taką ją, w każdym bądź razie, pozostawił nam ten, co ją spłodził, ojciec komedii, Arystofanes. Później dopiero utknęła w ciasnej szelach intrygi, przez poprzestanie na wątku miłosnym i szablonowym rozwiązaniu...”.

I tu i tam mamy zdrową i słuszną myśl o prymacie życia wobec sztuki. Pogodin uważa, że forma nie jest statyczna, ale dynamiczna i zmienia się wraz z treścią. Pogodin widzi źródła architektki dramatu w samym życiu. Stąd — kalejdoskopowość „Człowieka z karabinem”,



Jacek Woszczerowicz jako Lenin

nera („Śmierć Dantona”), a przede wszystkim — naszych romantyków. Reżyserowie i aktorzy domyślają się i przekonywują przy swoich nieśmiały próbach, że zespół środków wyrazu, jakie pochopnie i niewinnie uznali za kanon realizmu socjalistycznego — jest bezsilny i bezradny wobec większości tych dzieł. Jacy to sekciarze tak pojmują realizm socjalistyczny? Wiadomo jacy: skopcy. Jak wiemy, członkowie tej sekty tak boją się grzechu, że zamiast z nim walczyć, wolą raz na zawsze wyzwoić się od wszelkich pokus — i od zbrodniczych, i od innych. Byłoby mieć spokój. Czynią to radykalnie — przez kastrację. Realizm socjalistyczny to nie estetyka skopców. W obawie przed grzechem formalizmu nie wolno odmawiać mu naturalnych przywilejów i sił. Jest to potrzebne nie tylko dla ozdoby.

Ofiarą sekciarskiego poglądu na realizm socjalistyczny w teatrze padła u nas przede wszystkim dramaturgia radziecka. To, co w niej najlepsze, bywa często wystawiane w sposób niweczący prawie najistotniejsze zamiary autora i ważne doświadczenia radzieckiej sceny.

CZEGO CHCIAŁ AUTOR?

Miał przymierzać przedstawienie w Teatrze Narodowym do teoretycznych uzasadnień, wystarczy stwierdzić, że reżyseria Bohdana Korzenińskiego rozminęła się z dyspozycjami autora, zlekceważyła swoisty styl tej sztuki i tę poetycką dramaturgię, której trzymał się Pogodin. Istotne jest, że autor ten świadomie umieścił swoje dzieło w nurcie romantyczno-rewolucyjnym, że jest on właśnie jednym z rzeczników idei przełamania monopolu mieszczańskiej, naturalistycznej tradycji w nowym, realistycznym teatrze. Oto, co pisze w artykule „Z dala od wielkiej literatury”:

„Złoto — nerw intrygi” — mówił przez usta figaro Beaumarchais, Co

drobiazgowo obmyślane dekoracje, mnóstwo zresztą wynalazczości w na pewno nie można posadzać o szczegółach. Jest dziełem znakomitego i twórczego reżysera, którego na pewno nie można posadzić o nieznaną sprawę. I dlatego gorzko to stwierdzić: przedstawienie jest chybione. Jest zwyciężone w samej koncepcji: stąd wadliwy styl i niesłuszne, purytańskie ograniczenia środków wyrazu.

Podejrzane mi się wydają wszelkie tytrady przeciw powściągliwości w teatrze, niedowierzam buńczucznemu nawoływaniu do „bogactwa środków aktorskich”. Chętnie zgodzę się, że nasz kiełkujący styl gry scenicznego obcy jest wszelkiemu barokowi. Dlatego nie o powściągliwość trzeba mieć pretensję do twórców tego przedstawienia. Przeciwnie. Nie było żadnej powściągliwości w scenach, które w żargonie krytyki noszą nazwę „bytowych” — choćby w scenie szukania kota czy w scenie powitania małżonków Szadrina. Zastanawiała za to oszczędność — tam właśnie, gdzie potrzeba było uogólnienia śmiałego skrótu, przenośni, umowności wreszcie.

Na scenie dzieł się miały rzeczy proste, ale niepowodzenie: przedwczoraj grzmotnęła salwa „Aurory”, zdobyła Pałac Zimowy. Lenin wyszedł z podziemia i głodni ludzie, sól ziemi, twórcy wszystkich bogactw i cudów tego świata, po raz pierwszy w dziejach zaczęli stanowić sam o sobie. Wczoraj biała gwardia ruszyła na wyzwolony Północny, dziś zdobyła Gałczyńską w stolicy panowie po kryjomu radzili, czy nie lepiej od razu wezwać Niemców i skrócić kark rewolucji choćby za cenę kłęski narodowej. Dziś właśnie przyszedł do stoicy zmeżony wojna żołnierz frontowy, chłop biedny i ciemny, który na naszych oczach zrozumiał, że musi znowu wziąć do rak karabin, bo już walczy o swoje, bo inaczej nigdy nie wylicze z bierności i ciemnoty, bo właśnie od niego, ledwie piśmiennego, wycienzonego przez wojnę i wyzysk chłopca zależą wszystkie przyszłe losy świata. Ten chłop poznaje wielkość i sens rewolucji u źródła: widzi Lenina, rozmawia z nim. Stalin posyła go do walki na czele pierwszych żołnierzy rewolucji.

Jeśli się te sztuki zna, jeśli widział się Sztraucha i Tienina w sławnym radzieckim filmie, to w pierwszej chwili oczekuje się w teatrze choćby jakiegoś wiewu tych niezwykłych, przełomowych dni. Przecież jest w tym utworze coś z ducha Szekspira, z kronik historycznych. Tu nie potrzeba koturnów, ale potrzeba rozmachu i patosu. Owszem, nie patetyczności, ale surowego, rzetelnego patosu. Te nadzieje gasną od sceny do sceny. Gasi je podmuch szaryzmy i oschłości. Lęk przed hyperbolą, sknerstwo w korzystaniu z własnych zasobów widzi tu się prawie na każdym kroku. W tej sztuce o największym wydarzeniu w dziejach ruchów masowych — nie ma mas. Zamiast nich są nieruchome prawie tłuzy typów, żywe dekoracje. Z tradycji wielkiego Schillera zostały tylko ciemności.

W chwili narady petersburskiej elity z niemieckim agentem do salonu Sybircewa wkracza patrol robotniczy i rekweruje dom dla potrzeb rewolucji. To spotkanie dwóch światów jest zaaranżowane z takim taktem, że mają prawie bez wrażeń — i na scenie, i na widowni. Zamiast klasowego starcia mamy nieporozumienie towarzyskie.

Nie tak dawno pisał krytyk Jemielianow w radzieckim czasopiśmie „Teatr” porównując dwa przedstawienia Lermontowskiej „Maskarady”. „Teatr im. Moskiewski, zapewne z obawy przed sceniczną umownością, mechanicznie ogolił sztukę z wszelkich atrybutów dramatu romantycznego... „Teatr im. Sindukiana, nie obawiając się zarzutu umowności, wydobyl realną treść sztuki Lermontowa ukrytą pod romantyczną powłoką...”.

Teatr Narodowy nie dowierzał romantyzmu żywiołowi sztuki Pogodina, przestraszył się jej skrótości i umowności, zmienił ją na drobne, choć nawet rzetelnie wykryte szczegóły. I oto rezultat: przeciętność zamiast typowości, prawdomówność zamiast prawdy.

SUUM CUIQUE

O co Pogodinowi chodziło najlepiej można zrozumieć cytując jego uwagi o sztuce, którą szczególnie cenil — o „Jegorze Bułyczowie” Gorkiego. Umierający Bułyczow wyzywa do siebie znachora — leczącego swoich pacjentów dźwiękami ogromnej trąby. W teatrze im. Wachtangowa słyszeliśmy w tej scenie ryki trąb jerońskich, wieszczące zagładę staremu światu.

tu a jednak ani na chwilę nie traciłmy spod nóg realnego gruntu, nikt w tym nie dostrzegł fałszu, alegorii. Pogodin tak o tym mówi:

„Ogromna ta teatralność doprowadzona była do takiego stopnia, że wachangowcom nie starczało w scenie z Gawryłą jednej trąby, zadźwięczała więc miedź całej orkiestry. Czy pamiętacie, jaki zachwyt budziła zawsze na widowni ta scena, w której triumfował prawdziwy, rzecz można, romantyczny teatr. Zdało mi się, że tu właśnie trafiono w sedno sprawy artystycznej...”.

Teatr Narodowy gwałt zadał nie tylko autorowi, ale samemu przywilejom teatru. Do przywilejów tych należy stosowanie rozmaitych stylów, rozmaitych zestawów warsztatowych do dzieł rozmaitego charakteru. Ani mi się śni wzmawiać w reżyserów sztuk Shawa, Czechowa, Zapolskiej czy Sofronowa, by wystawiali je na modłę „Tragedii optymistycznej” u Węgierki, czy „Matuli Kuraż” w teatrze Brechta.

Wcale nie mamy zaudito rzetelnej, realistycznej obserwacji w naszym teatrze, brak nam dobrych dramatów psychologicznych. Radość i wzruszenie, jakich doznaje widz w moskiewskim MCHAT wcale nie są mniejsze niż nasze uczucia, kiedyś oglądali u Schillera „Krakowiaków i Goral”, „Dziady” czy nawet „Igraszki z diabłem”. Sęk w tym, że styl przedstawienia musi być dyktowany przez charakter utworu, przez jego poetykę tak, by stwarzał najlepsze warunki dla wyrażenia naczelných jego idei.

NATURA NIE ZNOSI PRÓŻNI

Gdzie brak było przewidzianego przez autora romantyzmu i rozmachu, tam wciśnięta się rutyna i rozdałość. Przedstawienie w Teatrze Narodowym rozpadło się, nieśledzi, na szereg rodzajowych scenek. Jego linia przewodnia błądziła po omacku w scenach, którym nie mogły dać rady kuse i skąpe środki wyrazu, po to, by z utęsknieniem dopadać miejsc, z dawna znanych, wygranych przez setki kameralnych sztuk z tradycyjnego repertuaru. Dlatego w świadomości widza niepoimernie rozrosły się wszystkie sceny w salonie Zachara Sybircewa. Dlatego z takim smakiem zagrali Kurnakowicz i Luczycka scenę spotkania Iwana Szadrina z jego żoną — żołnierką po latach wojennej rozłąki. Szadrin w naszym teatrze dryga nogą z uciechą, że dorwał się do żony i zbiera za to oklaski, jego Nadieżda przez długie minuty mizdrzy się i skubie fartuszek. Nic nie mam przeciw tym czynnościom, ale doprawdy pozostaje tajemnicą dla widza dlaczego po tej scenie nasz dzielny wojak postanowił iść do Smolnego, a nie do małżeńskie sypialni. Porzucmy żarty, figura Szadrina jest dostatecznie ludzka, nie trzeba jej sztucznie ożywiać. To przecież jeden z najprawdziwszych pozytywnych bohaterów, jakich w dorobku socjalistycznej dramaturgii mamy. Nie musi to tego być ani marmurowym ideałem, ani chłopkiem-roztropkiem. Wystarczy posłuchać autora. Trudno to zadanie. Kurnakowicz jest aktorem, bez przesady, wspaniałym. Nawet okrucich jego talentu wart jest każdego kruszcza. Ale w tej roli nie wyszedł poza znany kontur Szwandii. To za mało.

LENIN

Brak tempa, niepotrzebne celebrowanie scenek rodzajowych i tzw. momentów psychologicznych nie zdolało jednak w tym przedstawieniu zniweczyć pewnego dużego sukcesu. Mowa o roli Lenina. Cała sztuka obraca się dokoła sceny, w której Lenina spotyka na korytarzu Smolnego człowieka z karabinem, z blaszanym czajnikiem w ręku, szukający herbaty, bo mu w gardle zaschło, kiedy przeczytał pierwsze słowa bolszewickiego dekretu o ziemi. Ta scena grana jest znakomicie — zarówno przez Kurnakowicza, jak przez obu wykonawców roli Lenina.

Woszczerowicz w tej trudnej i świetnej roli jest skupiony, bity w ruchach, myślowy i prosty. Jego rozmowa telefoniczna ze Stalinem, dialog z Szadrinem, jednako słowa i gestu w każdym punkcie roli — wszystko to świadczy o wybornej, przemyślanej, mądrej pracy nad postacią. W pracy tej nie chodziło o kopię z portretów; osiągnięta została za to prawda charakteru. Skromna wielkość myśli — oto dominanta tej roli.

Ignacy Machowski mocniej był wciągnięty w orbitę niesłusznego stylu całego przedstawienia. Gesty i pozy, którymi ubarwił swoją rolę, miały zapewne na celu wydobycie z postaci Lenina jak największej ilości tzw. odcieni życiowych. Były charakterystyczne i portretowo ścisłe, ale nie miało się wrażenia, że są organiczne.

W przedstawieniu warszawskim „Człowieka z karabinem” nie brak było ani talentów, ani wysiłków. Brak było śmiałego zamiaru. Co więcej — zamiar był tu wytyczony nie według sił, ale według tego krzywdzącego pojęcia, jakie wciąż jeszcze o własnych siłach miewamy;

DZIEŃ POWSZEDNI ARCHITEKTURY

ZASŁAW MALICKI

Alarmujące spostrzeżenia Marcina Czerwińskiego, „człowieka z zewnątrz”, który zwiedził krajinę ZOR, każą poważnie zastanowić się nad rządzącymi w niej prawami. Wartość użytkowa i techniczna, jak również wartość plastyczna nowo wznoszonych miast i osiedli, ich uroda i wdzięk — są zagadnieniami pierwszorzędnej wagi wobec olbrzymiego wysiłku, jakie wkłada cały naród w proces budownictwa, wobec ogromnych nakładów ekonomicznych i większego jeszcze napięcia uczuciowego całego społeczeństwa.

SZCZEGÓLNY CHARAKTER „FABRYKI PROJEKTÓW”

Przygotowanie jednoczesnej budowy sepek budynków w jednolitej skomponowanych dzielnicach miejskich, wyposażonych we wszystkie urządzenia usługowe, instalacje, zieleń, połączenia komunikacyjne — przerastało możliwości chałupniczo pracującego architekta, nie mieściło się na rysownicy wciśniętej między łóżko i komódę w prywatnym mieszkaniu. Przed kilku laty rzucano hasło: stwórzmy „fabrykę projektów”.

Biura projektowe miały ułatwić zespołową pracę urbanistów i architektów, wspomaganych przez różnych specjalistów, przy czym starsi, doświadczeni fachowcy pomagali młodszym. Na naradach roboczych omawiano najtrudniejsze zagadnienia, oceniano wszystkie projekty. Wprowadzono tak zwane projekty typowe budynków przeznaczonych do wielokrotnego stosowania, co jest słuszną i postępową zasadą w budownictwie masowym.

Ale po burzliwym okresie przełomu organizacyjnego, kiedy biura

projektowe okrzepły i zaczęły stopniowo obrastać w administrację, biurokratyzować się i kosztować, określenie „fabryka projektów” nabrało niewłaściwego znaczenia. W wielu biurach „produkcję dokumentacji technicznej” traktuje się jak produkcję przemysłową, a nawet występuje jakiś prężost ambicji niektórych dyrektorów w kierunku tworzenia z biura projektów przedsiębiorstwa dochodowego. Należy jasno zdać sobie sprawę z tego, że „produkcja dokumentacji technicznej” jest zupełnie specyficzną produkcją, dającą jako produkt wartości kulturalne: dzieła sztuki architektonicznej, których ocena nie da się wyrazić jedynie w metrach sześciennych, kwadratowych czy kilogramach zapisanego papieru. Trudna i odpowiedzialna praca koncepcyjna projektanta rozpoczyna się od kilku cyfr, wiadomości o terenie i kartki białego papieru, a kończy się na dołączonych rysunkach i opisach budowlanych, które będą kosztowały wiele trudu, miliony złotych i w których ludzie będą żyli latami. Praca ta jest bardziej skomplikowana niż praca przy fabrycznej taśmie i trzeba jej szczególnie charakter brać pod uwagę.

Tymczasem działalność biur projektowych zdążyła głównie do tego, aby wykonać określoną ilość kubatury w możliwie najkrótszym czasie. Zamiast głowić się nad różnorodną problematyką budownictwa komplikuje się sposoby zlecania prac, oceny nakładu czasu, sprawozdawczości godzinowej i premiowania tak, iż, wygaje mi się, że z wszystkich krajów posiadających biura projektowe mamy najbardziej złożony system norm i wynagrodzeń.

Ten system sztywnych tabel, pokratkowanych kart, procentów, wskaźników i mnożników obciąża projektantów i nieproporcjonalnie liczny personel administracyjny, na-

tomiaś nie spełnia głównej roli: stosowany w praktyce nie zachęca do pracy na poziomie wyższym od miernego. Ilość godzin przeznaczonych na wykonanie projektu jest za duża na banalne, kompilacyjne rozwiązania, sztapkę, z biedą wystarcza na sumienne przeprowadzenie projektu, zupełnie jednak nie pozwala na gruntowną analizę zadania i poszukiwanie własnej, ciekawej formy plastycznej czy nowej koncepcji. Znalęm młodzieńca, który przez trzy czy cztery lata robił projekty pewnego urządzenia usługowego według jednego schematu — taśmowo — przez cały ten czas nie próbując przeanalizować możliwości innego rozwiązania, a w wystroju plastycznym posługiwał się jednym rysunkiem gzymsu. Chwalono go za szybkość pracy, zarabiał dobrze. Nikt i nie nie skłaniało go do ulepszenia bardzo brzydkich zresztą projektów.

Inny natomiast młody architekt rozwiązał koncepcyjnie zasadę pewnego urządzenia usługowego i to tak dobrze, iż nadawało się ono do wielokrotnego stosowania jako typowe. Tego właśnie projektanta zdrewniano na dwóch kolejnych naradach technicznych nieistotnymi drobiazgami, aż... „skończył mu się godzinny” przeznaczony na dany projekt.

Niedostateczna i nie dość wnikliwie stosowana premia za jakość projektów nie równoważy tych nie-współmierności.

NUDNA JEDNOSTAJNOŚĆ PRZY BRAKU PORZĄDKU

Doskonale w zasadzie, przodująca metoda uznawania pewnych projektów za typowe i powtarzania tych typów w różnych zespołach, pozwalająca na zwielokrotnienie sił i na gruntowne przemyślenie zagadnień — ulega dziwnemu wynaturzeniu. Uznano, że doskonałym sposobem zaspokojenia potrzeb jest stosowanie niezależnie od okoliczności gotowych projektów typowych, które wystarczą tylko starannie odrysować i powielić. Biuro projektów przekształca się powoli w pracownię „sklejaczy sekcji typowych”. Zmierzając ku „produkcji taśmowej” nie oparcie na wielką skalę nowych, ulepszonych projektów. W ostatnim okresie zajmuje się tym zaledwie kilka osób.

Tymczasem metoda typizacji nakłada na nas zwielokrotnioną odpowiedzialność i wymaga właśnie stałej, usilnej pracy nad doskonałością projektów typowych pod względem technicznym, plastycznym

i ekonomicznym, pracy właśnie koncepcyjnej. Poucza nas o tym nieustająca dyskusja w fachowej prasie radzieckiej na temat ciągłych nowych rozwiązań sekcji mieszkaniowych i serii budynków.

Typowe układy mieszkań, które są elementem w dużej mierze określającym możliwości kompozycyjne architekta i urbanisty, powinny ponadto wystąpić w dużej liczbie.

Niestety, u nas jaskrawo występuje skłonność do ograniczania ilości stosowanych w projektowaniu typów.

Trzeba również przyznać, że nie kładzie się dostatecznego nacisku na wartości plastyczne architektury typowej (rozmyślnie nie mówię tu o obiektach wyjątkowych, lecz o projektowaniu masowego budownictwa mieszkaniowego na użytek codzienny i powszedni). Szczególnie daje się odczuwać brak ogólnego rozważenia tej sprawy: rozpatruje się budynki pojedynczo, koryguje się drobiazgi, tymczasem w zespole budynków te są zarazem i monotonne, i nie dość uporządkowane.

Dotychczas stosowane budynki typowe nie stanowią serii, w której dachy, gzymsy, balkony, obramienia, cokół byłyby zaprojektowane różnie, lecz według jednolitej zasady, żeby, krótko mówiąc, pasowały do siebie jak talerz i czajnik z jednego porcelanowego serwisu. Nie ma takiej serii typowej, pozwalającej stworzyć cały zespół budynków. A przecież w całym kraju potrzeba znów nie jednej, lecz kilkuset takich serii.

Przykładem jeszcze jednego nieporozumienia w tym względzie jest wydany w jednym z biur projektowych katalog typowych detali architektonicznych — gzymsów, obramień okiennych, balustrad etc. Zostały tu zgromadzone rozmaite detale, które w poszczególnych wypadkach „udały się”, jakiemś projektantowi, przy czym nikt nie zastanowił się, czy z tych różnorodnych elementów da się skleić od nowa jakąś harmonijną całość. Ale zalecono je projektantom do masowego stosowania.

SŁOWO O PROJEKTANTACH

Czy niedoskonałość naszej architektury można złożyć wyłącznie na karb niedomagań organizacyjnych? Co robią twórcy projektów? Cemu nie walczą o słusność swojej sprawy, o dobrą architekturę mieszkaniową?

Nie sprzyja temu przeciążenie twórców administracyjnymi zadaniami, ogólne nastawienie biura na mechaniczną, ilościową produkcję. Brak

amofery pobudzającej ambicję twórczą, niedocenianie sprawy autorstwa podrywa więc uczuciową więź projektantem i tematem jego pracy. Projektant, architekt, inżynier czy technik niewątpliwie musi wiązać się z wykonywanym przez siebie dziełem, wkładać w nie swoją indywidualność, swoje widzenie plastyczne, swoje nadzieje i ambicje. Stosunek ten zanika niestety wskutek nagminnego „tasowania” ludzi i tematów, odbierania rozpoczętych prac, przerywania z tematu na temat autorów i generalnych architektów. A czy można się dziwić, że projekt przechodzący przez ręce trzech, czterech kolejnych autorów, nie licząc kolegiów i komisji, które także coś zmieniają, przetrwała, przetrwała jakąkolwiek konsekwentną myśl twórczą.

Równie mechanicznie przesuwają się jak pionki projektujących ludzi w zespołach i pracowniach, gdzie przeciętnie dotarcie się poglądów, dopasowanie usposobień i nawyków gra wielką rolę. Zanika wtedy kolektyw, pozostaje tylko kilka osób posadzonych razem w pokoju, jak w poczekalni dworcowej.

Co gorsze, niektóre osiedla projektowane są przez ludzi rozproszonych w różnych pracowniach, którzy nie tworzą bynajmniej żadnego zespołu.

Osobny rozdział stanowi odcienie projektantów od terenu. Nie wiem skąd wyszło nieraz powtarzane powiedzenie, że „chcą oni chodzić na

budowę, żeby sobie pospacerować”. Spacerować takie wyszłyby na zdrowie budowanym obiektom, a i autor projektu, zwłaszcza młody i niedoświadczony, niejednemu by się nauczyl, praca jego stałaby się mniej papierowa, bardziej związana z życiem.

Nawet tzw. „generalny projektant”, który z istoty swej funkcji powinien być łącznikiem między biurem projektów a realizacją, chodzi po biurze, przynagla kolegów do terminowego wysyłania rysunków, kreśli harmonogramy i uzgadnia projekty różnych branż, ale prawie nigdy nie bywa na placu budowy, nie widzi, jak jego koncepcja wyrasta z cegły i betonu.

W odpowiedzialnej i ciężkiej pracy architekta, wykonywanej w gorączkowym pośpiechu, ciśniecie, zgiełku, „radość twórcza równoważyła wszelkie trudności”, że użyję tego banalnego zwrotu. Jeżeli radość tę umniejszymy przez fortyfikowanie, może niezamierzony, pracy na poziomie miernym, przez niedocenianie bodźców uczuciowych, przez odrozdzenie od realizacji, to zestawienie blasków i cieni zawodu wypadnie niekorzystnie. Usłyszałem niedawno z ust jednego z młodych kolegów niepokojące zdanie: „Przychodzę do pracy z nosem, spuszczonego do ziemi”. Tak być nie powinno. Trzeba przyjrzeć się twórczości architektonicznej od strony samych twórców. Bez entuzjazmu ludzie nie stworzą radośnej, ciekawej, świeżej w wyrazie architektury naszych miast.



Nowa Huta — miasto

O potrzebie reżyserii muzycznej

JANUSZ
URBAŃSKI

Chciałem jako motto tego artykułu cytować piękne powiedzenie Aragona: „niczego się nie sławi, gdy się nikogo nie przekonywuje”. — Bo tak jest właśnie najczęstszą z sławieniem muzyki i przekonywaniem słuchacza poprzez muzykę mechaniczną. Z pewnością taki dźwięk nie będzie się to udawało i kompozytorowi, i wykonawcy, jak długo muzyka mechaniczna będzie „mechaniczną”. Autor postanowił więc przekonać czytelników o potrzebie reżyserii dźwiękowej, tego istotnego remedium na „odmechanizowanie” muzyki mechanicznej.

Niewątpliwie przeżywamy dziś prawdziwą inwazję muzyki mechanicznej. Muzyka, która płynie z radia, płyty gramofonowej lub filmu dźwiękowego, ma bezspornie wielki wpływ na upowszechnienie kultury muzycznej, choćby już tylko dlatego, że stanowi około 80 procent całej „konsumpcji” muzycznej. Oczywiście wpływ ten może być ujemny lub dodatni w zależności od gatunku tej muzyki, jej jakości, jej wartości artystycznej, jej zdolności przekazywania treści muzycznej, wywoływania przez nią emocji artystycznych. Aby osiągnąć te cele, musi działać świadomość artystyczna organizująca poszczególne elementy muzyki mechanicznej tak, aby w efekcie końcowym uzyskać muzykę „niemechaniczną” (usłyszeć muzykę samą). I tu wkraczamy w domenę reżyserii muzycznej.

Zanim jednak przejdziemy do określenia jej roli, musimy znać sobie sprawę, dlaczego te tak ważne zagadnienia, są u nas traktowane tak marginalnie, że trzeba o nich aż przypominać. Przypominać w imię tego, że jesteśmy w porównaniu z zagranicą jakas zapadła prowincja.

Otoż dzieje się tak dlatego, że w naszym codziennym życiu muzycznym zapomnieliśmy o specyfice muzyki. O tym, że jest to sztuka, którą należy przede wszystkim słuchać. Sztuka, którą poznaje się przez jej czysto zewnętrzny kształt dźwiękowy. Zapomnieliśmy, że do naszej świadomości muzyka dochodzi nie przez zakletą w partyturze twórczość kompozytorską, a dopiero po przez wyzwolenie z tej partytury i uformowanie przez artystę wykonawcę obrazu dźwiękowego.

Specyfika muzyki w przeciwieństwie do innych sztuk jest przede wszystkim to, że muszą jednocześnie zaistnieć trzy elementy — twórczość, wykonawca i instrument, aby sztuka ta mogła być przez człowieka percypowana. Tak się jednak u nas złożyło, że w wielu instytucjach i organizacjach muzycznych muzyka to jakby wyłącznie zagadnienie twórczości muzycznej. Spra-

wy tak zwanego repertuaru pochłaniają tak bez reszty naszych kierowników artystycznych i działaczy muzycznych, że zapomina się o innych równie ważnych, a nawet warunkujących muzykę elementów. Jest to niewątpliwie w pewnym stopniu wynikiem tego, że cała walka o realizm socjalistyczny w innych dziedzinach sztuki jak np. w literaturze czy plastyce odbywa się zresztą zgodnie z ich specyfiką — wyłącznie na płaszczyźnie twórczości.

Sprawy praktyki wykonawczej są w naszym życiu muzycznym stawiane jakby drugoplanowo, na uboczu. Świadczy o tym choćby ten fakt, że nasza „oficjalna” krytyka muzyczna zajmuje się prawie wyłącznie zagadnieniami partytury, a gdy mówi o odtworczości, to wyłącznie marginesowo. Właścicielem pożądanym jest Borskieowicz, a nikt nie zajmuje się analizą stylu wykonawczego, tak jakby w tej dziedzinie zagadnień żadnych nie było. Gdy tymczasem kluczem do realizmu muzycznego jest właśnie — i to przede wszystkim — sprawa stylu wykonawczego, sprawa interpretacji — konkretnie wykonawczej, czyli realizowanej do słuchania muzyki.

Bo dopiero artysta odtwórca, realizując słyszalny kształt dźwiękowy danej partytury, pozwala muzykę tę nie tylko poznać, ale i zrozumieć. Od jego indywidualności artystycznej tak wiele przecież zależy. Może on dane dzieło ukazać odkrywczo, od innej strony. Pozwoli przekazywać je pełniej, bogacie, napędzić je nową treścią. Przecież żadne dzieło muzyczne nie posiada jednoznacznej, ściśle określonej formy wykonawczej. Zmienia się ona w zależności od epoki środowiska i indywidualności artystycznej. Rozumiejmy to tak dobrze więcej twórcy, jak niezaprzeczalnie silny wpływ mają artyści — wykonawcy nie tylko na interpretację skończonych dzieł, ale — i to bardzo często — w sensie inspiracji w stosunku do powstającej twórczości. Świadczy o tym tyle pięknych przykładów, by wymienić tylko: Kochański — Szumanowski, czy Elitelberg — Lutosławski.

Zagraniczne sukcesy naszych wybitnych artystów — wykonawców, pierwsze nagrody na różnych konkursach naszych młodych kadr instrumentalistów czy śpiewaków, realizacje dźwiękowe Bierdajewa, Mierzejewskiego, Rowickiego czy Krenza zobowiązują do stawiania przynajmniej na równi zagadnień naszej obecnej twórczości i naszej odtworczości muzycznej.

Niedocenianie spraw wykonawstwa w ogóle powoduje, że na dal-

szy plan spychane są również i zagadnienia artystyczne w muzyce mechanicznej. Tymczasem tutaj poziom realizacji dźwiękowej czyli reżyserii muzycznej odgrywa zasadniczą rolę w percepcji wartości muzycznej, a nawet warunkuje celowość upowszechnienia muzyki po przez radio, film czy płytę gramofonową.

REŻYSERIA DŹWIĘKOWA — NOWĄ FORMĄ WYPowiedzi ARTYSTYCZNEJ

Zapis dźwiękowy był przez długie lata z uwagi na skromność środków technicznych jak gdyby tylko muzyczną notatką kronikarską, mało mającą wspólnego ze sztuką. Pierwsze płyty gramofonowe, pierwsze transmisje radiowe tak zresztą jak i pierwsze filmy były w stanie przekazywać jedynie pewne walory dźwiękowe głosu sławnych śpiewaków, względnie urzekały już samą tylko możliwością zanotowania lub przeniesienia brzmienia orkiestry względnie gry wirtuozów. Dziś — „przeciętny” słuchacz stał się bardziej krytyczny i wymagający w stosunku do jakości akustycznej audycji. Podobnie jak w pewnym momencie film niemy przestaje być tylko sztuką techniczną „iluzjonem”, a staje się samodzielną dziedziną sztuki, tak samo dziś obserwujemy jak muzyka mechaniczna emancypuje się i awansuje na samodzielną stanowisko artystyczne w muzyce. Ostatnie liczne nagrania radzieckie pochodzące głównie z Domu Zapisu Dźwiękowego w Moskwie czy nagrania czesłosłowackiego Supraphonu oraz dwuosobowe nagrania młodej polskiej fonografii i Zakładu Nagrań Dźwiękowych w Warszawie świadczą już nie tylko o wysiłkach i zamierzeniach twórczych reżyserii muzycznej, ale mogą dziś śmiało zadokumentować szereg sukcesów w tej nowej formie wypowiedzi artystycznej, jaką stwarza muzyka mechaniczna.

Reżyseria — muzyczna najogólniej pojęta, to problem pogodzenia stanowiska kompozytora i wykonawcy. Znaleźnieniu wyrazu artystycznego dla tego rodzaju sztuki, jaką staje się dziś muzyka mechaniczna. W praktyce reżyser muzyczny musi zrobić „w obronie” nie tylko wykonawcę, ale musi bronić i spraw kompozytora. Ramy zapisu dźwiękowego mogą bowiem nie objąć ani skali dynamicznej, zakreślonej przez wykonawcę, ani bogactwa materiału dźwiękowego całej partytury. Wadliwie prowadzone mikrofony mogą prześledzić punkt ciężkości na innej partii partytury niż zamierzał to kompozytor itd. Mikrofon jest jakby

szkłem powiększającym, niezwykle czułym uchem zarówno dla wydobywania wartości brzmieniowych jak i tajemników interpretacji oraz rozszyfrowania labiryntu partytury. Z drugiej strony mikrofon może być soczewką skupiającą kwintesencję treści muzycznej zawartej w partyturze i stylu wykonawczym. I tu reżyser wypunktowując mikrofonem w zapisie dźwiękowym poszczególne partie partytury wespół z odtwórcą jest jakby na tropach treści muzycznej. Reżyser musi mieć wzmoczoną świadomość akcji dziejącej się w nagrywanej muzyce. I dopiero z tym nastawieniem dokonuje w porozumieniu z artystą wykonawcą pewne zamierzone wórnę już przetworzenie obiektywnego kształtu dźwiękowego, podczas nagrywania muzyki.

Innymi słowy reżyser musi stale dokonywać jak gdyby transpozycji partytury i stylu wykonawczego na tak zwany zapis dźwiękowy, tak aby w końcowym efekcie ta odzwierciana następnie muzyka mogła wywołać jeśli nie identycznie to w każdym razie najbardziej zbliżone do zamierzonych przeżycia estetyczne u słuchacza.

Tak pojęta reżyseria muzyczna zapisu dźwiękowego stawia równocześnie zagadnienie realizmu muzycznego. Wypowiada walkę wszelkiej przypadkowości czy to w deformacji brzmienia, czy w wyrazie muzycznym. Prowadzi przez świadomą koncentrację i jednokierunkowość środków muzycznego wyrazu do zapisu nie tylko muzyki zawartej w partyturze czy subiektywnych wzruszeń muzycznych wykonawców, ale do przekazywania treści muzycznej wypływającej z idei artystycznej twórcy, odtwórcy i reżysera muzycznego. Reżyser muzyczny musi przewalczyć nowoczesną techniką zapisu i dobrą aparaturą dotychczasowe tendencje zaszerzowania tej muzyki do „mechanicznej”. Istotne błędy nagrań polegają w większości wypadków na wywołaniu emocjonalnym interpretacji w obawie że „maszyna nie przyjmie takiej dynamiki”. W rezultacie — świadoma reżyseria ze sztuki. Reżyser muzyczny musi mieć pełną świadomość i nieślachane wyczuwanie zagadnienia interpretacji. Dziś w wielu wypadkach przechodzi się do porządku dziennego nad tym, że muzyka mechaniczna, ta „zmechanizowana”, ta „wyprana” z emocji, to ukryta a potężna, bo masowa redukcja formalizmu.

CZARNE I JASNE PŁAMY POLSKIEGO DŹWIĘKU

To, że w takich instytucjach artystycznych, jak np. Polskie Radio czy

Film Polski, gdzie muzyka stanowi jeden z podstawowych elementów agendy upowszechnienia kultury, zagadnienia waloru dźwięku nie są należycie doceniane, ma swoje daleko głębsze podłoże. Niższy to na pierwszy rzut oka wyglądało.

Bowiem coż dziwić się temu stanowi w muzyce mechanicznej, gdy niejednokrotnie nasi wybitni muzycy w naszych orkiestrach symfonicznych sami tak mało przywiązują uwagi do tzw. „kultury” dźwięku „na żywo”. Wystarczy tu wymienić choćby stan instrumentów naszych licznych filharmonii oraz nieodpowiedzialność artystyczną ich kierowników w dobożę niejednokrotnie za trudnego pod względem wykonawczym repertuaru.

W muzyce mechanicznej zagadnienie dźwięku było u nas do niedawna sprawą niemal przypadkową. Świadczy o tym fakt, że zapis i przekazywanie dźwięku odbywa się w radio i filmie częstokroć bez wykwalfikowanego reżysera czy operatora dźwięku. Toteż tak często zamiast muzyki słyszymy właściwie tylko bardzo przypadkową „kronikę dźwiękową”. Większość orkiestr radiowych nie posiada właściwych studiów do nagrań. Stąd dociera do nas często bardzo spaczony obraz muzyczny jak wybitnego zespołu, jakim jest Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Stalino-grodzie. Wielka to szkoda dla kultury muzycznej, że liczne nagrania Grzegorza Fitelberga i wspaniali dorobek pracy WOSPR są z braku odpowiedniego studia tak niezadowolające pod względem technicznym.

Nielepiej przedstawiają się sprawy w ambitnej polskiej kinematografii. Człowiek polski film muzyczny, jakim miała być „Warszawska premiera”, niestety z muzyką niewiele miał wspólnego. Bo ani nie było słyhać partytury Moniuszki — orkiestra w brzmieniu filmowym liczyła zaledwie kilkanaście zduszonego instrumentów — a z interpretacji muzyki Moniuszki przez Bierdajewa nie zostało w tym zdjęciu dźwiękowym ani śladu. Oczywiście jest tu również i wina naszego świata muzycznego, który — jak dotychczas — jest niestety na tyle ślannym, że godzi się na to, aby muzyka spełniała rolę rekwiwitu w filmie muzycznym czy koncercie radiowym.

Nie chodzi tu oczywiście o generalizowanie faktów, i jeśli je tu — wymieniamy ujemne strony — przerysowano, to celowo, aby jak w krzywym zwierciadle ukazać bezsensownego wysiłku artystów, wysiłku, który idzie na marne zarówno przez ignorancję roli zapisu dźwię-

kowego jak i wadliwą formę przekazywania muzyki mechanicznej.

Reżyseria muzyczna przez to, że jest u nas zawodem artystycznym prawie nie znanym i dotyczącym spraw niestety nie łatwo wymiernych, jest wciąż jeszcze terenem, gdzie panuje amatorszczyzna. Sprawy zapisu dźwiękowego są na naszym terenie nawet wśród twórców, zorientowanych muzycznie czynników, tak dalece nieznanie i okryte mgłą tajemnicy, że te niewiedzę wykorzystują mniej lub więcej żrętni blagierzy udając speców i stwarzając domenę szarlatanerii.

PERSPEKTYWY ROZWOJU

Jeśli zważymy, że w Polsce mamy bardzo „atrakcyjną” twórczość muzyczną, a w niektórych dziedzinach odtworczości muzycznej wysoki światowy poziom, to sprawa jakości zapisu dźwięku może odegrać rolę propagandową na arenie międzynarodowej.

Obserwujemy obecnie, zwłaszcza w ostatnim okresie szereg akcji naszego Rządu i Partii zmierzających do znacznego rozwoju szeregu instytucji artystycznych, w których muzyka mechaniczna jest podstawowym elementem upowszechnienia kultury. Mówi o tym sierpniowa uchwała Rządu o rozwoju polskiej kinematografii. Przewiduje się znaczny rozwój polskiej radiofonii, bo już w przyszłym roku rozgłośnia zagraniczna dysponować będzie dobrymi studiami do nagrań a Zakład Nagrań Dźwiękowych, który wreszcie został przejęty przez Ministerstwo Kultury i Sztuki rozpocznie budowę kompleksu swych studiów i budynków na Służewcu. Słyszymy również o projektach rozszerzenia akcji radiofonizacji kraju i o rozwoju u nas telewizji.

Wszystko to świadczy, że w niedługim już czasie odczujemy kolosalne zapotrzebowanie na wykwalifikowane kadry reżyserów muzycznych i operatorów dźwięku. Toteż zagadnienie szkolnictwa artystycznego jest tu wężowym problemem, kluczem do właściwego ustawienia artystycznej opieki nad sprawą polskiej muzyki mechanicznej. Centralny Zarząd Szkolnictwa Artystycznego przewiduje jeszcze w tym roku uruchomienie Wydziału Reżyserii Muzycznej Zapisu Dźwiękowego w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie. Wydział ten stanie się niewątpliwie ośrodkiem zawodowego szkolenia młodych utalentowanych kadr i będzie jednocześnie terenem, gdzie zostanie stworzona nowa, twórcza forma wypowiedzi muzycznej, jaką jest współczesna reżyseria muzyczna.

TEMATYKA WIEJSKA W SATYRZE

Temat wsi w naszej satyrze jest niesłychanie ważny. Ale kiedy zaczyna się zbierać materiały do zrobienia jakiegoś - takiego bilansu utworów satyrycznych traktujących o wsi, uderza jedno: dysproporcja między pierwszorzędną doniosłością problemów wiejskich w naszym życiu, a naszą o tym produkcją. Trzeba stwierdzić na wstępie: niewiele czasu i miejsca temu poświęciliśmy, mało pisaliśmy o wsi.

Tymczasem wielki wysiłek tysięcy ludzi naszego kraju dąży do tego, aby nadrobić opóźnienia w rozwoju gospodarki wiejskiej. Odmiennie przez wieś przebiega pierwsza linia frontu, tam trzeba rzucić posiłki, aby szybciej wygrać batalię, umocnić zwycięstwo.

A miejsce satyryków w tym wszystkim? Wycieczki parę truizmów. Trzeba przypomnieć pewne rzeczy oczywiście, które obecnie nieustannie w prasie, na zebrań i w referatach stają się tak powszednie, że przestajemy je widzieć, myśleć o nich, pamiętać.

Żyjemy w takiej epoce, że na naszych oczach, za naszego życia, zmienia się pejzaż polskiej wsi. Rewolucja zaorywuje miedze, otwiera nieufną duszę chłopską, daje inne życie młodemu pokoleniu, stwarza rzecz piękną i trudną: nowe poczucie własności. Niezwyczajnie to czasy, w których żyjemy. Jedni bronią na wsi swego stanu posiadania, bo wiedzą, że życie innych skazuje ich na klęskę. Są i tacy, którzy bronią jedynie starego sposobu myślenia, bo stara bieda i wyzysk były złymi nauczycielami. I wcale niełatwo dochodzi do zrozumienia, że wszyscy, co się dzieje, robione jest z myślą o nich, właśnie na to, by żyli jak ludzie. Omamieli słowami nienawidzących, własną nie pewnością — nie mogą dostrzec głównego kierunku, patrzą blisko, sobie pod nogi. Dlatego każdy kamyk, każdy zakręt na tej drodze napelnia ich rozterką, utrudnia spojrzenie przed siebie. Toczy się na naszej wsi proces nie tylko to, w których karze się kulaków za sabotaż, ale i inne, trudniejsze do wykrycia, nurtujące dusze ludzkie.

Satyra może wskazać ludziom wsi całe kompleksy spraw, których w swej codzienności nie dostrzegają. Satyra może ostrzec i ośmieszyć, zwać po imieniu nawet to, co innym rodzajom literackim jest uczynić trudniej. W szerokim pojęciu satyry — i tej, która śmieje się, i tej, która uczy nienawidzić, i tej, która ukazuje wroga śmiesznego i groźnego zarazem — można zmieścić wiele spraw wiejskich. Wydało mi się, że żaden inny rodzaj literacki nie ma takich możliwości, nie jest tak doradnie przydatny w bitwie o wieś socjalistyczną.

Ale trzeba spełnić jedno założenie, w którym zresztą satyra jest podobna do innych dyscyplin twórczych: trzeba znać to, o czym się pisze. Wiem, co mi odpowiedzą niektórzy. Przecież nie wszyscy satyrycy, którzy o wsi pisali, byli w terenie. A mimo to napisali i jakoś im poszło. Więc gdzie tu problem? Odpowiem: oczywiście, napisali, wiać, do zbiorów, wydali. Ale jestem przekonana, że gdyby siadając do biurka mieli w pamięci własne doświadczenia, rozmowy, typy ludzkie, okoliczności — to napisaliby lepiej. Jeżeli zdolny satyryk pisze poprawnie, nie znając się na rzeczy, to czego by dokonał czerpać z życia, w którym, jak wadomo, bywają losy, o jakich się filozofom nie śniło?

Wysuwam ten problem, ponieważ ostatnio w całym naszym środowisku obserwuje się swoistą ucieczkę za biurka, osłabienie ciekawości dla życia kraju. Ilość wyjazdów w teren wyraźnie się zmniejsza, przeszła jak moda po dwóch sezonach. Przechodzimy niewątpliwie osłabienie napięcia ideologicznego. Ostatnio nawet ci, którzy przedtem na miejscu usiedzieć nie mogli, bo chcieli współdziałać z tym, co się dzieje w Polsce — teraz często dekorują stoliki po kawiarniach.

Naszą satyrę wiejską można podzielić — moim zdaniem — na satyrę o wsi i satyrę dla wsi. Myślę, że o podziale decyduje ilość wiadomości autora o sprawach wiejskich. Ta ilość decyduje o odbiorcy, o przydatności utworu. Nie jest dobrze, że taki podział istnieje. Świadczy on o tym, że satyrycy często wybiera temat wsi przypadkowo, czasem wykonuje zamówienie wydawnictwa, a w guncie rzeczy wsi nie zna i nie bardzo go ona obchodzi.

Satyra o wsi jest przeznaczona dla czytelnika w ogóle. Dla czytelnika dość nieokreślonego, który równie chętnie przeczyta utwór satyryczny o biurokracji czy o drobniomieszczańskich śmiesznościach. Tym bardziej, że takie utwory o wsi, jak Wiecha, Jurandota, Brudzińskiego, czy Marianowicza są napisane z talentem i dowcipnie. Przeczyta je inteligent, który ze wsi ma tyle wspólnego, ile razy jego żona wysłała dzieci na wieś, na letnisko. Takie utwory informują niejako miasto, że coś się dzisiaj na wsi dzieje. Jest to potrzebne, zbyt bowiem często mieszkankie miasta nie pamięta o rzeczach, które codziennie, choć pośrednio, wchodzi w jego życie, a tym samym kształtują jego sądy o przemianach

zachodzących w Polsce. Tak więc twórczość z pozoru „wiejska” ma też pewną rację istnienia. Ma ona przede wszystkim charakter informacyjny. Do niej zalicza się większość utworów o wsi w naszych zbiorach satyrycznych, w prasie codziennej i w „Szlakach”. Ten charakter owej części satyry wynika z dwóch przyczyn:

Po pierwsze, autor pisze o wsi w ogóle, a podświadomie adresuje utwór przede wszystkim do czytelnika w mieście — swego stałego odbiorcy. Nie bardzo wierzy, aby jego wiersz czy humoreska dotarła na wieś. Poza tym nie bardzo jest pewny, czy ma tej wsi coś do powiedzenia. Po drugie, ta niewiara satyryka wypływa ze świadomości, że niewiele wie o wsi, że nie zna terenu, dla którego teoretycznie pisze. Zbyt krótkie wizyty albo w ogóle tej wsi nieznajomość prowadzą do tego, że satyryk szuka zagadnień ogólnikowych, powszechnie znanych, wybiera tematy tradycyjne. Myśli, że z takich łatwiej się wykreśli. A ponieważ właśnie zaczęła się kolejna akcja wiejska i termin jest krótki — więc siada do biurka i wykonuje zamówienie. W tych utworach często dowcip i zręczna forma potrafią przesłonić prawdę, że satyryk pisze o rzeczach znanych mu tylko z notatek w gazetach. Ale wyobraźnia, nie będąca sumą świeżych i dawnych doświadczeń, transpozycja pozornie zapamiętanych wiadomości — nie może rozwinąć skrzydeł, nie szuka rzeczy nie powiedzianych dotąd, tematów ambitnych, nie może być odkrywca. Niech satyrycy spojrzą w swoje dusze i może przyznają mi rację. Czy naprawdę wszyscy zabrali jako tako wieś, kiedy o niej pisali?

Więc choć satyra „o wsi” jest na pewno pożyteczna — a dla wielu, którzy ją uprawiają, jest może stanem przejściowym od tematyki mieszczańskiej do poruszania spraw dnia dzisiejszego — to jednak bardziej jest nam potrzebna inna satyra wiejska.

Nazwałabym ją interwencyjno-dydaktyczną. Jej adresat to wieś. To nowy czytelnik, który w lekturze chce znaleźć swoje codzienne życie, kierunek postępowania w chwilach trudnych, może radę na niektóre swoje kłopoty i wątpliwości. Rola takiej satyry jest bardzo duża, jak każdej książki, która dociera na wieś. Jej rola to wyrównanie różnicy kulturalnej, która dzieje się między wsią. Jej zadaniem jest uświadomienie chłopom, że książka jest ich wielką zdobyczą, jest radością i pożytkiem.

Dysproporcja, o której wspominałam na początku, między doniosłością tematu a wiejską produkcją satyryczną, zmniejszyły ostatnio książki Wojciecha Drygasa „Straszną Rozalia”, Jana Baranowicza „Na chłopski rozum” oraz Jana Bolesława Ożoga „Anegdoty wiejskie”. Lektura tych zbiorów uświadomiła mi ową różnicę, ten podział w niepodzielnej na pozór naszej satyrze wiejskiej. Zamiast ogólnikowych opowieści prozą czy wierszem o kulaku, który nie chce, biedniaku, który nie wie, i średniaku, który się waha, zamiast potwierdzenia tych prawd istniejących, ale nie wnioskujących niczego nowego do wiedzy chłopów o jego życiu — w tych książkach są konkretne zdarzenia, sytuacje, sposoby kulackie, machlojki w gminnej spółdzielni, przykłady biurokracji w Gminnej Radzie Narodowej, w dystrybucji towarów. Pisze się w nich o leniactwie w POM i o zootechnice, który spozar krów nie widzi człowieka.

Pisze się o tych rzeczach drobnych, ale istniejących, nazwanych po imieniu, które chłop na codzień ogląda i nie zawsze może sobie dać z nimi radę. Przypomnę, trochę nieufnie brałam je do ręki. Trudno jest nam uwierzyć w przydatność utworów kogoś, kogo nie znamy, kto nie znajduje się w naszym dość zamkniętym środowisku satyrycznym. Książki te, specjalnie Jana Baranowicza i Jana Bolesława Ożoga, mają wiele słabości. Zdaje sobie sprawę, że czuły krytyk nie jedną latę potrafił im przypisać. Jan Baranowicz nie zawsze szczęśliwie wprowadza stylizację ludową, często morał poszczególnych wierszy nie wynika z ich treści, lecz jest trochę „na siłę” przepięty w końcu wiersza. Jan Bolesław Ożóg zaś niekiedy nie potrafi poradzić sobie z rytmem i wtedy lata zwrotkę odpowiednio brzmiającymi nazwiskami swych postaci. Można mieć także pretensje do niego o to, że chwytając życie w jego drobnych przejawach nie potrafi nadać im sensu uogólniającego, że tematyka jego utworów staje się przez to przypadkowa, a czytelnik myśli mimo woli: „dobrze, no i co?”.

Wszystko to jest prawda i nie trzeba o tym milczeć. I w książce Drygasa są felietony słabe, czasem autor grzeszy zbytnim gadulstwem, czasem pomysł zniekształca się w procesie pisania. Te wady wymienionych powyżej nie przesłaniają jednak ich wartości zasadniczej. Trzeba je czytać z myślą o odbiorcy. Traktować je politycznie, bez krytycznej zgrzytliwości i szukania dziur w całym.

Najbardziej dojrzały artystycznie z tej trójki jest niewątpliwie Woj-

ciech Drygas. W swoim zbiorze humoresk potrafił stworzyć kilka postaci, wiele udanych sytuacji satyrycznych. Drygas potrafi kończyć utwór trafną pointą. Daje w swoich felietonach przegląd spraw wsi. Nazywa je po imieniu. Nieraz ma się wrażenie, że chyba sam się z nimi zetknął w swoich wędrówkach wiejskich. Uderza w nich znajomość realiów, niektóre mają charakter autentyków, żywcem z życia wziętych. Są to obrazki, czasem nie wychodzące poza ambicje dziennikarskie, z których jednak czytelnik wiejski może się nauczyć, że jest sposób na biurokrację w gminnej spółdzielni, że walka klasowa ma różne formy, nieraz trudne i ukryte. Ze kulak ma różne sposoby i że ten, który mieszka o miedzę, też nienawidzi, musi nienawidzić ustroju, który go skazał na zagładę. Felietony takie, jak „Historia pewnej skargi”, „Pan posel przed sądem” lub „PIHM zapowiada pogodę” mogą wzbudzić w czytelniku wiejskim cunajność, uważniejsze patrzyenie naokoło siebie. W tych i innych felietonach porusza się sprawy niekiedy dotąd przez naszą satyrę. To jest zasługa autora, wynika ona z tego, że autor zna życie na wsi.

Jest w tomiku „Straszną Rozalia” humoreska „Uwaga — Chłestakowi!”. Nie należy ona w zbioru do najlepszych, ale doświadczenie nas uczy, że w książce jest miejsce na utwory lepsze i gorsze. Pomysł tej humoreski posłużył Wojciechowi Drygasowi, aby wraz z Ignacem Sikirycykiem napisać wodewil pt. „Co komu winna spółdzielnia gminna”. Wodewil jednak wymaga większej ostrożności niż felieton. Inna jest nośność słowa ze sceny. Konfrontuje się je z reakcją widza. Wodewil wymaga czasu i energii ze strony kolektywu ludzi, kosztów, aby go wystawić. Tekst wodewilu wydał mi się słaby. Akcja podzielona jest na odsłony przypadkowe, mało jest w nim dowcipu słownego i sytuacyjnego. W piosenki też nie włożyli autorzy wiele wysiłku. Głównym błędem, z którego wynikały wszystkie inne, jest chyba niedostateczna ambicja ze strony piszących, aby w wodewilu powiedzieć coś nowego. Oczywiście, jest to praca pionierska, o tym trzeba pamiętać przy ocenie. Pracę autorów utrudnił także fakt, że wodewil był pisany dla wiejskich ekip „Artosu”, w których liczba i rodzaj wykonawców były nieraz przedmiotem rozważań na łamach prasy. Niełatwo jest pisać w tych warunkach, kiedy wymogi „obiektywne” stanowią sztywne ramy, w których pisarz musi się zmieścić. Niemniej na przyszłość trzeba żądać od Drygasa i Sikirycykiego wodewilów bardziej ambitnych. Przecież i „Straszną Rozalia”, i twórczość Sikirycykiego dają do tego prawo.

W naszym kręgu satyryków, w której części pochodzenia mieszczańskiego, powinniśmy wielką troskliwością otoczyć ludzi, którzy przychodzą do nas z innych środowisk. Choćby ich utwory miały wiele słabości, o czym wspominałam przed chwilą. Powinniśmy być radzi, że ludzie ci zaczynają pisać, i to pisać o rzeczach, które znają dobrze, bo wśród nich żyli. Dlatego Jan Baranowicz i Jan Bolesław Ożóg są zjawiskiem, którego nie trzeba lekceważyć. Trzeba im okazać pomoc, niełatwo jest pisarzem pochodzenia chłopskiego znaleźć własny wyraz artystyczny. Szczególnie w okresie, gdy jako satyrycy stawiają pierwsze kroki. Zbiorki „Na chłopski rozum” i „Anegdoty wiejskie” łączą wiele cech wspólnych. Utwory w nich zawarte są proste, bezpretensjonalne, mówią o sprawach drobnych, ale dokuczliwych, które ludziom na wsi wiele nieraz krwi napęsały. U Baranowicza częste są tu pieśni ludowe, diamenty rubasznego humoru, jest w jego utworach dydaktyka. Często zwraca się w swoich wierszach bezpośrednio do tych, w których uderza. Aby tym łatwiej wzięli sobie do serca słowa przestrogi satyryka. Jest w tych wierszach interwencja w sprawę wsi. Wydaje mi się, że więc potrzebujemy takiej satyry. Proste wiersze Baranowicza i Ożoga łatwo przyswoić może sobie czytelnik, który od niedawna bierze książkę do ręki. Na te pozycje trzeba pa-trzeć pod kątem ich użyteczności na wsi. Choć niewolna od słabości, właśnie taka satyra może spełnić swoją rolę polityczną. Tym bardziej, że posiada zalety prostego humoru, a tak Baranowicz, jak i Ożóg konsekwentnie przeprowadzają swój zamysł artystyczny. Dlatego nie przykładamy zbyt pochopnie do tych utworów miar, które się do nich nie nadają. Jest u nas miejsce na satyrę różną. Niedobrze by się stało, gdyby na przykład Baranowicz zaczął pisać „pod Minkiewiczą”. Dlatego słabe są jego pseudofilozoficzne inteligentkie Bajki.

Nakłady książek Drygasa i Baranowicza świadczą o tym, że pomyślano o nich szerokiej bazie czytelnicy. „Na chłopski rozum” zostało wydane w osmiu tysiącach, a „Straszną Rozalia” aż w piętnastu tysiącach egzemplarzy. Te cyfry brzmiały jak mimowolna ironia. Albowiem nakłady naszych wydawnictw sa-

tyrycznych są osobnym rozdziałem w naszej polityce wydawniczej. Książki satyryczne traktuje się jak niebezpieczne dziwłogi, z którymi należy obchodzić się ostrożnie. Pozycje satyryczne pojawiają się jednorazowo, w nakładzie trzech tysięcy egzemplarzy i choć zdarza się, że bywają wyczerpane, pamięć nasza nie zna wypadku wznowienia książki. Czego się boi Centralny Urząd Wydawniczy? Ze zbyt wiele będzie na rynku tej niebezpiecznej lektury?

W roku przeszłym na wiosnę „Czytelnik” wydał jedenaście broszurek satyrycznych o wsi. Były to humoreski, lub wiersze autorów: Bogdana Brzezińskiego, Wiesława Brudzińskiego, Zofii Bystrzyckiej, Jana Huszczy, Jerzego Litwiniuka, Antoniego Marianowicza (dwie pozycje), Sławomira Mroźka, Wiecha, oraz Stanisława Zielińskiego. Wyda-

Nowa kantata Tadeusza Bairda

Długo przeleżał się piękny i prosty tekst ballady St. Strumpha Wojtkiewicza w kompozytorskiej szufladzie Tadeusza Bairda. Pochodził wszak z tych „zamierzonych” czasów naszego życia muzycznego, kiedy to departament muzyki MKS okazywał niechętną w zakresie zamówień kompozytorskich, a inicjatywa ta nie nosiła jeszcze miana „komenderowania”. Dzięki temu doszło do wyswatania pary „Szeli-gowski - Brandstaetter” i do powstania pierwszej w Polsce ludowej opery „Bunt Żaków”, tak się rozdziała współpraca Wygodzkiego i Rudzińskiego nad „Jankiem - Muzykantem”, tak powstawał — przyznajmy tu otwarcie — inicjowany „odgórnie” gatunek pieśni masowej itp. Z tych właśnie czasów pochodziła również „Ballada o kubku żołnierskim”, która jakoś nie mogła wówczas znaleźć swego kompozytora. Być może, jak na potrzeby ówczesnego etapu była zbyt prosta i lakoniczna w swym obrazowaniu, zbyt lirycznie podchodziła do wielkich, epickich tematów. Zainteresował się nią młodzieńki wówczas, bo dopiero wstępujący w szranki kompozytorskie Tadeusz Baird. Wziął tekst, podpisał umowę... i ballada znowu leżała. Leżała w jego szufladzie przez długich 5 lat.

Ale niekiedy dobrze jest, jeśli kompozytor się nie śpieszy, zwłaszcza jeśli młody kompozytor — a Baird był wówczas zaledwie autorem swojej młodzieńczej Sinfonietty i przystępował dopiero do pracy nad koncertem fortepianowym — umie czekać, czekać na własne dojrzenie do danego tematu.

Ballada Strumpha - Wojtkiewicza „O kubku żołnierskim” oczekiwała się po 5 latach Bairda, który miał już za sobą tragiczne nuty swojej I-jej Symfonii, klarowną jasność suity „Colas Breugnot”, skupiony liryzm „Pieśni do słów Tuwima”, dojrzałość rzemiosła Koncertu na orkiestrę. Doczekała się Bairda, który do trudnego w swej prostocie tekstu umiał podejść w sposób adekwatny. Dał utwór prosty i skondensowany w wyrazie, przekonujący od pierwszych taktów skupioną emocją, dojrzałością w ekonomicznym operowaniu środkami muzycznymi. Przystąpił z pozycji lirycznej wypowiedzi do wielkiego, epickiego tematu: bo ballada o kubku mówi i śpiewa o tragicznych dniach polskiego września, o losach narodu, o cierpieniu ludzkim, o bitwie stalingradzkiej, o zwycięstwie i przyjaźni dwóch narodów. Śpiewa poprzez symbol tych wszystkich spraw trudnych, symbol — kubka na wodę, kubka zdobionego stokrotkami i bratkami.

Charakter tekstu poetyckiego zdecydował o koncepcji kompozytorskiej Bairda: liryzm i ludowa prostota obrazowania, lapidarność sformułowań wycpanych do czysta z wszelkiego patosu, sposób mówienia najprostszymi słowami o sprawach nieprosty — oto cechy tekstu, które wymagały od kompozytora wielkiej odpowiedzialności w doborze środków.

Kompozytor znalazł dla tych słów jak najpełniej odpowiednią formę muzyczną. Umiął oddać delikatną atmosferę treści, bez pompatoznych fanfar i werbli. Osnął poetyckie strofy cienką przedzą głosów orkiestry, głosów ludzkich. Nadal

no je w wielkim pośpiechu, napisałyśmy je w ciągu tygodnia. Od tej chwili ślad po nich zaginął. Na wieś dotarły w ilości bardzo znacznej. „Ruch”, któremu to powierzono, sknolił dystrybucję. Na sekcji satyry ich nie omawiano. Krytyka przemilczała. W ten sposób fiasko poniosła akcja, która mogła być początkiem innych, lepszych, jakościowo i ilościowo. Taki jednorazowy zryw jest jak samotny wystrzał, niewiele znaczy podczas wielkiej batalii. A przecież przy pewnej regularności i „Czytelnik”, i „Ruch”, i my, satyrycy, moglibyśmy się czegoś nauczyć. Może by nawet niektórzy zaczęli jeździć w teren, bo trudno zawsze pisać z wyobraźni.

Przeżywamy teraz osłabienie naszego zainteresowania wsią. Jedni zaczęli robić co innego, drudzy w ogóle piszą mało. Przechodzi obok nas wiele akcji społecznych, życie nie czeka, aż się namyślimy. Idą już orki jesienne, wyjeżdża młodzież

Nowa kantata Tadeusza Bairda

ZOFIA LISSA

im ludowy, słowiański charakter, nie narzucając tu jakiegokolwiek kolorytu narodowego słuchaczowi. Nie jest to ludowość w powszechnie używanym tego słowa znaczeniu. Jest to raczej tylko atmosfera ludowości, która przylega doskonale zarówno do słów o tragicznym polskim wrześniu, jak i do strof o bitwie stalingradzkiej czy berlińskim zwycięstwie. W melodyce w syntetycznym stopie wiążą się tu intonacje polskie i rosyjskie, oparte na wspólnych skalach modalnych, podkreślone kwartowo-kwintową interwałką czy też swoistymi zwrotami kadencyjnymi. Ta słowiańskość podkreślona jest też specyficznie śpiewną linią głosów orkiestry, żywiących się sokami z tych samych ludowych intonacyjnych źródeł, co partia solisty (barytonu) czy chóru. Ludowego pochodzenia jest w kantacie również prawie że zurlokowego typu powtarzalność myśli podstawowych. Ich nawroty — jak w pieśni ludowej — sprowadzają do wspólnego mianownika wyrazowego różne fragmenty tekstu. Ludowa jest tu też surowa diatonika, w sposób umiejętnie przemierzana ze współczesną swobodą tonalną i harmonicznego myślenia. Ludowe są tu na koniec paralelizmy kwartowe i kwintowe głosów, nierzadko — np. w chórze — przechodzące w unisony.

Balladowy charakter tekstu odzwierciedla się w muzyce w lekkim archaizowaniu tkaniny, głównie od strony środków harmonicznych. Baird musiał upiświe przeżyć przez etap swej pracy nad „Colas Breugnot”, by w tak dyskretny i taktowny sposób środki te zastosować w danej kantacie.

Środki melodyczne i harmoniczne, środki wykonawcze tej kantaty wskazują na to, że w każdym fragmencie utworu kompozytor walczy o nieskazitelną jedność treści i formy dzieła. Różnorodność czynników wykonawczych, orkiestra i śpiew solowy, chór i recytacja służą kompozytorowi do oddania odmiennych obrazów tekstu poetyckiego, ale za razem wiążą się organicznie ze sobą, uzupełniają wzajemnie. Wymiana motywiczna pomiędzy nimi, między głosem solisty czy chóru, a delikatnie tkanym, przeważnie na kwintencie smyczkowym opartym akompaniamentem orkiestry, również podkreśla tę jedność. Słowo mówione na tle kwintetu smyczkowego zamyka jakby kłamrą początek i koniec kantaty, przechodząc tylko w kodzie w nieco bardziej „głośniejszy” ustęp chórally — orkiestrowy. Tutaj Baird zrezygnował — a szkoda — z mądrej ekonomii środków i uczynił ustępstwo na rzecz umownego finału, z fanfarami i dźwiękami czyni. A słuchacz wolałby może lakoniczność wypowiedzi, tę samą, jaka tak doskonale wprowadza go w atmosferę ballady na początku utworu.

Całość kantaty ma skupiony, powściągliwy charakter. Forma utworu — całkowicie podporządkowana rozwojowi wątku balladowego — wnosi jednak własne walory: jak gdyby rondo nawracanie do podstawowego wątku melodycznego, przeplatane tylko dwukrotnym wejściem chóru.

całego kraju, aby zlikwidować ologi. Dzieje się to wszystko na marginesie naszej codziennej praktyki pisarskiej. Są to rzeczy trudne, niepopularne, ale właśnie dlatego należy o nich mówić. Zresztą zjawisko izolacji od życia kraju, a szczególnie wsi, obserwujemy nie tylko wśród satyryków. W całym świecie literackim czuje się rejeradę do czterech ścian pokoju. Wydaje mi się jednak, że błędy innych nie umniejszają naszej, satyryków, winy.

Dlatego warto pisać o tym dzisiaj, na początku okresu pracy sekcji twórczych Związku Literatów Polskich.

Ujawnienie w porę pewnych zjawisk negatywnych może pomóc do szybkiego ich zlikwidowania. Bo unikanie przeciwnika nie służy odniesieniu zwycięstwa. W budowie socjalizmu na wsi jest na pewno miejsce dla satyryków. Miejsce poczesne.

Nowa kantata Tadeusza Bairda

Z uznaniem podkreślić należy, że kantata Bairda prawie w zupełności rezygnuje z naturalizmu ilustracyjnego; tylko w cz. II subtelnie stylizowane rytmią i pizzicattami smyczków elementy marszowe, na tle których wstępuje po raz pierwszy chór, służą charakterystyce obrazu poetyckiego, mówiącego o wędrówkach wojennego kubka „przed pół świata”.

Od lat kilku możemy stwierdzić, że polska powojenna twórczość kantatowa znacznie się ożywiła. Kantata Bairda dowodzi, że pierwotna raczej „użytkowa” rola tego gatunku dziś już ustępuje innemu — stawianiu kompozytorów. Nastawieniu na tworzenie trwałych wartości w ramach tego gatunku. Doświadczenia kilkunastu mniej lub bardziej udanych kantat (Woytowicza, Skrowaczewskiego, Wilkomirskiego, Serockiego, Gradsteina, Perkowskiego i in.) była niewątpliwie odskocznią dla kantaty Bairda. Odskocznią — nie zawsze w sensie, jak należy traktować ten gatunek, ale raczej — jak nie należy do niego podchodzić. U Bairda widzimy maksymalne dążenie do jednolitości treści i środków muzycznych, do dojrzałej prostoty środków, które mimo to są nowe, a które jednak są czytelne dla szerokich kół słuchaczy. Czytelność języka muzycznego „ballady o kubku” nie jest równoznaczna z upowszechnieniem charakterem tego utworu. Wymaga ona wysokiego poziomu i kultury wykonawczej tak orkiestry, jak i chóru. Wątpliwe, czy już dziś może ona wejść do repertuaru naszych zespołów amatorskich. Pewne jej właściwości, jak np. stosunkowo proste brzmienie chóru, które dopiero w połączeniu z orkiestrą daje ostrzejsze, nowoczesne harmonie, wskazywałoby jednak na to, że kompozytor nie wyklucza tej możliwości.

W kantacie panuje, jeśli tak rzecz można, atmosfera „łagodnego optymizmu”. Nie ma tu ani potężnych chórów, ani uroczystych fanfar, ani finałowej fugi, w celu wykazania się znajomością rzemiosła kompozytorskiego, ani hymnicznych uśwół. I dobrze, że ich nie ma. Kantata o kubku, mimo historycznej treści, jest kantatą typu lirycznego, typu kameralnego, choć tekst tej ballady mógłby niejednego skusić do wielu głośniejszych środków muzycznych. Baird okazał się oszczędny w słowie i właśnie przez to — dojrzały; ekonomia i lakoniczność środków, nie nie umiujące na wyrazie utworu, świadczą chłubnie o właściwym rozumieniu roli warsztatu kompozytorskiego przez młodego kompozytora. Trudna sztuka mówienia w cichych słowach o sprawach wielkich, poprzez jasny i skromny obraz kubka żołnierskiego, udała się obu autorom kantaty znakomicie. Udała się, gdyż za tym słowem kryje się istota i szczera emocja. Bez niej nigdy zresztą nie powstałaby dobra muzyka. Cieszymy się, że Baird do tego dojrzał. Kantata o kubku świadczy o wielkiej odpowiedzialności twórczej młodego kompozytora, a tylko ona może być gwarancją dalszego wewnętrznego wzrostu.

Kantata Bairda ma wszelkie dane ku temu, by stać się jedną z nielicznych, istotnie trwałych pozycji w polskiej literaturze kantatowej naszego 10-lecia.

POCHWAŁA PŁONĄCYCH GWIAZD

1. DŹWIĘK STAŁ SIĘ SOLISTĄ.

Nagle w ciszy kopalnianych korytarzy słychać dźwięk tykającego zegarka.

Miarowo nasila się natężenie dźwięku, by eksplodować w hulaśliwym terkotaniu budzika.

Minął czas!

Tam, gdzieś daleko w sztolniach, pozostali zagubieni ludzie, których butle tlenowe w tej chwili oddały ostatnie odrobinki życiodajnego gazu. Raz jeszcze bezzilnie terkocze rączka przenośnego telefonu i w słuchawkę padają gorączkowe słowa:

— Kania! Kania!

„Przez puste korytarze, głuche i mroczne ciągnie się linia przewodów. Jak dalekie echo dźwięczą w węglowych tunelach słowa: Kania! Kania!..

W filmie Munka i Lesiewicza dźwięk spełnia samodzielną rolę dramaturgiczną, nie stanowi jeszcze jednego instrumentu w orkiestrze form, lecz otrzymuje pełne prawo obywatelstwa: staje się solistą.

Realizatorzy, zarówno w budowie scenariusza, w kompozycji klafki filmowej, w dynamicznym montażu i opracowaniu strony dźwiękowej ani przez chwilę nie zapominali o swoistych właściwościach filmu, o możliwościach, które daje tylko i wyłącznie ta dziedzina sztuki.

Przykład przytoczony na początku w gruncie rzeczy jest „nieprawdziwym życiowem”, gdyż głos płynący drutem nie może być przez nas słyszany. W filmie ten chwył wyposażony zostaje w siłę napięcia emocjonalnego, wyraża nasz niepokój o losy ekipy górników, stanowi celną kulminację dramatyczną przed optymistycznym wyjaśnieniem istotnej sytuacji. Takie wrażenie dramatyzmu, niepokoju, troski możliwe jest tylko w filmie: w jedności dźwięku i obrazu, szybko zmieniającego nas złażkiem telegraficznych przewodów, znaczących drogę Kowola i towarzyszy.

Nie jest to jedyne miejsce wykorzystania dźwięku. W scenie przebijania przejsia do dawno opustozalego chodnika, opadające pojedynczo kawałki węgla podkreślają przenikliwość uderzeń — widziana przez nas, powiększająca się szeregami sklepienia. Każdy kolejny dźwięk sygnalizuje widzowi i bohaterom sceny bliższe niebezpieczeństwo zawałenia się ścian.

Szybkie obroty bluszczącego koła karetki pogotowia sprzężone zostają z głosem alarmowej syreny.

Moment niebezpieczeństwa w korytarzu zapełnionym gazem uwypuklony zostaje wydobytym na pierwszy plan, przyspieszonym, głuchym oddechem ludzi w tlenowych maskach. Czujemy każdą sekundę wyrażoną szybkim, zduszonym oddechem. Dźwięk jest solistą: znaczy to, że nie ilustruje tylko określonych czynności, lecz wydobywa ze zdarzeń ich treść i dramatyzm. Jest solistą, to znaczy: kierowany sprawną pałeczką dyrygenta-reżysera nie wylamuje się z ogólnej linii melodycznej utworu, lecz w odpowiednim momencie spełnia swoje indywidualne zadanie.

Munk i Lesiewicz zastanowili się nad rolą dźwięku w filmie, specyficzną dziedzinie sztuki.

Nie przypadkiem zaczynamy te rozważania na marginesie filmu „Gwiazdy muszą płonąć” od specyfiki gątku. Wydaje mi się, że film Munka daje wiele do myślenia przez przypomnienie i uaoenczenie specyfiki oddziaływania sztuki, spełniania przez nią zadań wychowawczych.

Przed twórcami tego filmu stawia się zarzut marginesowej tematyki (tow. Ford), zejścia z głównej linii zagadnień, fałszywego przedstawienia problemów pracującego Śląska. Realizatorzy, idąc śladem upatrzonych koncepcji, rzekomo zapomnieli o zasadzie typowości, będącej warunkiem prawdy i słuszności politycznej dzieła.

Widzę w tych zarzutach obok słusz-

znego założenia, również wiele jaskrawych nieporozumień, o których chciałbym tu szczerze pomówić.

2. CZY TEMAT ZNACZY — TREŚĆ?

Poznajemy ludzi dwóch śląskich kopalń. Kopalnia „Zagórze” jest w przededniu unieruchomienia. Kończą się pokłady węgla i zaloga, związana latami pracy ze swą kopalnią, zwolna porzuca znajome korytarze. Nad szybm kopalni zgłasza czerwona gwiazda, głosząca wykonanie planu.

Pierwsza narada filmowa SPATiFu oraz dokonujący się obecnie przegląd filmów polskich z bieżącej produkcji — podwójnej ilościowo — kierują uwagę opinii na problemy twórczości filmowej. Co jest w naszej kinematografii dobre, a co złe? Co domaga się radykalnych zmian? Artykuły nasze przed i po naradzie SPATiFu (nr 38 i 40 PK), wypowiedź reż. A. Munka (nr 42) oraz publikowany obecnie artykuł G. Lasoty mają zapoczątkować szersze omówienie podstawowych w bieżącej chwili spraw filmu polskiego, do którego zapraszamy realizatorów, literatów i widzów. (RED.).

W kopslni „Milkowice”, ostatniej kopalni polskiej, wagoniki z węglem ciągnięte są jeszcze przez konie. Jutro, po jutrze do kopalni przybędą elektrowozy. Poznajemy prostych ludzi kopalni. Starego wozaka, pracującego wiele lat przy koniach; jego młodego pomocnika, marzącego o nowych maszynach. Poznajemy dyrektora kopalni „Zagórze”, przemierzającego z ekipą górników stare, niebezpieczne korytarze w poszukiwaniu węgla.

I tutaj, na samym wstępie, w ocenie filmu zaczyna się nieporozumienie. Jego źródła sięgają samego ujmowania roli i zadań sztuki.

Rozwój sztuki jest określany przez idee społeczne, przez politykę, stanowiącą wedle określenia marksizmu „stosunki między klasami”, „skoncentrowany wyraz ekonomiki”. Polityka, wyrastająca z całokształtu warunków ekonomicznych danego społeczeństwa, bezpośrednio oddziałuje na sztukę, szczególnie na takie jej formy jak literatura, film, plastyka. Ale z tego nie wynika, że ta zależność ma prowadzić do utażniania metod oddziaływania sztuki i politycznej propagandy. Jeżeli przyjmujemy oparte o praktykę założenie, że sztuki nie można sprowadzać do obrazowego wyrażania ideologii, że sztuka w szczególności uogólnia zjawiska rzeczywistości poprzez typizację, że sztuka jest osobnym, choć nie niezależnym „piętnem nadbudowy”, to winniśmy przyjąć praktyczne konsekwencje, wynikające z tego, w ocenie określonych dzieł.

A z tym trudniej...

W praktyce często występujemy przeciw tym założeniom i czynimy następny krok na drodze wulgaryzacji, utożsamiając kategorię tematu, treści, idei (problematyki) dzieła. Jeżeli zaś stawiamy znak równości między tematem a ideą (problematyką utworu) wtedy musimy twierdzić, że film „Gwiazdy muszą płonąć” stanowi margines naszej twórczości filmowej, fałszywie ukazując konflikty i życie ludzi Śląska. Wtedy powiadamy: Centralne zagadnienie pracy polityczno — gospodarczej na Śląsku tyczą dyscypliny pracy, rozpowszechniania przedujących metod wydobycia, wzrostu cykliczności, pełnego wykorzystywania nowoczesnych maszyn, stosowania małej mechanizacji i t. p. Ani brak węgla jako surowca, ani transport konny nie stanowią istotnych, typowych zagadnień górnictwa.

Takie postawienie sprawy oznacza w praktyce utożsamienie sztuki z propagandą, sprowadzenie roli filmu do ciekawej, żywej instrukcji politycznej.

A przecież idee filmu nie można sprowadzić do tematu. Tematem rzeczywistości jest historia ostatnich koni w kopalni „Milkowice”, starego woźnicy i wózków elektrycznych. Tematem jest rzeczywistość poszukiwania nowych pokładów w starej kopalni.

GRZEGORZ LASOTA

A idea, a problematyka? Jest nią nowy stosunek do pracy, formowania się nowej moralności, postawa wobec życia socjalistycznej klasy robotniczej, romantyzm wysiłku i trudu, bohaterstwa górnika.

Propaganda i agitacja będąc piękną dziedziną pracy politycznej, mają za zadanie bieżąco, dosłownie przekazywać treści polityczne w szerokie masy. Sztuka może to zadanie wykonywać różnorodnie, bezpośrednio lub pośrednio, posługując

się bogatą skalą środków, bogatą skalą treści.

W statystycznie nie częstych, nie „charakterystycznych” pozornie zdarzeniach twórcy filmu odnaleźli odbicie wielkich, pięknych i centralnych procesów społecznych, odnaleźli główną sprawę górnictwa Śląska — nowy stosunek do pracy.

Treść filmu może się wydawać blaha, jeżeli rozpatrywać metafizycznie sam temat; jeżeli sztukę i

temat kobiet oczekujących w długim ogonku na pracę. Potrzebna była jedna maszynistka: zgłosiło się przeszło dwieście kobiet. Wypadek ten został opracowany filmowo przez dwóch włoskich reżyserów. Tematy obu zrealizowanych filmów były w zasadzie podobne: mówiły o zawaleniu się schodów i przedstawiały retrospektywnie losy kilku dziewcząt, poszukujących pracy. Ale z uwagi na różne idee, treść filmów była odmienna, wręcz przeciwstawna. Jeden film został zrealizowany przez realistę (de Santis), drugi przez naturalistę (Genina). Jeden film odkrywał społeczne tło wypadków, sięgał istoty skomplikowanych procesów społecznych i psychicznych, oskarżał ustrój; drugi unurzany w faszystowskiej patologii, nie nie wyjaśniał, kłamał.

Tak więc temat w dziele realistycznym, jakim jest film Munka i Lesiewicza, winien być rozpatrywany jako część składowa treści, a dopiero wtedy okaże się, że poprzez skromny temat w filmie „Gwiazdy muszą płonąć” odnajdujemy ważne problemy nowych dni.

Dalej „Gwiazdy muszą płonąć” swoją atmosferą moralną, pochwałą pracy, pochwałą odwagi oddziałują aktywnie na tych wszystkich, którzy tworzą nowe życie społeczeństwa. Artysta nie jest zobowiązany bezpośrednio do tematu swojego dzieła oierać podstawowe tematy, aktualnej pracy politycznej okresu. Artysta ujmuje przecież w

lach odmiennie. Opowieść o kopalni „Milkowice” utrzymana jest w tonacji lirycznej, prostej, leciutko sentymentalnej (pożegnania starego z koni na łące).

Nie z wulgaryzacji: zwycięstwo nowego, techniki służącej ludziom jest zarazem smutnym końcem pracy dla starego górnika. Spécie: nowe metody pracy i konserwatyzm nawyków. Potem widzimy przełom: uświadomione poczucie własnej wartości i pożyteczności, przewartościowanie doświadczeń.

Druga nowela jest utrzymana w tonacji patetycznej, heroicznej, ale przy tym nie koturnowej. Odwaga, ryzyko, poświęcenie. Reżyser straja w jedno brzmienie różne instrumenty. Oto przykłady.

Charakter: górnik ranny w nogi dopala na noszach papierosa z pełnym spokojem. Dym ukrywa ból.

Atmosfera: Ukazanie przez obiektyw niesamowitej panoramy nawięsłego sklepienia węglowego podczas przepływania łódka.

Dynamika: Krótkie, cięte zdjęcia, ostre zbliżenia, oszczędność słów.

Widać wyraźnie, że ekipa poszukiwaczy kopalni „Zagórze” ponad własne zdrowie ceni sprawy społeczne, sprawy całej załogi — sprawy produkcji.

Znow moment konfliktu: czy Kowol, wczorajszy przodownik spracowanych rąk, będzie dziś przodownikiem kierownictwa, organizacji?

Ograniczenia symbiozy filmu dokumentalnego i fabularnego są widoczne w noweli pierwszej. Ukazanie przełomu psychologicznego,

rozwoju naszej kinematografii, może ożywczo wpłynąć na rozwój filmu fabularnego. Przynęś może świeżość, konkretność, prawdziwość dokumentalnego widzenia. W tym widzę nowe, ciekawe, twórcze wartości filmu „Gwiazdy muszą płonąć”.

...Ale jak wiadomo Kopciuszek zgubił na balu pantofelek i o tym trzeba jeszcze pomówić.

3. KOPCIUSZEK ZGUBIŁ PANTOFELEK

W regimie temat nie może być traktowany przez artystę tylko jako pretekst do wyrażenia „ogólnych problemów i idei. Idee w „czystym” stanie przecież nie istnieją, a ich wyraz w dziele artystycznym (typu powieściowego, teatralnego, filmowego) otrzymuje konkretną formę.

Nie istnieje w realistycznej literaturze „miłość” w ogóle, „strach” w ogóle, „odwaga” w ogóle (jeżeli pozostawimy na marginesie zagadnienie realistycznego symbolu w poezji, metaforycznego skrótu i t. p.). Zawsze — jeżeli nawet twórcę interesują najbardziej trwale, ponadczasowe, powtarzalne elementy tych stanów uczuciowych, właściwych wszystkim ludziom, wszystkim dotychczasowym epok — to ujęciu tych najgłębszych, powszechnych zagadnień towarzyszy określona historycznie i konkretna społecznie charakterystyka danego indywidualnego człowieka (Otelio, Achilles, Kordian) przeżywającego określone czasem historycznym konflikty wewnętrzne.

Idea jest nierozzerwalna z tematem, dlatego też nie można lekceważyć znaczenia tematu, dlatego od wzajemnej zgodności tematu i idei zależą wyniki artystyczne.

Potraktowanie tematu jako pretekstu osłabia realizm utworu, ujawnia się jako sprzeczność wewnętrzna. Mniemam, że w niedawno opublikowanym opowiadaniu Kazimierza Brandysa „Hotel Rzymski” widoczna jest sprzeczność między świetnie zarysowaną, na polu humorystycznym intrygą zapoznającą nas z dziejami człowieka jeżdżącego od miasta do miasta w poszukiwaniu swej książki wydanej przed wojną i dedykowanej Smigielu, człowiekowi z rodu „ludzi w futerałach” — a ideą utworu o wiele szerszą, ujmującą kapitalny problem strachu. Brandys występuje z poważną polityczną tezą, przeprowadzenie jej przez anegdotę wydaje mi się przyczyną braku spójności opowiadania.

Problem, idee można wyrażać w różnych tematach, ujawniać różnorakie strony rzeczywistości, odcienie, subtelności. Ale istnieć winna jedność zamysłu ideowego i tematycznego. Zarówno podleganie konkretnu pod tezę, jak tezy pod konkretn, rodzi sztuczność, sprzeczność wewnętrzną dzieła. W dziedzinie doboru tematu artysta winien mieć jak najwięcej swobody, najszersze pole do eksperymentu.

Ale...

W filmie „Gwiazdy muszą płonąć” sprawa planu produkcyjnego, sprawa nie wykonania zadań przez przemysł węglowy zasygnalizowana w patetycznym pytaniu początkowych scen filmu została niestety potraktowana jako pretekst do przedstawiania dzieł ludzi z kopalni „Zagórze” i „Milkowice”. Nie też dziwnego, że odpowiedź jest fałszywa poznawczo i nieprawdziwa politycznie.

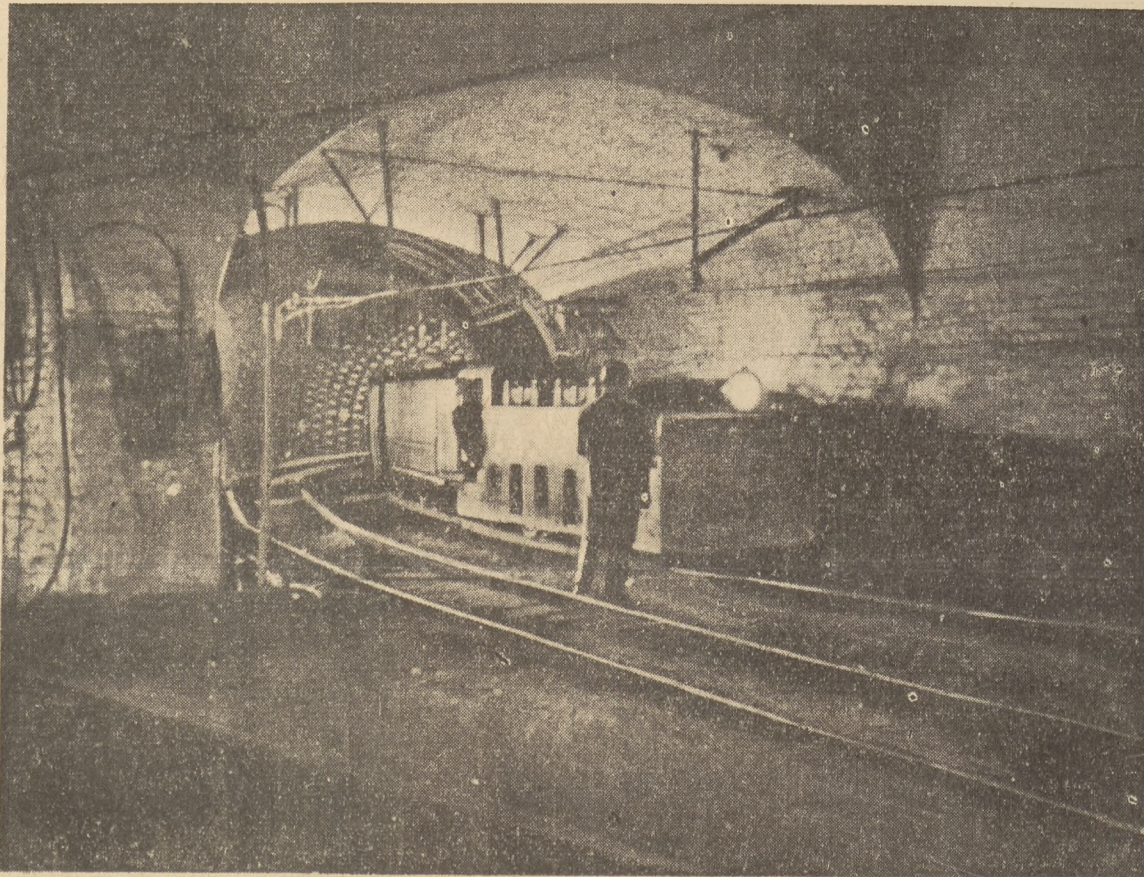
Początek sugeruje inny temat, inny film. Pytanie, postawione w wstępie, pozostaje w gruncie rzeczy bez odpowiedzi. Zapowiedź okazuje się frazesem, lub strzępkiem innego filmu. Oslaniając się tarcią walki o plan realizatorzy schodzą z obranej drogi. Albo gorzej: do przemysłowych, ciekawych zdarzeń docierają etykiety wstępu. W tym punkcie widoczna jest sprzeczność koncepcji i sprzeczność realizacji. Stąd dwie odrębne warstwy dzieła filmowego, obce sobie wzajemnie (publicystyczno — dokumentalna i literacko — fabularna). Czemu planu nie wykonano — nie wiemy.

Na szczęście sprawa percepcji dzieła filmowego nie jest prosta. W rzeczywistości ważki błąd filmu dociera do naszej świadomości drogą analizy. Uczuciowa warstwa filmu, pełna emocji opowieści, przekreśla przesłaniając początek. W odbiorze filmu zapominamy o niefortunnym wprowadzeniu, urzeka nas autentyzm i bezpośredniość opowieści. Munk realizator zwycięża Kopciuszka zapominając o zabubionym pantofelku zapominając licznym widzów.

Są i tacy, co nie widząc tańca i wdzików Kopciuszka całą swą uwagę skupiają na poszukiwaniu zaginionego pantofelka. Kwestionują sam gatunek filmu, sposób realizacji, metodę, temat. Film nie mieści się w znanych im szablonach. Zapominają, że dzieło należy przyjmować takie jakim jest. Nie kanonizować.

Udało się połączyć dwie metody — dobrze ogłaszać to za kierunek twórcy na przyszłość — zgroza. Praktyka pokazuje, że można tak i tak — nie naśladowy Munka.

Głosmy natomiast pochwałę płonących gwiazd śląskich kopalni, głosmy pochwałę twórczych zwycięstw i porażek, niecierpliwych poszukiwań; głosmy pochwałę współczesnego tematu, ukazującego prośłych ludzi socjalistycznie oczyszczony.



Scena z filmu — „Gwiazdy muszą płonąć”

jej sposób ukazywania świata ujmować dosłownie; jeżeli zapominać o konkretyzacji, indywidualizacji jako prawach realistycznej sztuki. Lenin w liście do Inessy Armand pisał: „...taki temat opracować trzeba w powieści (bo tu całe sedno jest w indywidualnej sytuacji, w analizie charakterów i psychiki danych typów...)”.

Uogólnienie dokonuje się w sztuce nie tylko w temacie, będącym częścią treści. Treść — to jedność idei (problematyki) i tematu. Nie można treści sprowadzać do jednego z tych członów. (Patrz N. Dmitriewa „Niekłótne zagadnienia estetyki”, „Iskusstwo” Nr 3 (53).

Ważny przykład. Pewnego dnia w Rzymie zawaliły się schody ubożego domu w śródmieściu. Bezpośrednim powodem wypadku — był

dziele filmowym istotę zadań i przez ich przedstawienie aktywnie oddziałują na pracę górnika, odwołując się do jego uczuć, honoru, ukończenia zawodu, poczucia piękna.

Z dużą przyjemnością możemy oglądać film o dramatycznym konflikcie ludzkim osnutym na tle stolarstwa lub wprowadzania np cyklicznej metody wydobycia. Ale to zależy od artysty, który odnajdzie twórczo artystyczne w takim temacie. Nie możemy wysuwać rejestru tematów przed twórcą, natomiast mamy chyba prawo żądać ukazowania we współczesnym dziele filmowym, głównych problemów ideowych naszej epoki. Moim zdaniem Munk i Lesiewicz te problemy ukazują.

Ukazują je zresztą w obu nowe-

głębsza psychologiczna charakterystyka postaci, stają się niemożliwe. Przeobrażenie starego wozaka jest mocno naiwne. Tam zaś, gdzie widzimy ludzi już ukształtowanych, ideowo sprzeciwianych, sprawa staje się łatwiejsza.

Tak więc treścią filmu jest nie tylko historia wagoników i odnalezionych pokładów węgla, lecz również serdeczny, bliski, stosunek do prostego człowieka, jego charakter i wielkość widoczna w sprawach drobnych, jego umiłowanie własnej pracy. W tym widzę wartości ideowe filmu, partyjność spojrzenia na życie. Praca jest nie zapowiedzianym w czółowce anonimowym bohaterem filmu.

Kopciuszek naszego filmu — pozytywny bohater współczesności — śmiało wybrał się na bal, ukazując swoje wdzięki. Brudne Kopciuszki, siedzące w kuchni, przebiegające ziarnka centralnych tematów, zbyt często tworzą „Gromady” i „Niedaleko Warszawy”. Wyłuskując zarenka nagich tematów pozbawiają swe dzieła rzeczywistych idei, pozostawiając nazwy: walka z wrogiem klasowym, sabotaż na ws i t. d.

Nie ulegamy tej mistyfikacji: to nie są rodzone dzieci socjalistycznego realizmu, ale podrutki, zaslanające się samym tematem, jak metryczką.

A gdzie treść rzeczywista, gdzie nowe, głębokie idee?

Pomyślimy przez chwilę, jak odnalazł drogę na bal sztuki skromny Kopciuszek snujący swą prostą opowieść?

Czyż nie jest jego tajemnicą konkretny życia, rzetelna obserwacja ludzi? Zapewne słuchał słów starego czarodzieja, pouczającego: „To ogromna różnica, czy poeta dla tego, co ogólne, szuka konkretnu, czy w konkretnie dostrzeżeniu to, co ogólne. Pierwszym sposobem powstaje alegoria, gdzie konkretny służy tylko jako przykład tego, co ogólne. Drugi zaś sposób... wyraża konkretność... nie wskazując nań. Kto tylko ów konkretny żywo wyrazi, otrzyma zarazem to, co ogólne...” (Goethe).

Myślę, że Kopciuszek dokumentalnego filmu może pokazać drogę

„Szwambrania”

Literatura dziecięca. Samo to określenie sugeruje już moc pouczających maksym, tłum wzorowych bohaterów, dużo ponurego mentorstwa, jeszcze więcej nudy.

Oburzyłyby się święcie Fenelon gdyby to ustyszał, i mialby całkowitą rację. Ten ojciec literatury dziecięcej, preceptor Ludivika XV, który dla swego młodocianca pupila skomponował pierwszy romans edukacyjny znalazł się na ustach całej Europy. Jego „Telemak” obiegł wiele języków i leży u podstaw całej szkoły romansu dydaktycznego. W Polsce przełożył go Jan Jabłonowski. O entuzjastycznym jego przyjęciu może świadczyć choćby to zdanie wyjęte z osiemnastowiecznego dykcjonarza: „Dzieło nieśmiertelne Telemak, lub prozą pisane, najznakomitszym wieków naszych poematem nazywać się może”. Potraktowano też utworz Franciszka Fenelona jak doniosłe dzieło sztuki, co panującym wówczas zwyciężającym przejawiało się w tym, że przełożony został wierszem na kształt epickiego poematu.

Jak z tego wynika, dorośli od samego początku mieszały się w sprawy dzieci i czytali przeznaczane dla nich książki. Tak już zostało. Potem zrodziło się mądre przekonanie, że dobra książka dla dziecka to ta, która z pożytkiem i zainteresowaniem przeczyta każdy dorosły. Tymczasem powstało również i inne mądre przekonanie, że literatura dla dzieci jest czymś gorszym i wstydlivym. Uprawiać ją zaczęły stare mądryki i ludzie, którzy sparzyli się na „prawdziwej” sztuce.

Z tego pierwszego chyba przekonania wywodzi się piękna powieść Luca Kassila, o dzieciach i o dorosłych, o małej osadzie Pokrowskiej i o wielkiej Rewolucji Październikowej, o socjalizmie i o zabawie w „Szwambrani”. Szwambrania to królestwo wymyślone przez dwóch chłopców w roku 1914. Kiedy wybuchła pierwsza wojna światowa odgłosy jej wdzierają się do mieszkawia „prowincjonalnego rosyjskiego lekarza. Dwaj chłopcy modyfikują swoje królestwo. Kiedy wy-

bucha rewolucja — w Szwambranii także zmienia się ustrój. Dwaj chłopcy układają w swej krainie nowe prawodawstwo. Kiedy wybuch wojna domowa i w Pokrowsku zjawiają się kontrrewolucyjne bandy — w Szwambranii zapanowuje na krótki czas anarchia. I tak stale. Kassil z pomysłowością pedagoga i uweruq beletrysty przetrzuca raz po raz wydarzenia z planu rzeczywistości w plan wyimaginowanej zabawy. Realizm historii uzupełnia „groteską zabawę, ową szczególną dziecięcą deformacją świata.

Kassil nie oszczędza, zwyciężając złych wychowawców, swego czytelnika, stawia go wobec takiego obrazu życia, jaki sam widzi. Ale daje mu jeszcze coś. Daje mu tę odrobinę poezji, bez której nie ma żadnej najmniejszej zabawy, bez której też nie obchodzi się historia. I w tym chyba tkwi tajemnica tej książki. To jest powód, który jedna jej czytelników bez różnicy wieku. Pamiętali o tym i Makarenko, i Gajdar. Jeden organizując wizje pedagogiczne, by je następnie

LEKTURY

BOGDAN WOJDOWSKI

przenieść do literatury. Drugi tworząc wizję literackie, które znalazły swe urzeczywistnienie w życiu. W istocie łączyły ich właśnie owe niezwykłe wyczuwanie na poezję pracy, poezję działania. Tak narodziła się socjalistyczna pedagogika.

Za mało interesuje się krytyka literaturę dziecięcą, zwłaszcza ra dziecką. A przecież tutaj właśnie najdobitniej manifestuje się jednolitość moralno — estetyczna realizmu socjalistycznego. Czyż nie jest wymowny sam fakt, że najlepsze pióra nowej literatury — Majakowski i Marszak, Gajdar i Makarenko, Kassil i Michailów — służą dzieciom. Nie grozi im już lektura ponurej, średniowiecznej „Meluzyny”, która w przeróbkach — jak choćby popularna wersja Cukierbergera — krążyła jeszcze w latach trzydziestych.

No ale cóż tutaj po krytykach? Mogą im jedynie pozazdrościć lektur.

