

Zasadki „wiejskiego tematu“⁽¹⁾

JERZY ADAMSKI

Jak deski ratunku „Dziadowska miłość“ chwyciła się psychologii.* Osrodkiem jej uczyniła sprawę spółdzielni produkcyjnej. Rzecz stanowi więc jakby studium postaw psychologicznych wobec tej sprawy. Źródłem zaś tych postaw jest oczywiście przeszłość bohaterów powieści, której obraz wypełnia głównie jej część.

Były to czasy panowania obszarników i niezawodną lojalność Weroniki Włoszakowskiej, „która urodziła się lekliwa“, dumną ambicją starego Florka „o gołębim sercu i krótkim języku“, zjadliwa zawiść rozczarowanej Józefy Terlakowskiej „wszystkiemu przeciwnie“, nieokiełznaną wolę swobody Franciszka Mrówczaka, „któremu zachciało się być niewidzialnym“ — wykształciła ówa jaskrawa obcość jasnie pańskiego dworu, nadęta cudaczność jego sprzętów, obyczajów, mowy, jego stare, odgródzone od ludzi i wyzyskujące ich bogactwo, całe to feudalne przeciwieństwo, sprzeczność, konflikt z wiejską nędzą, prymitywem i prostactwem życia zepchniętego w czworaki i chałupy.

Ten konflikt ekonomiczny, społeczny, obyczajowy panuje w obrazie przedwojennej przeszłości pełnej konkretnie przedstawionych w powieści wydarzeń. We wsi Jan Kwiatkowski trzymał w garści tych, którym raczył wypożyczyć siewnik lub mleczarnię, Teofil Marus, właściciel stawu rybnego, zastawiał na ludzi żelaza, politykier Weżykowski pił na umór w swojej kamienicy, wójt przepędzał bezrobotnych pieszo ciągnących w poszukiwaniu pracy, biali kolumniści dworku młynarza i lśnią okna w pięknym budynku plebanii. Ale to jest tylko ogólnikowa zaznaczona sytuacja. Ważne są inne fakty: że jaśniepanstwo pod opieką starosty pięknymi dworskimi końmi jeżdżącemu na polowania mogli wyrzucić ze służby starego Mrówczaka, aby mu w porę przepadła emerytura; Terlakowskiemu, choć pracował tak jak zmarły stelmach, wypłacać uszczuploną znacznie dziesięć pod pretekstem, że niedouczony; młodą Weronikę zmusić do zamażnięcia za stangretą z sąsiedztwa; pokójkę Józefę z miejsca usunąć za to, że więcej okazała sympatii stelmachowi niż jednemu z dziedzicznych kuzynów; a wszystkim ludziom pracującym w polu skrócić czas obiadowego odpoczynku, aby się zwró-

ciło owe dziesięć groszy na dniówce, wywalczone rok wcześniej przez chłopski strajk.

Te fakty wiążące się w określonej sytuacji społecznej i ekonomicznej w różnoraki, jak widzieliśmy, sposób ukształtowały psychologie bohaterów powieści. W rezultacie ówa niezawodna lojalność Weroniki, nienawiść obszarników Terlakowskiego, dobre serce młodego Florka uosobiły ich wobec sprawy spółdzielni przychylnie, ale dumna ambicja starego Florka, zjadliwa zawiść rozczarowanej Józefy, nieokiełznana potrzeba swobody Franciszka — wobec tej samej sprawy uosobiły ich wrogo.

Cóż może wpłynąć na to, aby te postawy poczęły ulegać zmianom, pozytywne ucieleśnieniu, rozwojowi, umiunczeniu, a negatywne przemianom? Oczywiście fakty, nowe fakty wiążące się w nową sytuację ekonomiczną i społeczną.

Ale w tej wsi zagubionej gdzieś w Polsce między Łodzią a Kalwarią Zebrzydowską, oddychającą nieznanym krajobrazem, tkwiącą w ziemi o niewiadomym wyglądzie i urodzajności, zabudowanej chałupami, których nie widać i o których nie wiadomo nawet, czy rozciągają się wzdłuż szosy, czy też uwięzły w sieci zakurzonych dróg polnych, w tej wsi, od której jasnie państwo opuściło dwór i uciekli wraz z furgonami rzeczy w ślad za uciekającą armią hitlerowską, dawnych sprzeczności nie zastępują nowe, dniom dzisiejszym właściwe.

Wiadomo, że wójt przestał być wójtem, choć ani jego, ani jemu podobnych następne lata wcale nie wygnały ze wsi. Dworską ziemię rozparcelowano i nadano chłopom. Rozpoczęła się agitacja za spółdzielnią produkcyjną prowadzoną przez młodego Florka (który miał dobre serce) i Terlakowskiego (który nie nawidził obszarników) oraz kontragitacja prowadzona przez dwu wędrownych dziadów i jedną jeżdżącą za handlem. W zagrodzie przewodniczącego znalazłono otrutego psa i kartkę z wyrokiem. Mimo to wielu się podpisało. Podczas spółdzielczej zabawy drzwi od obory zostały wyłamane, „Czerwona“ zarżnięta, nowy wyrok doręczony spółdzielcom.

Jednakże ani bogaciej, ani biedniej, ani lepiej, ani gorzej, ani inaczej — wsi nie istnieją w tej powieści jako fakty materialne, dynamiczne ekonomicznie i społecznie; istnieją tylko słowa bogaczy, pa-

kowa sprawa spółdzielni odbita w umysłach i sercach ludzkich.

Różnica między sposobami przedstawienia pańszczyźnianej przeszłości a współczesnego dnia codziennego bohaterów sportretowanych w powieści jest ogromna. Przeszłość ukazana została jako materialny konkretny, teraźniejszość jako zjawisko czysto psychologiczne. Funkcją przeszłości w utworze jest bowiem rzeczywiste ukształtowanie teraźniejszej postawy psychologicznej chłopów, funkcją zaś teraźniejszości pozostało tylko przekonywanie. Stąd też rola dwu sekretarzy powiatowych, których różne zachowanie we wsi Oleszycach ma ukazać konieczność liczenia się z postawami psychologicznymi chłopów, zyskującymi zresztą w opisie zabawy wspólny mianownik: myślenie magiczne, tępy spryt, zabobon, ciemnota.

Wszystko to razem może znaleźć tylko jedną, niestety, interpretację: teoretycznym założeniem tak zbudowanych portretów psychologicznych jest przekonanie o niezmienności duszy chłopskiej.

Popatrzeć na starego Florka: ambicja i duma uczyniły go gospodarnym na przekór wszystkiemu; to właśnie zniechęca go teraz do wspólnoty; gdy jednak odczuł zagrożenie, zobaczył, że wspólnotę przeciwstawia się zbrodnia, ta sama ambicja i duma, urażona, ka-zały mu z tą wspólnotą się połączyć. Cóż tutaj jest zmienno? Postawa psychologiczna Florka, raz ukształtowana, pozostała w każdym razie ta sama.

„Dziadowska miłość“ stanowi dowód, że psychologia, jeśli nie polega na studium reakcji i rozwoju, lecz niezmiennych postaw psychologicznych, jest zawodną deską ratunku dla powieści wiejskiej zagrożonej naturalizmem. Albowiem implikacją takiego stanowiska jest przekonanie, że istotny problem wsi polskiej leży w dobie jej socjalistycznej przebudowy stanowi dostosowanie tej przebudowy do niezmiennych postaw psychologicznych chłopów, do różnych gatunków i ugrupowań gatunków tych postaw; oznacza to w konsekwencji sztuczność, czystą koncepcyjność lub czysto praktyczną wartość socjalizmu na wsi; a taka metafizyczny pogląd na człowieka i związany z nim ciasny pogląd na socjalizm chętnie realizuje się w obrazie artystycznym, któremu patronuje wiadomy bóg krytyków.

Istotnie, w „Dziadowskiej mi-

łości“ wieść, której psychologiczny obraz miał być uogólnieniem, naprawdę jest tylko abstrakcją, środowiskiem sztucznie wyjętym ze świata, z którym w rzeczywistości łączy go przecięt organiczne związki. A jednak, mimo wszystko, jednak, twór ten stanowi próbę ucieczki spod władzy głupiego bożka; „temat“ zastępuje problemem; usiłuje dokonać niezbędnego w realistycznym dziele przekładu teoretycznych i praktycznych racji ekonomicznych na język racji humanistycznych, na język psychologii; bada ją, doszukuje się prawdy, stawia pytania, usiłuje je rozstrzygnąć; ponosi trud i popełnia pomyłki odkrywcy, idzie za fałszywym tropem, ale przy okazji trafia na sprawy niezwyklej wagi, choć zdaje się jej nie dostrzegać i nie doceniać: przecucie chłopów, że spółdzielnia produkcyjna, że socjalizm oznacza istotną, głęboko sięgającą, radykalną zmianę modelu cywilizacji, a co za tym idzie, obyczajów, norm moralnych, pojęć, stosunków między-ludzkich.

UCIECZKA UDANA: „JAWOROWY DOM“

Właśnie takie już nie przecucie, ale przekonanie „Jaworowy dom“ czyni podstawą, założeniem swego aktu oskarżenia współczesności wiejskiej. Zbrodnia Konstanta Jawora, który dla morgów się ożenił, dla morgów spłodził syna, dla morgów spowieńczał żonę, usiłował zabić swe dziecko, wdał się w machinację, zdradę i zbrodnie kulaczkę, wreszcie dopuścił się morderstwa, całe to nieszczerne życie dzieje się w środowisku wiejskim przedstawionym w ekonomicznych i społecznych i psychologicznych konkretnach, w ich nieustannym ruchu rozwojowym. Ów świat dzieli się na tych, którzy związali swe życie ze służbą społeczności i na tych, którzy je związali z morgami. Aktywność tych pierwszych nie zawsze lub nie od razu przynosi im szczęście osobiste, ale zawsze bierność osiągnięcie tego szczęścia im uniemożliwia, rodzi wyrzuty sumienia, niepokój, pcha z powrotem do służby społecznemu ideałom, społecznemu dobru, a przez to ich czynny wysoko kwalifikuje moralnie. Aktywność tych drugich nieuchronnie wiedzie do zbrodni, a bierność nieuchronnie zmienia ich w narzędzia lub ofiary łajdactwa. Taka bowiem jest natura tego, co się w po-

wieści ukazuje jako ekonomiczne uzasadniona walka dobrego ze złem.

Przed oczyma czytelnika rozwija się gwałtowny dramat, który swe racje oskarżycielskie czerpie z obrazu krzywdy Aldony i jej samotnej, rozpaczliwej śmierci, z obrazu poniewierki małego Bolka i bólu, w którym się szarpie jego dziecięce serce, z obrazu upokorzeń, cierpień i udręk biednej Gundy. Winny jest Jawor, który swe życie związał z morgami; dlatego też musi być po stronie zła; morgi bowiem znają jedną tylko bezwzględna zasadę moralną: zysk, interes. A to wyklucza miłość i bezinteresowność, rodzi dżiką chciwość i nieopanowaną zawiść, pcha do sojuszu z silniejszym grabieżcą, wymaga podstęp, zdrady, nawet zbrodni. Możliwość zadośćuczynienia krzywdzie, przeciwstawienia się łajdactwu, zapobieżenia zbrodni w tej strasznej wiejskiej cywilizacji prywatnej własności ziemi — nie istnieje. Istnieje tylko wiara i pewność w zwycięstwo socjalizmu, do czego dąży i nad czym pracują ludzie wyrośli przecież z tej samej wsi.

Ale „Jaworowy dom“ nie jest obrazem ani realizacji, ani zwycięstwa tych dążeń, nie jest też obrazem drogi tej realizacji. Jest przede wszystkim wstrząsającym obrazem udręki i krzywdy wiejskiej, jest oskarżeniem wiejskiej zbrodni. Stawia problem natury moralnej i rozstrzyga go jednoznacznie. Dlatego tę powieść wiejską uznać trzeba za przykład udanej ucieczki spod władzy bożka „tematu“.

Zdawać sobie jednak trzeba sprawę, że w kategoriach moralnych ukazany tu został podstawowy, ale też niejako wstępny i wyłącznie negatywny problem socjalizmu na wsi, negatywne uzasadnienie konieczności jego zwycięstwa: konieczność likwidacji zła. Pozytyw nadal pozostaje problemem skomplikowanym i niełatwym. Stąd też i końcowa apostrofa powieści: „Czy nie ma dla ciebie, Bielawo, lepszego życia? Pomyśl... Czy nie chcesz lepszego życia? Bielawo moja rodzina. Odpowiedz“.

Otoż to „Pomyśl. Odpowiedz“. To znaczy zrozum, zdecydować się. Tu właśnie kryje się cała ogromna komplikacja spraw i cała złożoność problematyki socjalistycznej przebudowy wsi, tu się właśnie kryje humanistyczny sens tej problematyki. Wartość doświadczeń obu ostatnich powieści wiejskich polega między innymi i na tym, że się tego sensu doszukują.

JAK ZWALCZYĆ WŁADZĘ GLUPIEGO BOŻKA

Ale na tym przecież w ogóle polega zadanie i odkrywczość pisarza realistycznego. Racje ekonomiczne bowiem nie stanowią dla niego punktu ciężkości, lecz jedynie niezbędną motywację postaw psychologicznych, norm moralnych, ideałów życiowych bohatera utworu, niezbędną motywację jego charakteru. Dopiero z kolei rozwój, wzajemne stosunki, konflikty bohaterów stwarzają w całości dzieła określonej problematyki intelektualnej, stanowiącą o poznawczej wartości twórczego odkrycia i jego filozoficznej, ideowej wartości.

Leż politycy i teoretycy socjalizmu problematykę wsi współczesnej przedstawiają zazwyczaj w kategoriach ekonomicznych. Są to najpierw teoretyczne racje socjalizmu jako całości, ustroju socjalistycznego jako całości i ekonomicji socjalistycznej jako całości; jej logika wymaga likwidacji rozdrobnionej, zacofanej, drobnotwarowej gospodarki chłopskiej, skoro rozwija się wielki i zjednoczony przemysł socjalistyczny. Ale są to również pewne racje praktyczne ujęte tym razem z punktu widzenia interesów indywidualnych, polegających na oczywistej korzyści płynącej z likwidacji zacofanych i wycofujących metod pracy.

Wszystko to razem przeniesione do powieści, ukazane czy zilustrowane przy pomocy takich czy innych obrazów, nie może jednak stanowić ich ideowego, filozoficznego fundamentu, dopóki owe teoretyczne i praktyczne racje, racje ustroju i racje obywatela, nie zostaną z kategorii ekonomicznych przeniesione na język pisarza humanisty.

Socjalizm bowiem jest wprowadzie pewnym zwartym, konsekwentnym systemem ekonomicznym, w którym konieczność przebudowy wsi wynika z wewnętrznej jego logiki, ale system ten nie służy samemu sobie, nie jest abstrakcją, której praktyczna realizacja uzasadnia się jedynie jej własną, wewnętrzną doskonałością, nie służy również czyjejś fantazji czy partykularnym interesom, lecz powszechnemu uczestnictwu w gruncie odmiennych niż dotąd w historii stosunków między ludźmi, radykalnemu wyzwoleniu człowieka i społeczeństwa, nie tylko w sensie ekonomicznym, lecz w konsekwencji w sensie duchowym, intelektualnym, moralnym, obyczajowym, psychologicznym. Najgłębszą racją tego ekonomicznego systemu jest więc racja humanistyczna.

Jej słuszność, jej wartość moralna i intelektualna polega nie tylko

na tym, że neguje ona zjawiska powszechnie uznawane za negatywne: wyższość, nierówność społeczną między ludźmi, przemoc i zbrodnie rodząca się z wyższości i nierówności; ale i na tym, że afirmuje pewien określony, przez prawa historycznego rozwoju społeczeństw tworzony i rozwijający się model cywilizacji, że rozumiejąc jej prawa i panując nad ich działaniem świadomie ten cywilizacyjny model urzeczywistnia budując jego materialne podstawy.

I tu właśnie leży główna, kapitalna sprawa, spłót wszystkich motywów moralnych, psychologicznych, intelektualnych, stanowiący humanistyczny sens ekonomicznej problematyki wsi w okresie jej przebudowy. Gdy bowiem chłop zaczyna pojmować, że socjalizm likwiduje zło, rozumie zarazem, że ta likwidacja oznacza jednocześnie zniszczenie całej tej cywilizacji, do której przywykł, wraz z jej normami obyczajowo-moralnymi, psychologicznymi, pojęciowymi, ideałami i mitami. Przystać na to, to znaczy przyjąć elementy cywilizacji miejskiej, obcej dotąd, niezrozumiałej, pełnej sprzeczności, tej, która od wieków leży w umysłowości chłopskiej synonimem niesprawiedliwości i wyzysku. Tak oto przeciwieństwo między miastem a wsią okazuje się osłą kapitalnego problemu naszej wsi współczesnej, przewyższenie zaś tego przeciwieństwa, sojusznik robotniczo-chłopski, humanistyczna istotą owego problemu.

„Nie ulega wątpliwości — pisał Stalin — że przodująca rola miasta socjalistycznego w stosunku do wsi drobnocłopskiej jest wielką i nieocenioną... zagadnienie stosunków między miastem i wsią staje na nowym gruncie... przeciwieństwo między miastem i wsią będzie się zacierało w tempie przyspieszonym. Ta okoliczność ma... ogromne znaczenie dla całego naszego budownictwa. Przeobraża ona psychologię chłopów i zwraca go frontem do miasta. Stwarza grunt do tego, aby hasło partii „frontem do wsi“ zostało uzupełnione przez chłopów-kołchoźników „frontem do miasta“... chłop dawnego typu ze swoją dżiką nieufnością do miasta jako do grabieżcy ustępuje na dalszy plan...“

Falsz wielu naszych współczesnych powieści wiejskich polega nie tylko na tym, że potwierdzając czy ilustrując słuszną ogólną tezę teoretyczną na przykładzie środowiska potraktowanego jako oderwane i zautonomizowane, albo ją samą wykoślawiają, albo też muszą wykoślawiać rzeczywistość, co jest zresztą nieodzownym atrybutem wszelkiego metafizycznego myślenia i wszelkiej naturalistycznej twórczości; ale i na tym także, że ucinając, przeliczając, nie widząc organicznych związków wsi (nawet najbardziej zabitej deskami), ze światem, w którym żyje naród jako całość, ani nie dostrzegając istotnych problemów, ani nie znajdując pola do odkryć pisarskich, ani się zdobyć nie mogą w konsekwencji na żadną myśl głęboką i ideową prawdę.

Socjalistyczna przebudowa wsi jest bowiem sprawą socjalizmu jako całości, angażuje całą jego humanistyczną istotę, wszystkie jego humanistyczne racje, najbardziej dalekosiężne i najpotężniejsze jego ideały. Angażuje całą klasę robotniczą, a w narodzie budującym socjalizm stanowi prawdziwie narodową sprawę.

Wiele cóż z tego wynika? Czy należy potępić postulat wprowadzenia wsi jako tematu do naszej literatury? Czy należy przekreślić dotychczasowy rozwój tego tematu w naszej literaturze współczesnej? Nie. Twierdzę jednak, że problematyka wiejska w literaturze jest w pewien szczególny sposób narażona na niebezpieczeństwo naturalizmu, wynikające z uzasadnionego, lecz intelektualnie nie dość opanowanego poczucia odrębności i swoistości wiejskiego życia. Twierdzę przy tym, że krytyka literacka równo w swoich postulatach, jak i w swych ocenach poszła na łatwiznę, wytworzyła pojęcia i kategorie fałszywe, oparte na metafizycznym i naturalistycznym pojmowaniu poznawczej funkcji sztuki i w ten sposób niebezpieczeństwo to jeszcze zwiększyła dając mu niewątpliwie, pewną podbudowę teoretyczną. Twierdzę dalej, że cała grupa współczesnych powieści wiejskich, powiązanych różnymi wzłami krwi z „Rodziną Lebińską“, uległa temu niebezpieczeństwu, ale i tak stanowi w rozwoju naszej literatury wartość niewątpliwą, przyniosła bowiem różne, a bezcenne dokumenty chłopskiego doświadczenia. Twierdzę następnie że powieści wiejskie mogą i powinny radykalnie uwolnić się od niebezpieczeństwa naturalizmu, a „Dziadowska miłość“ i „Jaworowy dom“ stanowią właśnie próby tego rodzaju. Twierdzę wreszcie, że dla powieści wiejskiej jedynym sposobem ratunku i obrony przed naturalizmem, przed socjalistycznym jest intelektualne opanowanie złożonych zagadnień naszej wsi współczesnej jako problematyki całego ustroju, jako humanistycznej problematyki socjalizmu, jako problematyki narodowej. Czyż można w inny sposób zwalczyć władzę głupiego bożka?

* Pierwsza część artykułu ukazała się w numerze 48.

DECENTRALIZACJA I ZESPOŁOWOŚĆ

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

Jaki jest niezbędny warunek dla tego rodzaju ofensywy, poza realizacją decentralizacji życia teatralnego i szeregu posunięć organizacyjnych, o których uprzednio mówiliśmy?

Sądzę, że tym niezbędnym warunkiem jest śmiałość i zdecydowana koncepcja repertuarowa, koncepcja teatru współczesnego. Nie ma recepty repertuarowej dla wszystkich teatrów i stwarzanie takich recept, to był między innymi błąd przesadnie centralistycznej myśli w teatrach. Procenty i wskaźniki mają poważne znaczenie, lecz tylko dla dyktacji Centralnego Zarządu TOF.

Czy dla niego sygnałami ostrzegawczymi, które pozwalają stwarzać i rozwijać myśl repertuarową dla całego kraju. Natomiast nie można kształtować repertuaru w teatrach przy pomocy procentów, bo w ten sposób otrzymujemy wszystkie teatry takie same, z tymi samymi trzydziestu procentami sztuk współczesnych, sztuk klasycznych i sztuk radzieckich.

Musimy sobie zdawać sprawę, że terenowi, zespolowi terenowemu — powinniśmy dać pełną artystyczną inicjatywę, korygowaną z góry przez ogólną koncepcję.

W ten sposób mógłby powstawać teatr, który by pomagał i Partii, i narodowi budować światopogląd socjalistyczny naszych obywateli, odkrywając na nowo Szekspira i Słowackiego, Mickiewicza i Czesława, Zeromskiego i Kruczkowskiego oraz wystawiając sztuki współczesne.

Jakie są w tych warunkach wytyczne repertuarowe? Musimy twarde powiedzieć wobec wszystkich: *Kie ma w Polsce Ludowej zakazanych pozycji z wielkiego repertuaru, nie istnieją takie pozycje.* Są tylko pozycje, które dany teatr lub reżyser może udźwignąć, które są zgodne z jego profilem artystycznym, które potrafi odczytać na nowo, zgodnie z prawami obiektywnymi epoki i te sztuki, których dany reżyser czy też zespół nie potrafi odczytać lub istnieją poważne obawy, co się u nas często zdarzało, że klasyczna czy teatr romantyczny ulegnie jakimś poprawkom historycznym, kompromitującym nas wobec narodu.

Całkowicie się podpisuję pod wystąpieniem prof. Kotta, jeżeli chodzi o sprawę naszej tradycji naro-

dowej. I nie zamierzam rozwijać jego słusznych tez, z którymi się całkowicie zgadzam. Natomiast chciałbym uzupełnić wystąpienie prof. Kotta problematyką teatru młodzieżowego i teatru dziecięcego oraz zagadnieniem teatru współczesnego.

Jeżeli chodzi o zagadnienie teatru młodzieżowego i dziecięcego — to powiedzmy to sobie otwarcie, że chociaż od lat o tym mówimy — Centralny Zarząd i Ministerstwo nie ma żadnej koncepcji tego rodzaju teatru.

I to, że nie mamy w Warszawie takiego teatru, jakim jest Teatr Młodego Widza w Krakowie czy we Wrocławiu, to, że nie ma poważnej komórki w Centralnym Zarządzie, która by się zajmowała zagadnieniem repertuaru teatru dziecięcego, zagadnieniem wychowywania kadr artystycznych, wychowywania reżyserów, to jest poważna plama w życiu naszych teatrów.

I ten stan musi ulec zmianie, jeżeli — z czystym sumieniem, z jakimś ciołem mamy stanąć przed Wami na następnej konferencji teatralnej.

Drugie takie zasadnicze zagadnienie — to sprawa współczesnego repertuaru. *Nie ma teatru socjalistycznego bez współczesnego polskiego i bez współczesnego radzieckiego repertuaru.* Nie ma teatru socjalistycznego bez systematycznej pracy takiego teatru z dramaturgami i ze współczesną dramaturgią polską i radziecką.

Gdy przegladamy złożony nam repertuar teatralny na rok 1955, to serce nam pęcznieje od nadmiaru klasyki i teatru romantycznego. Pod tym względem jest rzeczywistość jakis generalny przełom w kształtowaniu repertuaru. I to dobrze. Tylko ogarnia nas obawa, czy przypadkiem to serce ciagle nie jest papierowe, czy przypadkiem nie nastąpi znaczne zubożenie realizacji w porównaniu z planowaniem. Bo jesteśmy opóźnieni, mimo wielu narad i decyzji, z przygotowaniem koncepcji teatru romantycznego. Między innymi nie odbyła się nawet narada, która była w tej sprawie przewidziana, mimo że już jesteśmy w Roku Mickiewiczowskim.

Natomiast, przeglądając przygotowany przez CZ TOF repertuar, rzuca się ostro w oczy, że pozycje teatru współczesnego, i to zarówno radzieckiego jak i polskiego, brzmia jednakowo: „do uzgodnienia“. I dlatego sprawę współczesnego repertuaru należy na tej konferencji wyraźnie poruszyć. Zadajemy sobie pytanie, czy naprawdę jest aż tak źle

z naszym repertuarem współczesnym, że go prawie nie gramy. Nie mówiąc już o nowym, odkrywczym repertuarze radzieckim. Sądzę, że nie. Więcej nawet — sądzę, że wchodzimy w okres rozkwitu naszej dramaturgii.

Chcę wymienić tylko kilka pozycji, z których każda nie tylko pozostała za sobą sztuki lat 1949—1952, ale z których każda niemal jest sztuką, która przy właściwej troskliwości teatru może stać się powszechnym wydarzeniem. Chcę przypomnieć pozycje choćby Kuśmierka, „Rok 1944“, o której to sztuce wiele było dyskusji, wiele obaw i gdyby nie odwaga Teatru Wojskowego i osobista cywilna odwaga tow. Krasnowieckiego, sztuka ta nie ujrzałaby światła dziennego. A dziś ta sztuka jest dużym wydarzeniem i wśród widzów, i wśród naszego życia teatralno-politycznego.

A takich sztuk mamy więcej. Mamy nową sztukę Tadeusza Hołuj o walce rewolucyjnej w Hiszpanii — nową oczywiście o tyle, że jeszcze nie wystawioną, bo sztuka napisana jest półtora roku temu.

Mamy sztukę Kowalewskiego „Gdy noc mija“, mamy sztuki Gruczyńskiego, sztukę Bienkowskiego Władysława, Strykowski, dwie sztuki Wirskiego, sztukę Gottesmana i Broszkiewicza, nie mówiąc już o niewygranych sztukach, a godnych wygrania, Kuśmierka, Tarna, Warmińskiego, Lutowskiego i szeregu innych. Trzeba sobie powiedzieć, że my właściwie poza poszczególnymi wyjątkami nie wychodzimy poza dobre pozycje Kruczkowskiego, Korcellego i Jurandota. Trzeba sobie powiedzieć, że w walce o repertuar współczesny i Ministerstwo Kultury, i Centralny Zarząd, i organizacje partyjne, zwłaszcza wojewódzkie komitety, które powinny stać na straży współczesnego repertuaru, i teatry wykazują nie tylko oportunistyczny, brak ambicji, ale i obcą naszym teatrowi lekkość. I dlatego zgadzam się z Pomianowskim, że przylądzie kluczenie wokół „Łaźni“ Majakowskiego i sztuk Brechta nie-pomogło współczesnemu repertuarowi i socjalistycznemu teatrowi. Podobnie jak przylądzie mędrkowanie nad sztuką Kuśmierka, Kowalewskiego czy Warmińskiego opóźniało odwagę wielu teatrów terenowych. Na szczęście i ten okres mamy za sobą.

Nie bójmy się prawdy bolesnej, gdy prawda generalna jest prawdą socjalistyczną. Nie bójmy się mówić ze sceny o sprawach, o których mówią i z którymi walczy i Partia.

i naród. Nie bójmy się przezwycięzać nieprawości, gdy zaczęła się dzisiaj wielka walka z brakami i poszczególnymi przejawami degenerowania się naszego życia państwowego i społecznego.

Cofanie się przed prawdą prawdziwą nie zatrzyma, obnaża natomiast tych, co prawdy się boją. Krytyka nie oznacza również, w każdym razie nie powinna oznaczać, przekreślenia bezwarunkowych osiągnięć, zdobyczy i wielkości naszego 10-lecia. Ona oczyszcza osiągnięcia i wielkość naszego 10-lecia, oczyszcza z mułu i nieczystości, które także często są dziełem naszych własnych rąk. Samokrytyka również nie może być okazją do odkładania koniecznych reform ad acta. Nikt z nas nie ludzi się, że czeka nas łatwy okres, że można sprawy, o których mówimy, z dnia na dzień realizować, lecz trzeba mieć pewność, że zagadnienie nowych metod pracy będziemy twarde i zdecydowanie wcielać w życie.

Łatwiej jest niewątpliwie administrować, podpisywać i wydawać okólniki niż pracować i myśleć w oparciu o zespół, o kolektyw, o jego zaufanie. Zwiastując, że do zaufania nie wystarczy nawoływać, jak to często robiliśmy, lecz trzeba by uporczywie i wytrwale wypracowywać, na zaufanie trzeba zarobić.

Może nieraz ciężko jest wysłuchiwać słowa ostrej krytyki, słowa meksykańskich oskarżeń. Lecz było gorzej, znacznie gorzej, gdy trwało milczenie. W oskarżeniu jest gniew i wiara w zwycięstwo, w milczeniu jest rezygnacja i odsunięcie się.

Prawda Partii jest prawdą narodu, jest prawdą naszą. Gdy trud ten podejmiemy zespołowo i wytrwale będziemy realizować nasze wskazania, z których wszyscy dzisiaj zdajemy sobie sprawę, to nie tylko potrafiamy poprawić życie naszych teatrów, lecz miejmy świadomość, że odpadną ci, którzy nie potrafia tworzyć pracować, że spadną te czy inne papierowe głowy, które przyzywały się deklarować, zamiast realizować politykę Partii, a wejda na arenę ci ludzie, ci artyści bezpartyjni i partyjni, którzy są godni naszej wielkiej epoki.

Pomocą w naszej pracy będzie krytyka. Surowa lecz socjalistyczna. Za krytyką stanie praca, praca całego zespołu, wszystkich ludzi teatru, praca tych, dla których scena polska zawsze była i zawsze jest treścią całego ich życia. A tych jest ogromna i bezsporna większość. Tych jest cały teatr.

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

SPRAWY BOLESNE

Pomówmy
o muzyce

LUDWIK ERHARDT

Wiele jest spraw naszego życia muzycznego, o których warto porozmawiać. Jeśli zdanie moje okaże się ostrzejsze niż należy, osąd niezasłuszony — daruję. Tak jednak chyba być powinno, bo dyskusja polega na tym, że mówi się dużo rzeczy niesłusznych i potem wyciąga się słuszne wnioski. (Niestety czasami dzieje się odwrotnie). Smutno i szaro byłoby na świecie gdybyśmy zawsze mieli rację i wygłaszali obiektywne i odmierzone sądy. Wielu ludziom odebrałoby się chęć. Na wstępie więc parę słów w obronie krytyki.

1. W OBRONIE KRYTYKI, CZYLI O ZADUFKACH

Ma rację Stefan Jarociński. Duża wina leży po stronie krytyki muzycznej — jest beznamietna, pozbawiona żaru i pasji odkrywczej, superobiektywna i nudna. A w ogóle jest jej za mało. Leżą spokojnie pióra wielu ludzi, którzy niekiedy pisali o muzyce rzeczy mądre, którzy gdyby chcieli wiele mogliby zdziałać. Gdyby chcieli... Ale dlaczego nie chcą? Dlaczego tak trudno nakłonić kogokolwiek do napisania choćby recenzji z koncertu, do publicznego ogłoszenia swoich sądów o takim czy innym utworze lub wykonawcy? I znów rację ma Jarociński składając winę na stosowane niejednokrotnie „metody administracyjne”, w których ostra i śmiała krytyka prasowa często przesadzała o „życiu estradowym” jakiegoś nowego utworu. Z drugiej strony krytycy często nie chcą krytykować, formułując swe sądy arcyostrożnie, owijając nieco ostrzejsze sformułowania w bele bawelny.

Jednakże nie tylko krytyk, nie tylko biurokrata jest winien. Dużą część winy ponoszą również twórcy i wykonawcy, a więc przedmiot krytyki. Zbyt często, niemal z reguły, zdarza się u nas, że słowa krytyki są przyjmowane jako atak osobisty iksa na irogę, jako swoisty „prasowy” sposób poddawania nogi. Prawda, niejednokrotnie krytyka jest nieodpowiedzialnym i nieuzasadnionym atakiem, niejednokrotnie niestety prasa staje się narzędziem rozgrywek wzajemnych i obrachunków muzycznych. Ale wiele razy recenzja czy artykuł pisany w szczerą troskę o dobro naszej muzyki staje się kamieniem obrazy dla tej czy innej, draśniętej w swych ambicjach grupy?

Spróbujcie np. napisać parę słów choćby najsurowszej krytyki pod adresem Filharmonii Warszawskiej lub Polskiego Radia. Jakże wielu ludzi będzie obrażonych, jakże wielu zamiast rozsądnie i szczerze przyjąć krytykę lub wykazać jej niesłuszność będzie „osobiście dotkniętych”, będzie szukać okazji dla odpięcia pięknym za nadobne. Nic więc dziwnego, że w wielu wypadkach te nieliczne recenzje stają się stereotypową, informacyjną wazeliną.

Wielu jest zadufków i szkodzą oni nie mniej niż nieodpowiedzialni lub bojaźliwi krytycy.

Dopóki ze strony kompozytorów, wykonawców i instytucji muzycznych nie będzie słusznego i sprawiedliwego stosunku do krytyki, dopóty nie będzie słusznej, twórczej i śmiałej krytyki. I odwrotnie — dopóki nie będzie twórczej i śmiałej krytyki, dopóty nie będzie właściwego stosunku ze strony krytykowanych. Sytuacja bez wyjścia? Zamknięte koło nieporozumień? Bynajmniej — po prostu ktoś musi się okazać odważniejszy.

2. CHODZI O KRYTERIA OCENY

Sprawa krytyki muzycznej to w głównej mierze sprawa ustalenia kryteriów, przy pomocy których można by dokonać pewnego wartościowania w dziedzinie twórczości muzycznej. Stwierdzić trzeba, że ołbrzymia większość ludzi zajmujących się pisaniem mniej lub więcej szczegółowych recenzji naszego życia muzycznego takich ustalonych kryteriów nie posiada, albo co gorsza kryteriami są dla nich osobiste sympatie i antypatie. Oczywiście nie ma już mowy o skrzyszalizowaniu jakiegoś ogólnego sądu grupy krytyków, opartego o jednolite kryteria. Dzieje się tak dlatego, że nieliczna ilość ludzi „parająca się” piśmieniem o muzyce składa się w większości przypadków z... przypadków.

Muzykologowie starszego pokolenia, których można policzyć na palcach jednej ręki, obciążeni ponad miarę funkcjami i pracami ściśle naukowymi oraz działalnością pedagogiczną nie są w stanie wziąć na swe barki tej niezwykle odpowiedzialnej i trudnej pracy, jaką jest krytyka muzyczna. W życie wchodziłoby młoda kadra muzykologów, wykształcona już po wojnie. Wiele z nich poświęca się pracy naukowej, w której tak wiele zagadnień leży odłogi. Zastrzyk nowych sił w dziedzinie krytyki muzycznej odbywa się powoli. Najwyższy jednak czas, aby się zastanowić nad stworzeniem jednolitego frontu walki o nową muzykę w kręgu krytyki muzycznej. Niezbędne do tego jest wypracowanie kryteriów oceny.

ny. Pozostawiając tę sprawę do osobnego rozpatrzenia i przedyskutowania warto poddać rozważce ogólne założenia:

Wartość dzieła sztuki, a więc i dzieła muzycznego, składa się z dwóch zasadniczych i nierozdzielnych elementów: jakości warsztatowej i przydatności społecznej. Jakość warsztatowa wyznaczona jest stopniem opanowania środków muzycznych takich jak np. budowa formalna, harmonika, instrumentacja itp. Przydatność społeczna wyznaczona jest treścią idei, które dane dzieło niesie, ich aktualnością (oczywiście w ściśle ustalonym ujęciu) i stopniem tzw. komunikatywności itp. Obydwa te elementy występują w każdym dziele sztuki, są nierozłączne i zależne wzajemnie od siebie.

Nawet bardzo pobieżnie sformułowanie ogólnych założeń, na jakich opierałoby się kryteria oceny w dziedzinie twórczości muzycznej jasno wykazuje, że w krytyce muzycznej nie może być miejsca na dyktantysty, choćby oparty na najlepszych intencjach i pięknym stylu literackim. „Condito sine qua non” staje się rzetelna wiedza i znajomość rzemiosła muzycznego. Bez tego nie będzie miedzy krytyki muzycznej.

Nie chodzi mi oczywiście o zobiektywizowanie naszej krytyki muzycznej, ale o stworzenie jej naukowych podstaw. Bo różnica zdań wynika tylko w dwu wypadkach: gdy dwójka ludzi nie zna się zupełnie na przedmiocie dyskusji, albo gdy obie strony mają pełną wiedzę o tym, o czym dyskutują.

3. O TWÓRCACH

Niedawno zachwycaliśmy się wszyscy „Koncertem na orkiestrę” Lutosławskiego; warto się zastanowić dlaczego? Dlaczego niemal wszyscy bez wyjątku dali się porwać czarowi tej muzyki? Mistrzowska znajomość orkiestry, nowatorstwo w instrumentacji, wspaniałe efekty dźwiękowe, olśniewający blask i barwa szaty zewnętrznej „Koncertu na orkiestrę”, wreszcie doskonałość jego formy — oto, co spowodowało entuzjastyczne przyjęcie tego dzieła zarówno przez publiczność jak i przez świat muzyczny zgromadzony na porannym przesłuchaniu. Moim zdaniem jednak emocjonalizm tego dzieła ma charakter naskórkowy. Inni znów twierdzą, że „Koncert” przedstawia typ muzyki o emocjonalizmie głęboko ukrytym i bardzo opanowanym. Tak czy inaczej strona emocjonalna muzyki Lutosławskiego znajduje się poza zasięgiem możliwości percepcyjnych chyba nawet wyrobionego słuchacza. Cieszyliśmy się słuchając tej muzyki, dawała ona satysfakcję, ale mnie osobiście nie wzruszała. W percepcji dzieła Lutosławskiego najmniej zaangażowane było uczucie.

Umyślnie wybrałem jako przykład najlepszy utwór dziesięciolecia, stworzony przez badającego najlepszego kompozytora, ponieważ podobne sformułowanie mogłoby dotyczyć wielu pomniejszych twórców. Bo wiem to, co wydaje się brakuować Lutosławskiemu, nie dostaje wielu innym kompozytorom.

Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego w ciągu ubiegłych dziesięciu lat brzemiennych w wielkie wydarzenia nie stworzono muzyki, która by wstrząsnęła słuchaczem? Nie mamy utworu, który publiczność przyjąłaby przejmującym milczeniem, aby ochłonawszy z wrażenia zerwać się burzą entuzjazmu. Nawet najwybitniejsi ślizgają się po powierzchni, choć niejednokrotnie robią to po mistrzowsku, ośmiatniąc i wspaniale. Ale serca słuchaczy biją spokojnie, oczy są suche, a umysł trzeźwy. Nie mamy dotąd muzyki działającej jak „Juliusz i Etyla” Kruczkowskiego. (Nie chodzi mi oczywiście o wartościowanie, ale o działanie tego dzieła sztuki). Nie mamy dotąd muzyki przemawiającej i wstrząsającej jak piąta lub leningradzka symfonia Szostakowicza.

Czy jest to tylko sprawa talentu? Moim zdaniem nie. Dlatego właśnie wziąłem za przykład „Koncert” Lutosławskiego — najwybitniejsze dzieło dziesięciolecia. Chodzi tu jednak o coś innego — o wrażliwość twórcy, o stopień jego zespolenia ze społeczeństwem, o odczuwanie problemów i konfliktów rzeczywistości spotęgowane natężeniem twórczym, słowem o to wszystko, co czyni z kompozytora człowieka wyrażającego idee i uczucia ludzkie przy pomocy muzyki. Nie chodzi tu już o Lutosławskiego. Być może muzyka wielkich problemów i dramatów ludzkiego uczucia nie leży w jego uosobieniu twórczym. Wiele bowiem zależy od struktury psychicznej kompozytora. Jesteśmy Lutosławskiemu głęboko wdzięczni za jego twórczość. Ale biorąc pod uwagę cały dorobek muzyki w ciągu minionego dziesięciolecia niewiele znajdziemy pozycji które świadczyłyby o gorącym sercu, o rozżarzonej pasji kompozytorskiej, o wielkich ambicjach przemawiania i walczania środkami muzycznymi o duszę słuchacza. I znów nie chodzi mi o kantaty pisane do często pięknej, pełnej żaru poezji, ale o muzykę —

przejmującą i porywającą mową dźwięków.

Na kartach partytur Bairda są niekiedy momenty głęboko przeżyte i wzruszające, są chwile wielkiej muzyki w „klasycyzującej” twórczości Baciewiczówny, ale brak dzieła, które jako całość posiadałoby wymienione cechy. Na to nie ma recepty, tak jak nie jest przepisem patos i monumentalizm. Wystarczy przypomnieć „Stabat Mater” Szymanowskiego — dzieło głęboko ludzkie i wzruszające, aby uświadomić sobie, że jest tylko jeden niezbędny czynnik — głębokie i szczerze przeżycie, które w oparciu o doskonałość warsztatu pozwoli stworzyć dzieła wielkie.

4. KOMPOZYTORZY A MUZYKOLOGOWIE

Dla każdego choć trochę zorientowanego w naszym życiu muzycznym nie jest żadną tajemnicą, że nieporozumienia między kompozytorami a muzykologami dawno wykroczyły poza ramy osobistych sympatii czy antypatii przekształcając się w niechęć ogólną. I ta niechęć występuje głównie u kompozytorów w stosunku do nielicznej grupy muzykologów starszego pokolenia powoli przenosząc się również na młodzież stawiającą swe pierwsze kroki w dziedzinie publicystyki muzycznej.

Niedawno jeden z najwybitniejszych kompozytorów stwierdził, że aby mogli istnieć muzykologowie muszą istnieć kompozytorzy, natomiast odwrotnie kompozytorom — historycy i teoretycy muzyki nie są potrzebni. Nie wdając się w merytoryczną dyskusję z tym, moim zdaniem, niesłusznym stwierdzeniem warto zastanowić się nad przyczynami tej szkodliwej niechęci, jaka powstała. Bo nie chodzi przecież o to — kto ma rację. Chodzi o to, aby wykryć przyczyny nieporozumienia i jak najprędzej je usunąć. Wina leży niewątpliwie po obu stronach. Zajmijmy się najpierw muzykologami.

Mają rację kompozytorzy twierdząc, że zbyt mało interesowano się nimi, albo interesowano się w niewłaściwy sposób. Ze strony muzykologów starszego pokolenia nabierało to czasem charakteru „komentowania” twórczością. Ze strony młodych zbyt mało było zainteresowania człowiekiem — twórcą i je-

go warsztatem, a nieliczne prace i artykuły publicystyczne ograniczały się na ogół do suchych, teoretycznych sformułowań. Mają rację kompozytorzy twierdząc, że młodzież muzykologiczna stoi daleko od spraw warsztatu kompozytorskiego częściowo może nawet z powodu zbyt słabego przygotowania fachowego z dziedziny znajomości instrumentacji, czytania partytur itp. Wiadomym przykładem tego braku zainteresowania była nieobecność muzykologów na zjeździe Koła Młodych przy ZKP. I jeszcze raz mają rację kompozytorzy oskarżając młodzież muzykologiczną o pewnego rodzaju zarozumiałość, o wyglądanie quasi autorytatywnych sądów, które znajdują zbyt małe uzasadnienie w wiedzy fachowej.

Czy jednak dąsanie się ze strony kompozytorów jest najwłaściwszą reakcją na taki stan rzeczy? Podczas ostatniego zjazdu Koła Młodych przy ZKP Kazimierz Serocki twierdził w dyskusji, że piękną cechą młodzieży jest to, że porywa się ona na rzeczy trudne, że ma wielkie ambicje tworzenia tego, czego jeszcze nie było. Warto byłoby, aby kompozytorzy i od tej strony spojrzeli na sprawę młodej krytyki muzycznej. Aby zamiast dąsać się i bocyć ułatwili młodzieży muzykologicznej poznanie warsztatu kompozytorskiego, poznanie procesu twórczego. Uniknęłoby się wówczas wielu może i nieporadnych i niesłusznych sformułowań zdarzających się w publicystyce, które tak drażnią kompozytorów. Nie można oceniać dzisiejszej muzyki polskiej z punktu widzenia paru utworów kilku początkujących kompozytorów. Ale również nie można tak postępować z publicystyką muzyczną, która powoli zaczyna stawiać pierwsze nieśmiałe i nieporadne kroki.

Kompozytorzy raz jeszcze muszą okazać maksimum zaufania i dobrej woli odkładając na bok niechęci i zale. Sądzę, że warto. Warto, aby spojrzeli na te sprawy z nieco szerszej perspektywy, aby zamiast oceniać stan rzeczy z punktu widzenia dnia dzisiejszego sięgnęli nieco w przyszłość usuwając sobie i nam klody spod nóg w postaci swarów i nieporozumień. Aby historycy muzyki (muzykologowie) mogli nadchodzące czasy zaliczyć w historii do najwspanialszych okresów rozwoju polskiej kultury muzycznej.

ZJAZD PISARZY RADZIECKICH

ARNOLD ŚLICKI

Kto śledził uważnie przebieg dyskusji literackiej w ZSRR, ten musiał również zauważyć jej głęboki moralny podtekst, daremnie sprzeczany przez łowców sensacji do intelektualnego widowiska. Nieraz usłyszano rwały nurt współczesnego ruchu literackiego w ZSRR dzielić na tygodniowe etapy i podetapy, okresy i podokresy. Mieli być rzekomo zapoczątkować lub zamykać dyskusanci, których artykuły prasowe lub wypowiedzi zwróciły naszą szczególną uwagę.

Za dzwanami dyskusji niewczesni „historycy” nie widzieli lasu. Skrzętnych „kronikarzy” dyskusji musiał porazić jej dynamizm i rozmach. Porażała ich polemizacyjność dyskusji, jej intelektualna i uczuciowa temperatura. Zależnie od indywidualnych sympatii, jedni sekundowali np. poecie Selwińskiemu, domagającemu się równych praw dla różnych poetyckich stylów, innych zaś szokował namiętny głos Gribaczowa i Smirnowa, domagających się ideowej pasji od twórców reprezentujących różnorakie temperamenty i stylizyki. Jedni przechylali się w stronę Simonowa krytykującego powieść Erenburga „Odwilż” za jej aluzyjny sposób oświeclania społecznych problemów, inni zaś widzieli w tej krytyce niemal zamach na prawo pisarza do nowatorstwa. Dyskusja o dramaturgii, pozytywnym bohaterze, typowości i prawie pisarza do przejawiania szczególnej obywatela w momenty sporne, polemizacja.

Głosy dyskusantów, jak to zazwyczaj bywa, wywoływały aprobatę lub sprzeciw. W atmosferze intelektualnej sielanki nie powstaje, oczywiście, żadna prawdziwa dyskusja. Zwróciłoby się uwagę na jej tok polemiczny jako istotną jej cechę. Wydaje się natomiast duża intelektualna strata fakt, że notując polemizację głosy, aprobując je wewnętrznie lub odrzucając, traciliśmy nieważną część istotnej racjonalną treść toczonych polemik, które przecież ze sobą korespondują, uzupełniają i dają się w końcu sprowadzić do wspólnej troski oraz wspólnego ideologicznego mianownika. Jest nim — jak mi się wydaje — dążenie do zastępowania próbnymi słowami rozumianej literackiej „krytyki” problemem marksistowskiej estetyki, stosowanej wprost do dzieł i zjawisk literatury pięknej.

Literatura, to dalekostrzelna broń wchodząca w skład moralnego uzbrojenia narodów i klas. Zasięg działania tej broni jest daleki i szeroki. Nieporozumieniem jest ograniczone stosowanie tej broni do małych potyczek, bowiem przeznaczona jest do szturmowania ważnych strategicznych celów. Rozumienie zadań stojących wobec współczesnego pisarza i artysty wymaga głębokiego oraz precyzyjnego rozumienia humanistycznych założeń afirmowanego światopoglądu, sięgania do jego korzeni. Jakże często pisarz mieniący się komunistą zadawał się biegiem taktycznym hasłem przykładowym w sposób pominięcia strategicznych celów. Rozumienie zadań stojących wobec współczesnego pisarza i artysty wymaga głębokiego oraz precyzyjnego rozumienia humanistycznych założeń afirmowanego światopoglądu, sięgania do jego korzeni. Jakże często pisarz mieniący się komunistą zadawał się biegiem taktycznym hasłem przykładowym w sposób pominięcia strategicznych celów. Rozumienie zadań stojących wobec współczesnego pisarza i artysty wymaga głębokiego oraz precyzyjnego rozumienia humanistycznych założeń afirmowanego światopoglądu, sięgania do jego korzeni. Jakże często pisarz mieniący się komunistą zadawał się biegiem taktycznym hasłem przykładowym w sposób pominięcia strategicznych celów.

Genialne prace Józefa Stalina przypominały działaczom kultury i ludziom sztuki niezachwiane założenia światopoglądowe marksizmu, nie znoszącego subiektywistycznej dowolności, „hurraoptymizmu” nie popartej rzetelną wiedzą o przyrodzie, społeczeństwie i człowieku. Prace Stalina przypominały głęboki humanistyczny sens socjalistycznej ekonomiki i socjalistycznej kultury. W centrum literackich i artystycznych rozważań stał człowiek.

Na XIX Zjeździe KPZR G. M. Malenkov wnikliwie zanalizował pojęcie typowości w sztuce i literaturze oraz pojęcie artystycznej prawdy. XIX Zjazd poparł humanistyczną treść socjalistycznej kultury rozwinięciem ekonomicznym programem, głębiej niż dotychczas uwzględniając ekonomiczne i kulturalne potrzeby człowieka — budownictwo socjalistycznego społeczeństwa.

W tymże kierunku poszły poszukiwania badaczy i ludzi sztuki. Hu-

Rezolucja

Rady Kultury i Sztuki

XIII Sesja Rady Kultury i Sztuki, która w dniach 10 i 11 grudnia 1954 r. obradowała nad problemami pracy repertuarowej teatrów polskich, stwierdza, że w działalności wielu naszych scen ujawnia się brak ideowej koncepcji kształtowania repertuaru, zupełne zaniedbanie repertuaru Teatrów Młodzieżowych i Dziecięcych i niewiązanie repertuaru z koncepcją artystyczną teatru. Wszystko to sprawia, że plany repertuarowe poszczególnych teatrów nacechowane są przypadkowością.

Dyskusja wykazała jednocześnie, że przyczyny tych słabości dotyczą podstawowych zagadnień organizacji życia teatralnego w Polsce. Dwudniowa dyskusja oświeciła usze wszechstronnie związków pomiędzy poziomem pracy repertuarowo-artystycznej teatru, a stroną organizacyjną życia teatralnego.

W związku z tym Rada Kultury i Sztuki wysuwa pod adresem Prezydium Rady i kierownictwa resortu następujące zalecenia: Konieczne jest zwiększenie zakresu kompetencji kierownika artystycznego i odpowiedzialności kierownictwa teatrów w dziedzinie kształtowania zespołu, repertuaru i oblicza artystycznego sceny.

Rada widzi również konieczność przeprowadzenia decentralizacji pracy naszych teatrów, stopniowego przekazywania pod kompetencje Woj. Rad Narodowych teatrów działających w terenie, z wyłączeniem teatrów czołowych o szczególnych zadaniach artystycznych, które powinny pozostać nadal pod bezpośrednią opieką resortu.

Wymaga to jednocześnie pełniejszego niż dotychczas stosowania zasady kolegiałności w pracy teatru, opierania się na aktywie zespołu, na działających w teatrze organizacjach społecznych i twórczych.

Dla uprowadzenia w życie tych zasad Centralny Zarząd Teatrów powinien opracować plan reorganizacji teatrów, umożliwiającą swobodne kształtowanie się zespołów i stabilizację kierowników artystycznych.

Rada zgadza się z poglądem, wyrażonym przez wielu dyskusantów, że jedną z zasadniczych przesłód w pracy teatru stanowi nierównomierne obciążenie scen planami usługowymi. Zdając sobie sprawę z konieczności zwiększania usług teatralnych i zmniejszenia w tej dziedzinie dopłat ze strony skarbu Państwa, Rada zaleca resortowi takie przeprowadzenie ogólnego planu usługowego, które by usunęło istniejące dysproporcje i sprzyjało stałemu podnoszeniu się ideowego i artystycznego poziomu teatru.

W dziedzinie samej pracy repertuarowej Rada stwierdza, że większość teatrów w niedostatecznym stopniu spełnia obowiązki zapoznawania widzów z wartościowym dorobkiem dramaturgii polskiej i światowej.

Zwłaszcza Rada zwraca uwagę na konieczność wystawienia w Roku Mickiewiczowskim „Dziadów” Adama Mickiewicza i czołowych pozycji teatru romantycznego.

Jednocześnie Rada podkreśla, że nie może być współczesnego żywego teatru bez oparcia go o współczesną rodzimą dramaturgię i współczesny teatr radziecki. Tymczasem w tej dziedzinie pracy wiele teatrów cechuje oportunizm, szukanie jedynie pozycji już gdzie indziej wypróbowanych, nieumiejętność nawiązania bezpośredniej współpracy z pisarzami.

Jednocześnie Rada ze specjalnym naciskiem podkreśla konieczność reaktywowania teatrów młodzieżowych i dziecięcych (Kraków, Wrocław) i powołanie do życia takiego teatru w Warszawie w Pałacu Kultury i Nauki.

Realizacja tych zadań wymaga zwiększenia wysiłków Centralnego Zarządu Teatrów w kierunku wzmocnienia pracy ideowo-artystycznej, większej opieki nad poziomem artystycznym naszych teatrów, w kierunku uczynienia z teatrów polskich aktywnej siły w pracy nad wychowaniem nowego człowieka w Polsce Ludowej.

Rada stwierdza, że dla realizacji wymienionych powyżej wniosków w dyskusji niezbędne jest jak najszybsze opracowanie konkretnego planu i zaleca resortowi przygotowanie takiego planu wspólnie z zainteresowanymi organizacjami społecznymi i twórczymi. Plan ten, umyślający całokształt pracy resortu w tej dziedzinie i ustalający konkretne terminy realizacji, winien zostać przedstawiony Prezydium Rady na jednym z najbliższych posiedzeń.

czesnego człowieka, którego zmienia sylwetka nie jest tak łatwa do uchwycenia jak bohatera klasycznej powieści XIX wieku. Dodajmy do tego, że proces pisarski komplikuje także ciągle różnicowanie charakterów ludzkich w kraju stu narodów, stu kultur narodowych.

Dlatego też, ceniąc głęboką wiedzę ideową łączącą radziecką literaturę — pisarzy Kraju Rad dumni są z tego, co ich łączy, jak i z różnic składających się na bogatą i rozległą skalę artystycznych indywidualności — zarówno w obrębie narodowej, jak i ogólnoradzieckiej twórczości.

„Ołwórcie „Cichy Don” M. Szolochowa — pisze „Literaturnaja Gazeta” — „Młoda Gwardia” A. Fadiejewa, którzykolwiek z autobusów graficznych powieści F. Gladkova, „Rosyjski las” L. Leonowa, „Burze” I. Erenburga — od razu wtedy poznają autora, nie tylko dzięki znajomemu bohaterom i sytuacjom lecz także dzięki różnorodnym stylom, rozpoznaniu twórczej osobowości i odgadnięciu „kąta widzenia”, pod jakim pisarz gromadził swoje materiały. Poznacie, wreszcie charakter pisarskiego uogólnienia, swoistość jego stylu. Tak samo, nie baczcie na owładkowe, rzadko kto pominie S. Szczepaczowa z I. Selwińskim, P. Antokolskiego z M. Swietłowym, O. Bergholm z W. Inber czy M. Aliger, M. Smirnowa z Luko-

ninem. Talent — to przede wszystkim ludzka indywidualność, wyrazista, bogata, oryginalna. Talent artystyczny jest również niepowtarzalny jak ludzka osobowość i charakter.”

„Różnorodność i bogactwo literatury socjalistycznego realizmu — czytamy dalej — ciągle jeszcze wzrastają dzięki temu, że na wszechwzrostową trybunę wchodzi wciąż nowi i nowi przedstawiciele równoprawnych braterskich narodów ZSRR.”

Głos radzieckich pisarzy, twórców reprezentujących kulturę braterskich narodów, rozlegnie się na zjeździe pisarzy w Moskwie. Będzie to głos najbardziej przodującej kultury, kultury twórczego humanizmu, broniącej praw człowieka — w imię prawdziwego piękna, nierozdzielnie związanej z prawdą i sprawiedliwością.

Oślubnej fotografii

STEFAN KOZICKI

FAKT PIERWSZY: ZARAZA W GRENADZIE

Jak krytyka literacka lub — szerzej mówiąc — prasa, wychowywała „szarego czytelnika” przez ostatnie lata?

Siedział „szary czytelnik” na głuchej prowincji, czytał powieści i zgrzytał zębami ze złości. Nie podobala mu się. Ale nasz czytelnik zdawał sobie sprawę z tego, że jest szary. że jest prowincjonalny — i nie chciał żyć prowincją tylko. Czytał stołeczną prasę, słuchał radia. I słyszał o przeczytanej przed chwilą powieści, że posiada (obok pewnych braków) niewątpliwie zalety, że bohater pozytywny, że ważny problem, że nowatorstwo tematyczne. I biedny czytelnik wahał się: A może nie mam słuszności? Przecież tam, w stołicy są ludzie, którzy chyba lepiej...

I tak słuchając przez parę lat radia, czytając parę lat recenzje literackie doszedł wreszcie nasz czytelnik do wniosku, że nauczył się już oceniać właściwie współczesną produkcję literacką. Nabrał pewności siebie, stłumił jako prowincjonalizm własne zdanie. I — zaczął pisywać do redakcji listy układane wg zawodowo-recenzentki recepty. Popelniał przy tym ten sam błąd, co cała lukrowa literatura: pisał często nie o tym co myślał i czytał, lecz o tym co wydawało mu się, że myśleć i czuć powinien.

Aż przyszedł wraz ze zmianą definicji typowości czas samokrytyki... krytyki. Teoretycy literatury współczesnej rozpoczęli bić się w piersi za grzechy bezkonfliktowości, za wulgarny socjologizm itd. itd. Ale czytelnik poznał już szereg prawideł, z tego czasu, kiedy sądziło się, że literatura na nlewzruszonych zasadach winna się opierać, uważa też — i słusznie — że musi jakoś zdyskontować wieloletnią naukę. Ale nowe dociera na prowincję ze znacznym opóźnieniem. Więc...

Potrzeba przykładów? Proszę:

W „Twórczości” ukazała się nie tak dawno rubryka pt. „Listy czytelników”, w której zebrane zostały „oddolne” opinie o „Obywatelach” Kazimierza Brandysa. Co zarzucają Brandysowi czytelnicy i jak to czynią?

1) „Reakcja aktywu uczniowskiego na ulotki jest zupełnie żywiołowa. Partia obraduje, a ZMP samorzutnie prowadzi robotę polityczną. W życiu tak nie bywa. Taka sytuacja jest niezdrowa. POP wlecze się w ogonie... zarząd szkolny ZMP jest pozostawiony sam sobie”.

2) Łekot dobiera się do Czyża. Utalentowanego, bojowego członka Partii przerabia na lakiernika, manieruje, deprawuje — a POP śpi dalej Co to za POP? Co to za sekretarz? Rozkurczy ich na cztery wiatry”.

3) Czyż to naidziwniej narysowana w „Obywatelach” postać. Chłopak z proletariackiej rodziny o bojowych tradycjach rewolucyjnych, młody, wychowany w okresie świadomej młodości w ludowej, nowej szkole, o zdrowych podstawach ideologicznych, utalentowany, do brze wiedzący, czego chce — a przeżywa jakieś typowo inteligentkie wygibasy. Paweł staje się jakimś innym, wahającym się, zbaczającym z jasno wytkniętej samemu sobie drogi”.

4) „Większość redakcji, która zarazem chyba decyduje o typowości nie stanowią demoralizujący się Czyże, stanowią uczciwi dziennikarze, który w coraz większej mierze stają się jednocześnie agitatorami, działaczami społecznymi... Do czego dochodzą Wasi bohaterowie? Czyż pod wpływem Łekota demoralizuje się, Zbrozek (bądź co bądź aktywista partyjny) rozpiera się, wiozcy po „Stoicach” i „Paradisach” O innych lepiej nie mówić... A tak naprawdę, towarzyszu Brandys, nie jest”.

5) Zespół redakcyjny, w którym pracuje Paweł, nie jest zgranym kolektywem. Autor skrytykował go, ale nie postawił radykalnych środków zaradczych.

W listach czytelników o „Obywatelach” Brandysa wyraźnym echem odbijają się wszystkie niedzwe potrawy, którym: żyła nasza zawodowa krytyka literacka przez ostatnie lata. Powszechne jest więc w tych listach rozumienie sztuki i literatury jako zwykłego cyrkularza. Powszechny jest determinizm klasowy. Za błąd powieści poczytuje się też nieprecyzyjne stosowanie się autora do instruktażu partyjnego pt. „Zasady dobrej pracy POP”.

Czytając głosy czytelników w „Twórczości” (jedynie zresztą, jakie ukazały się w tym piśmie na przestrzeni ostatnich kilku lat) nie mogłem oprzeć się dziwnemu wrażeniu. Myślałem: czy nie jest to aby świadomy „kącik satyry” dla innych czytelników-koneserów z klubu na Krakowskim Przedmieściu?

Chcę się tutaj zastrzec: doceniając wielką rolę głosów „prostych czytelników” o literaturze. Znam autorów, którzy po dyskusjach z czytelnikami zmienili w następnych wydaniach pewne fragmenty swych książek. Ale właśnie doceniając

wielką wagę krytyki „niefachowej” — nie chcę aby czytelnicy spełniali tylko rolę księżyków. Mają przecież dość własnego światła.

FAKT DRUGI: ŚWIĘTOŚCI NIE SZARGAĆ

Toczył się kiedyś w prasie literackiej spór: Kiedy książka szczególnie oddziaływała na czytelnika? Czy wtedy, kiedy znajduje w niej potwierdzenie własnych doświadczeń (zasada: zakochani chętnie czytają książki „o miłości”) czy też wtedy, kiedy bohater książki przekazuje czytelnikowi jakby namiasłkę swego doświadczenia życiowego, doświadczenia, którego czytelnik we własnym życiu nie zyskał jeszcze.

Osobiście uważam, że spór ten nie miał racji, ponieważ obie dyskutujące strony ją miały. Przypominam go po to, aby zwrócić uwagę na owo doświadczenie osobiste czytelnika, które przez czytelnictwo literatury jest potwierdzane lub — rozszerzane. Za najbardziej istotny element w listach czytelników, mogący służyć nawet za kryterium oceny wartości poszczególnych utworów literackich, uważam właśnie — osobiste doświadczenie czytelnika, konfrontację spraw poruszanych przez literaturę ze sprawami przeżywanymi przez niego, konfrontację losów bohatera z jego własnym losem. Pod oklepianym frazesem „przeżywania” książki można przecie rozumieć tylko to, czy i jak dalece czytelnik „wczuwa się” w rolę powieściowego bohatera, czy i jak dalece „żyje jego życiem” w czasie lektury.

A więc niewiele dodadzą do oficjalnych, fachowych ocen literatury te głosy czytelników, które wystawiają cenzurki w myśl reguł: typowe — nie typowe?; realizm socjalistyczny czy realizm krytyczny?; bohater pozytywny odpowiada wzorowi Rurikowa czy Pomerancewa?; pozytywne są te, które mówią czy i jaki pożytek wyniosł sam czytelnik z danej lektury.

Ostatecznie jednak typ „głosu czytelnika” wzorowany na głosie zawodowego krytyka jest tylko białą plamą. Gdybyż to tylko wykształcił w reakcjach czytelnicych wazelinarski, nietwórczy nurt krytyki, ale nie, bo oto najniepodszywanian w naszym świecie, do naszej socjalistycznej lub bądź co bądź walczącej o socjalistyczne ideały prasy, docierać zaczyna coraz częściej głos z małomiasteczkowego, obskurantkiego półświatka, który wypaczał postulat afirmacji tw. dzisiejszej rzeczywistości w literaturze woła po każdej pró-

bie krytyki czy satyrycznego przekąskawienia: świętości nie szargać! Odczuł ten typ reakcji: czytelnicy na swojej skórze Igor Newerly, po opublikowaniu żartobliwej w tonie apologii alkoholu.

Ale Newerly broniąc się przed zarzutami czytelników utrzymamy — w tonie „świętości nie szargać” — nie wiedział jeszcze o tym, że prawie równocześnie szereg pism otrzymał wiele listów wymierzonych — bardzo jednostronnie — przeciw filmowi „Celuloza”. Cytuję jeden z nich, typowy dla reszty: „Powieć krótko — pisze czytelnik jednego z pism literackich — nie podobala się nam w „Celulozie” jedna ze scen erotycznych, mianowicie ta, która ukazuje pokój Szczęsnego, gdzie znajduje się Czerwaczkowa w stroju „niedbałem”. Właśnie ów strój Zochy oraz niedwuznaczne okoliczności, jakie temu towarzyszą, a także pozycja Szczęsnego w tym niezbyt pociągającym optycznie tle a tle wywołują u widza dorosłego (?) niesmak. Jeżeli do tego dodamy moment zaskoczenia kochanków przez jednego z czeladników Czerwaczki, który stuknięciem w szybę spłoszył śpiących, to wydaje mi się słuszną unikać na przyszłość podobnie wulgarnego sposobu oddziaływania na widza”.

To nie tylko pomieszanie pojęć wyrażające się w częstym jeszcze podstawianiu pod pojęcie moralności socjalistycznej — moralności drobnonieszczęśliwej. To także — podchwycenie obosiecznej broni, którą tak nadmiernie szafowała nasza krytyka, przez dewocję. To postawienie znaku równania między budującym, zbeletryzowanym życiorysem Świętego Pańskiego (Wyd. Niepokalanowa), a budującym zbeletryzowanym życiorysem Niepokalanego — bohatera pozytywnego. Niebezpieczeństwo propagowania źłej literatury jedynie w uznaniu jej zasług tematycznych leży m. in. w stworzeniu warunków dla wyżywania się magla i kruchty pod uszytym z kawałka wysypu od pierzyny czerwonym sztandarem Warto unikać poważnie ten fakt, aby uniknąć poważnych błędów przy poddawaniu pod publiczną dyskusję współczesnych utworów literackich. Tak się bowiem uwarło, że pojęcie „prosty czytelnik”, występujące tak często w publicystyce „kulturalnej”, nie kojarzy się nam z niczym pejoratywnym. Tymczasem sprawa jest bardziej skomplikowana, czytelnicy są różni. Wśród nich trwa także walka klasowa, taka sama jak w całym społeczeństwie, tylko publicystyka woli na to przyrmykać oczy.

Przecież to niewygodnie urządzać np. obchody „Dni oświaty książki i prasy” z tak zróżnicowanym (i może często — aż strach pomyśleć! — niepewnym) elementem.

FAKT TRZECI: POPYT NA ŚLUBNE FOTOGRAFIE

Jeśli mówi się ciągle czytelnikowi literatury współczesnej: „patrz, oto książka o tobie, przypatrz się, powiedz — dobrze w niej wyglądasz? to również ciągle trzeba mieć na uwadze takie oto obyczajowe prawdy:

Jest w naszym kraju, w rodzinie wymierającej inicjatywy prywatnej, gatunek z rzędu bogaczy: przedsiębiorcy od kolorowych „portretów”. Przepis prosty: bierze się ankietowo-pasportową fotografię, powiększa nieco, koloruje na złoto różowy kolorek, ujmując we wspólną tandetność grubej ramy. Portrety takie wiszą w większości mieszkań drobnonieszczęśliwych i robotniczych, przenikają do najdalszej wsi. Są w dobrym tonie tak jak pocztówki z jaskiem i barankiem na „Wesołego Alleluja”. W większości solidnych domów wiszą też fotografie ślubne; wyndolowane, wyretuszowane, czule postacie państwa młodego przeczą rzeczywistości „od codnia”.

Każdy fotoreporter wie wreszcie, że kiedy usiłuje się fotografować robotników rolnych przy pracy na polu, zasłaniają dłońmi twarze, zatrzymują się w bezruchu lub odwracają od obiektywu tyłem: „Poczekajcie, pójdę do domu, ubiorę się, uczeszę”.

A my, zgnili inteligenci? Czyż nie stroimy min przed lustrem i przed samym sobą?

Lubimy widzieć się innymi niż jesteśmy w istocie. Ale to, że w lustro wydajemy się sobie lepsi, ładniejsi niż w rzeczywistości, przeszkadza, uspokaja, stępia zmysł samokrytyczny.

Wniedzielniona, ślubnie podretuszowana literatura też nie może zachęcić czytelników do poczynania, które by wiązały się z postanowieniem: „trzeba działać tak, aby było lepiej i tak, abym i ja był lepszy”. Może co najwyżej zrodzić wazelinarski, autoreklamarski typ głosu czytelnika w dyskusji nad książką, której akcja toczy się w jego środowisku.

Wszystko to sprzyja przedsiębiorcom „od kolorowych portretów” — łatwo dorabiają się, nawet w warunkach socjalizmu, grubszego majątku.

I wszystko to niesłychanie utrudnia życie reportażystom, tym co znają chęć kryć swych bohaterów za kurtyką literackiej fikcji, co wiedzą, że reportaż ich zawsze zawędruje do rąk ludzi, o których mówi.

cować do stron rodzinnych, stała się działaczką młodzieżową. Polubiłem też moją bohaterkę przez krótki okres pobytu w jej wsi. To też serce zabito mi radośnie, kiedy otrzymałem list z jej nazwiskiem na odwrocie koperty.

„W... n-rze pisma... opublikowany został reportaż — czytam i dziwię się oficjalnemu stylowi — a w reportażu tym autor pisze o mojej osobie co następuje: „uczona” — nie „uczona”? Ze wszystkimi dziewczętami we wsi jest po imieniu... Nie wiem czy ob autor chciał kpić ze mnie, stwierdzić jednak pragnę, że liceum, które wydało mi świadectwo dojrzałości chyba najbardziej autorytatywnie zajęło stanowisko wobec moich umiejętności naukowych. To zaś, że jestem z dziewczętami ze wsi po imieniu, jest tylko moją osobistą sprawą, autora nikt nie upoważniał do pisania o tym... W reportażu jest też takie zdanie: „Na tablicy widnieje napis uczyniony nie-wprawną ręką dziecka: „Na p o d w u r k u” jest kot”. Chcę stwierdzić, że to nieprawda, wykonuję bowiem swoje obowiązki sumiennie, o czym przelożone władze szkolne dobrze wiedzą. Żadne z dzieci, które nauczam nie pisze z błędami gramatycznymi czy ortograficznymi. Od początku mojej pracy staram się wpajać w moich uczniów nie tylko dobrą naukę, ale też poczucie obywatelskiego obowiązku. Przyczyniam się w miarę moich sił do podnoszenia oświaty na tak zacofanej przed wojną a dziś żyjącej na wysokiej stopie życiowej wsi polskiej, i w swoim zakresie dążę do wykonania planu 6 letniego... Autor reportażu obraża nie mnie samą. Obraża też całe młode społeczeństwo naszej wsi, pisząc: „Strojna grupa dziewcząt stojących przed remizą pierzcha między ploty na widok zbliżającej się grupy młodzieńców dumnie potrzasaających bujnymi fryzurami”. Młodzież naszej wsi zarówno męska jak żeńska jest uświadomiona i przed nikim pierzchać nie będzie!”.

Chciałem odpisać mojej sympatycznej bohaterce z prośbą o przesłanie fotografii. Gotów byłem na własny koszt oddać ją do maglika produkującego powiększone, kolorowe „portrety”. Potem poniechałem tego i postanowiłem wysłać do jej wsi kolegę — reportażystę jednego z pism codziennych. Czekam teraz na ukazanie się jego reportażu: „Ob. X jest przodującą w swej wsi nauczycielką. Jako jedyna siła pedagogiczna w miejscowej szkole znana jest ona dobrze Władom Szkolnym, za których przekładem zna ją z sumieniem wykonania planu 6-letniego cała okolica. Dzieci ubóstwiają swoją „panią”. Nie piszą one już tak jak w okresie rządów sanacji „podwórko” przez ohydne „u” otwarte”.

...a kiedy reportaż ukaże się w druku, pójdę do nocnego lokalu i upiję się na umór. Nikt mi tego nie zabroni. Mam przecie o wiele brzydsze od Pawła Czyża pochodzenie. Nie zaskodzi to też opinii o dziennikarzach, gdyż pozostając w statystycznej mniejszości, będę stanowił zjawisko nietypowe.

P. S. Ale niech tylko odważy się ktoś o tym napisać! No! Napiętnuję go jak najsurowiej. Wliście do redakcji. W liście „od czytelnika” oczywiście.

Bo — do nietypowego dłaśkal Ja też mam prawo do ślubnej fotografii w ramach planu 6-letniego.

MORALNE ZAWIŁOŚCI

BOLESŁAW MICHAŁEK



krzywdzieciel. To także pokrzywdzony — już trzeci.

Pozostaje tłusty policjant Bottoni, zagoniony starszy człowiek, drążący z obawy, by nie utracić posady i prawa do emerytury.

Są zatem — według powyższego rozumowania — czterej pokrzywdzeni, trzdy na swój sposób, a krzywdzieciela nie widać. Co się potępi? Co pochwała? Zawiła sprawa. Zastosowany klucz zgrzyta. Locieliwny widz jest o krok od wypowiedzenia najcięższego epitetu, jaki rzuca się pod adresem podobnych utworów: komedia anarchiczna...

A jeszcze bohater, który ma racje najwzględniejsze — złodziej Eposito — cieszy się największą sympatią autorską. Ten zaś, który ma racje na pozór najsilniejsze — Amerykanin — potraktowany jest z oczywistą ironią. Linii demarkacyjnej pokrzywdzeni — krzywdzieciela nie ustalili — jak dostowny bieg wypadków. A co? Tylko kapital sympatii autorskiej, przejawiający się w atmosferze, która towarzyszy każdemu bohaterowi. Wtedy na moralnym polu tej komedii nastąpiła dalsze przegrupowanie: po jednej stronie znajdzie się złodziej i policjant jako pokrzywdzeni, po drugiej — Amerykanin i szofer.

I chyba jedyni ten klucz pasuje do „Złodziei i policjantów”. Trzeba zaufać sympatii autorskiej. Trzeba mieć na uwadze, że obok wyroku, który wyda na złodziejażaską rzymski sąd, ktoś drugi jeszcze wymierza sprawiedliwość: autor. A ten złodziejażaska ulewiałna.

Paradoksalny wyrok autorski ma za sobą słuszność. W tym samym mieście bohaterów wielkich afer oszukiwanych nie goni po polach dykuckich policjant. Uniewinnia plotkę złodziejską i plotkę policyjną, to znaczy zdrapać z nich nieco oficjalnego złodziejskiego i oficjalnej gorliwości policyjnej, by ukazać tragiczny — w ostatecznym wyrażeniu — bół i przestach na twarzy małego, zagubionego człowieka, który nie rezygnuje z życia. Ten zamiar autorski reżyserowie Steno i Monicelli wcieli w kształt ekranowy z całą maestrią. (Temat jest, być może, nie nowy. Ale nie myśle, by komedia ta była dowodem mechanicznego przejęcia chaplinowskich konwencji artystycznych, jak tego

chcą niektórzy. Sądzę raczej, że komediowe potraktowanie człowieka blakającego się po kapitalistycznym labiryncie i potykającego się co chwila, musi doprowadzić do zbliżonych do Chaplina konkluzji artystycznych).

*

Moralne zawiłości... Docieklawy widz nie jest polemistą wyimaginowanym. Jego właśnie kluczem posłużyło się niedawno, gdy krytykowano moralne zawiłości „Piątki z ulicy Barskiej”, zgłaszając pretensje do autorów o to, że nie ukarali przykładnie i formalnie bohaterów, winnych zbrodni. Autorskiego wymiaru sprawiedliwości nie zauważono. Chciano jeszcze protokołów, podpisów, wyroku sądowego... Wszyskie pedantycznie rozstrzygnąć miała fabula.

Aż trzeba było głosu samego autora, który musiał wyjaśnić, że „działanie utworu filmowego nie może kończyć się z zakończeniem projekcji. Taki utwór jest niepełny, nie spełnia swego zadania. Film kończy się. Jego przedłużeniem, jego konsekwencją powinna być praca myśli ludzkiej”. Tyle wyjaśniono krytyce.

Ale ponadto — i jest to sprawa stórkoch groźniejsza — dążność do niezwykłej przejrzystości, chęć mechanicznego porządkowania złożonych problemów moralnych znalazła swych liczących zwolenników wśród twórców filmowych. Problem moralnie ujętym są w sposób zdumiewająco jasny i prosty. Zbrodnia przykładnie ukarana, cnota sowa — wynagrodzona. Każdy konflikt moralny ma swój bezpośredni i dostowny ekwiwalent w fabule.

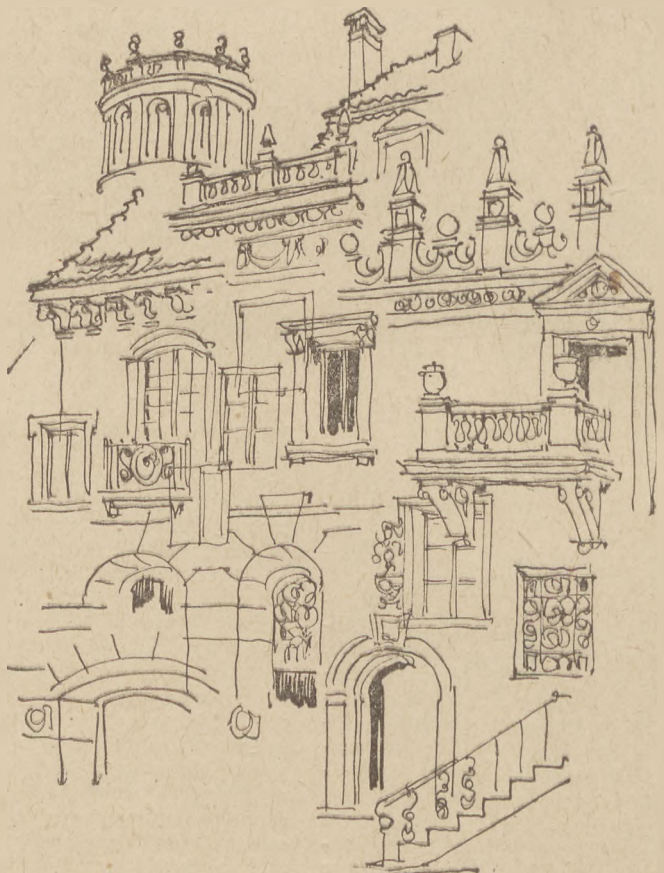
Sądzę, że liczne interwencje władz prokuratorskich w naszych ostatnich filmach są symptomem uchylania się autorów od własnego wymierzania sprawiedliwości, od nasywania swych dzieł własną — że użycie nieporadnie tego słowa — filozofią chowania się za parawan przepisów administracyjnych i karnych. Jest to jednocześnie rezygnacja z intelektualnego udziału widza w przedstawianym dramacie.

Moralne zawiłości „Złodziei i policjantów” wydają się na naszym gruncie zjawiskiem cennym. Tak rzadko u nas po napisie „koniec” zaczyna się „praca myśli ludzkiej”.

„SROCZKA

P. t. czytelnicy prasy codziennej wiedzą coś niecoś o istnieniu ponurych instytucji zwanych „Miasłopro-

jektami” (ciekawo, kto wymyślił taką misterną nazwę?). Na podstawie wzmianek dziennikarskich orientu-



Rys. autor

Pewien widz, nawykły do klątw moralnych sytuacji (nazwijmy go widzem docieklawym) — uskarżał mi się, że w komedii „Złodziei i policjanci” odnalazł jakieś zawiłości moralne, które — wyznał to — nie podobaly mu się. Bo oto do czego doszedł, gdy począł ustalać, kto w tym filmie jest pokrzywdzony, a kto krzywdziecielem.

Wyraża a pozycję w tym względzie zajmuje przede wszystkim szofer taksówki. Przewioził pasażera, który uciekł mu bez zapłaty. Potem upominał się o swoje u wszystkich obcych — wszyscy odmówili. W komisariacie policji dano mu ponadto do zrozumienia, że nie

naależy dochodzić zbyt gorliwie swej pretensji.

Jest więc pierwszy pokrzywdzony. Przez kogo? Nie przez Amerykanina, jakby to był skłonny domniemywać docieklawy widz. Amerykanin jest „n’estety”, także pokrzywdzony. Wykorzystano jego natłok i sprzedano mu bezwartościowego medzianka jako rzymską monetę. Słusznie zatem żąda ukarania oszusta.

Czy krzywdziecielem będzie więc chudecina Eposito? Biedny człowiek, który kradnie stare żarówki, kwiatki sprzed figury św. Antoniego, nabiera bogatych turystów na drobne sumy? Nie tak wygląda

Po koncercie

W sprawie duchów

JERZY BROSZKIEWICZ

Że były to jeszcze heroiczne lata pierwszego cesarstwa a cesarz jeszcze uchodził w naszym kraju za zbawcę, boga wojny i Bóg wie za co jeszcze — urodzony w 1807 roku chłopak otrzymał na drugie imię, imię wówczas najsławniejsze: Napoleon.

Na pierwsze mu było — Tomasz. Nośli nazwisko — Nidecki.

Już od dziecka, jak mawiamy, Tomasz Napoleon zaczął wykazywać zdolności muzyczne. Jako młodzieniec został uczniem E. Snera w warszawskiej Szkole Głównej Muzyki. Mając lat 20 wyjechał do Wiednia i tamże napisał z półtora tuzina operetek i wedyliów. Mając lat 33 wrócił do Warszawy, zaczął prowadzić Operę Warszawską, dyrygował *Latarnią Montuski* i wreszcie wszedł do historii muzyki polskiej. Wszedł do niej głównie dzięki dwu faktom.

Po pierwsze — był kolegą Chopina.

Po drugie — sprzeciwił się wystawianiu „Halki” w Warszawie.

Tyle byłoby, jeśli chodzi o historię XIX wieku.

Jeśli natomiast mowa o historii współczesnej to warto odnotować fakt, że w miesiącu grudnia 1954 roku została w Warszawskiej Filharmonii wykonana uwertura do operetki pt. *Duch z ponurych wysp* własnie pióra Tomasza Napoleona Nideckiego — zarówno w opracowaniu, jak pod dyktando Edwarda Burego. Było to, jak wyjaśnia program koncertu, pierwsze wykonanie w Warszawie.

Jak to ładnie brzmi: pierwsze wykonanie w Warszawie. Jakże często chciałoby się czytać tę uwagę w programie. Spotykać nowe tytuły, nową muzykę, odkrywać nowe kontynenty.

W tym jednak wypadku chcę popęlić krzyżującą niesprawiedliwość. Chcę uczepić się drobnego faktu i rzucić go do rąk problemu. Dlatego właśnie uznałem za stosowne odnotować warszawskie prawykonywanie uwertury do „Ducha z ponurych wysp”. Dlaczego? Dlatego, że przestraszył mnie ów duch. Zionał bowiem na mnie nudą czystością, zakurzona, pośliznięta nudą. Nie było jej wprawdzie zbyt wiele, nie była wprawdzie zbyt groźna, ale umówiliśmy się, że popęlić krzyżującą niesprawiedliwość.

Chcę posłużyć się „Duchem z ponurych wysp” jako pretekstu do poruszenia sprawy repertuaru, sprawy ambicji repertuarowych, odkrywczości w tej dziedzinie itp. itp. Niepokoi mnie bowiem moralna strona zagadnienia. Boję się, bardzo się boję, że jest źle i że zbyt rzadko na ten temat mówimy.

„Duch” Tomasza Napoleona Nideckiego zionął nudą. I to było najprzykrejsze w tym właśnie wypadku — tak jak jest najprzykrejsze w wypadkach innych. Nie ta muzyka nie wyrażała, o niczym nie przypominała. Brzmiała głucho i pusto. Nie mogłem się zorientować, w imię jakich spraw, jakich muzycznych i artystycznych idei wywołano owego „Ducha”, by stanął przed nami i ku nam przemówił.

Mam pretensję do Edwarda Burego nie o to, że zajął się odkurzeniem owej partytury. Mam pretensję o to, że przyjechał z nią do Warszawy i dał pierwsze wykonanie muzyki, która na nie nie pomaga, podczas gdy tyle wielkiej muzyki nie miało jeszcze swej premiery na naszych estradach.

Piszę o tym w tydzień po jednym wielkim prawykonywaniu — w tydzień po premierze *Koncertu na*

orkiestrę Lutosławskiego. Piszę tym g. recej. Tym goręcej sprzeciwiam się „Duchowi z ponurych wysp”, który zresztą jest tylko pretekstem i drobnym epizodem. Nie-szczęście w tym, że jest on epizodem długiej i szerokiej historii.

Owa historia to historia programów koncertowych — zarówno programów dyrygenckich, jak solistycznych. Historia szablony i nudy, oportunisty i łatwizny.

Wspominałem już tutaj o tchórzliwości muzyków, którzy albo z własnego, ale z narzuconego przez „opinie” wyboru ujeżdżają po wyjeżdżonych do niemałości traktach. Wspominałem z okazji recitali fortepianowych, na których bez przerwy wraca *Patetyczna i Księżycowa, Campanella i Walc cis...* jak truchcik na manesz: raz dokoła, raz dokoła. Czy jest to tchórzliwość, czy wygodnictwo, czy lenistwo? Słowa może zbyt ostre. Ale jaka tresz zjawisk?

Obawiam się, że jednak jest źle. Przede wszystkim z jednego powodu. Otóż stereotypowy, szablony program, marny dobor, załatwienie sprawy „voltage” i „best-sellerami” jest po prostu skazą — moralną. Tak — moralnym i ideowym brakiem. Świadczy o tym, że artysta, albo nie wie, o co się bić, albo nie chce się w ogóle bić. Która cecha jest gorsza? „Obie są gorsze”.

Szczególnie przeraźliwym zjawiskiem są np. radiowe koncerty solistów. Nudzą i męczą — martwią i złością. Ale nie ma faktów oderwanych, ani gospodarki wyłączonej. Znamy przecież i takie fakty, że wybitny solista (a może solistka) uparcie się popisywała szkolnym koncertem. Ze Romeau i rodzina Bachów, Couperin, Händel, czy Monteverdi zbyt rzadko nas od-wiedza. Ze polska muzyka instrumentalna XX wieku, od *Mazurków Szymanowskiego* po *Sonate Skrowaczewskiego* — milczy. Ze są kierownictwa artystyczne Filharmonii, które młodej śpiewaczce odrzucają arie Händla i Bacha żądając w ich miejsce... *Walca z Casanovą*, *Ze Bartok i Szostakowicz*, *Prokofiew i Hindemith*, *Honnegger i Ravel* zbyt rzadko przypadają gustowi odbiorców. Zbyt rzadko są przedmiotem twórczej ingerencji, twórczych myśli i wzruszeń. Wprawdzie pocieszający może być fakt, że na koncercie dyplomanta usłyszeliśmy świetne wykonanie *U Symfonii Szostakowicza*. Natomiast na pewno oburzący jest fakt, że nie mieliśmy jeszcze w Polsce pierwszego wykonania *Dzięsiętych*.

Kończąc na tym litanie narzekañ. Mam poczucie, że problem ledwie tknąłem, że Nideckiemu i Buremu wyrzuciłem krzyżującą niesprawiedliwość a zarazem podałem za mało innych krzyżujących o pomstę faktów. Nie mam jednak poczucia przekaskawienia całej sprawy repertuarów (myślę — repertuar muzyka a nie instytucji). I odwołuję się tu przede wszystkim do solistów, odwołuję się też do dyrygentów. Pytam — gdzie zgubił się Kreislerian i *Sonata op. 110*? Gdzie są partytury Szostakowicza i Hindemitha? Gdzie kryją się *Maski i Metopcy*, *X Symfonia, Koncert d-moll Brahmsa i Symfonia concertante Szymanowskiego*, *Mathis der Maler*, *III Symfonia Rousseila* i dziesięć tysięcy innych niegrywanych piękności, duchów z wysp wspaniałych, cudownych miniatur i wielkich dzieł epickich?

Warto je chyba wywołać — niech przemówią do nas.

Na marginesie „Snu o Goldfadenie”

ARTUR SANDAUER



„Sen o Goldfadenie”. Inscenizacja Jakuba Rotbauma. Scena z II aktu

Pod koniec dwudziestolecia żyło w Polsce około trzech i pół miliona Żydów: z tego co najmniej dwa miliony mówiących po żydowsku. Ci ostatni mieli potężną prasę, świetnych pisarzy, doskonałe teatry. O całej tej barwnej i egzotycznej kulturze publiczność polska nie wiedziała prawie nic. Nie czytała tłumaczonej z żydowskiego księżek, które w angielskich przekładach zdobywały świat; nie chadzała na żydowskie przedstawienia. Jedynym jej informatorem był tu Nowaczynski, perwersyjnie roznosiący w nowinkach z „czarnego ładu...”

Jest paradoksem naszej historii, że właśnie teraz, kiedy Żydzi jako masa znikli z ziem polskich, powstał tu teatr, któremu po raz pierwszy udało się przebić ów mur niezrozumienia. W jego sukcesie jest coś symptomatycznego i przełomowego, co z jednej strony zadaje kłopot szepciom o rosnącym w Polsce antysemityzmie, z drugiej — likwiduje jego pozostałości. Kaprysy naszej krytyki, która — rejestrując jak najskrupulatniej fikcyjne wydarzenia kulturalne — pomija milczenie fikty o tak doniosłym znaczeniu, bywała niewytłumaczalna...

W utworach żydowskich, przeznaczonych „na wynos”, a więc pisanych w obcym języku, wyczuwa się często obawę, aby odbiorca czegoś źle nie zrozumiał, nie przypisał jakiejś cechy ujemnej całemu narodowi itp. Wszystko to nadaje im charakter nieco szluczny i apologetyczny.

Obawa ta znika całkowicie w utworach przeznaczonych do użytku wewnętrznego. Świetna nowela Szoloma Alejchama *Pogorzelce*, gdzie pewien spryciarz i oszust opowiada, jak to — ubezpieczysz swój dom na wysoką sumę — sam go potem podpalił mogła powstać tylko w języku żydowskim; w każdym innym — miałaby wydźwięk antysemicki. Obcy czytelnik dostrzegłby w bohaterze postać reprezentacyjną dla ogółu Żydów; rodzimy — widzi w nim tylko przedstawiciela pewnej warstwy. Za każdym razem typizacja odbywa się na innej zasadzie.

Rzecz dziwna, że również i polska literatura powojenna, niekiedy traktując o Żydach, popada w ów ton szluczny i sentymentalnej apologetyki. Nie tak dawno czytałem w „Nowej Kulturze” wiersz, którego bohater — stylizowany na Mickiewiczowskiego Jankiela — „zauważył w swym srogiem prześladowcom (tj. faszyzmowi) dumną pieśń o swoim narodzie” itp. Ten Żyd ze skrzydełkami wydaje mi się czymś równie nieustrasnym jak Żyd z haczykowatym nosem i krągłymi pazurami, jakiego zdarzało mi się widywać

przed wojną w brukowych pisemkach i ulotkach.

Postaci Żydów we własnym teatrze i literaturze są prawdziwsze nie tylko dlatego, że obecność cudzego odbiorcy nie działa tu krepującą, ale że pewne strony ich życia nie dadzą się w ogóle przekazać w innym języku. Łatwiej niekiedy oddać po polsku literaturę ludów najbardziej egzotycznych niż narodu od wieków zdomowanego na tych ziemiach.

By przełożyć mowę jakiejś postaci literackiej, musimy znaleźć jej społeczny i językowy odpowiednik. Ale mowa żydowska w ustach króla, szlachcica czy chociażby marynarza brzmi dziwnie, gdyż postaci takich w tym narodzie nie było. Podobne braki odczuwa się i po stronie przeciwniej: typy i wyrażenia żydowskie nie mają równoważników w życiu i języku innych ludów.

Trudność polega w końcu na tym, że Żydzi stanowili właściwie warstwę narodu polskiego. Tłumacząc mowę paryskiego gawrosza, oddamy ją — przypuśćmy — przez gwara Krowodrzy; ale ekwiwalentem społecznym żydowskiego nosiwody nie będzie nosiwoda polski, lecz właśnie żydowski, mówiący po polsku. Innymi słowy, chcąc obrysować językowo sylwetkę Żyda, musimy ją zachować jego wymowę polską, jej specyficzną intonację i melodykę, nie cofając się nawet przed „żydłaczaniem”. Ze ten sposób imitacji może się łączyć z głęboko humanistycznym — stosunkiem, świadcząca przykłady Orzeszkowej, Kłemesa Jánoszy czy — z nowszych — Broniewskiego w *Księżycu ulicy Pawiej*.

Ale metoda ta nadaje się nie tylko dla krótkich utworów; trudno sobie wyobrazić powieść lub dramat napisane lub położone w ten sposób. W chwili obecnej „żydłaczanie” jest już zresztą anachronizmem i straciło swą literacką skuteczność. Wszystko zdaje się więc potwierdzać naszą tezę o częściowej nieprzetłumaczalności literatury żydowskiej, zwłaszcza humorystycznej, operującej czysto językowymi efektami.

Wynika ona również z przyczyn czysto lingwistycznych. Język żydowski to narzecze niemieckie, wzbogacone o hebrajskie, potem o słowiańskie terminy. Te ostatnie, przyjęte najpóźniej, tkwią na jego peryferiach, niezupełnie przetrawione — jako ironiczne makaronizmy. Używa się ich w cudzoziemiu — jakby poklepując z własnej niewybredności językowej. Jeżeli np. o którymś ze swych bohaterów Szolom Alejcham mówi, że ma on pięć córek, z tego „cwaaj krasawices, draj paskudnices”, to groteskowość

tych słowianizmów jest zamierzona. Makaronizmy te są oczywiście zupełnie nieprzetłumaczalne — zwłaszcza na języki słowiańskie.

To — nabyte w kontaktach z narodem tubylczym — słownictwo obiegowe kontrastuje z archaiczną warstwą hebrajszczyzny; przeciwnieństwo językowe, które odbija różnicę między życiem ulicznym Żyda a jego patriarchalnym bytem domowym. Ale i z majestatycznej hebrajszczyzny potrafią humorysty uczynić narzędzie groteski, przystosowując przekrecone jej zwroty do najbardziej przyziemnych przygód swych bohaterów. Gdzie indziej znów osiagają efekty komiczne, odwracając proces tworzenia się języka żydowskiego, a więc nadając wyrazom słowiańskim, hebrajskim czy nawet niemieckim pseudo-niemieckie, komicznie — wytworne brzmienie (tzw. „dajczmarisz”). Przypomina to po trosze owe łacińskie dziwolgi, jakie tworzą u nas uczniowie klasycznych gimnazjów („szanownus kolegas” itp.).

Autoparodia i groteska — to właściwości nie tylko języka, lecz przede wszystkim teatru żydowskiego. Gdzie indziej dramat, powstały z ludowych obrzędów, monopolizują klasy rządzące, które jedynie potrafią ponieść kosztą przedstawienia. Tak klasyczny teatr francuski ze swą ceremonialnością i konwencjonalizmem odbija kodex towarzyski dworu Ludwika. Przeszczepiony do nas za Stanisława Augusta, wpłynął i wpływa po dziś dzień na teatr polski; jedynie Mickiewicz i Wyspiański próbowali sięgnąć do bardziej rodzimych źródeł. Teatr żydowski, jakim go pod koniec XIX w. w oparciu o tradycję ludowych przeobrażeń stworzył Goldfaden, nigdy nie był monopolom górnych warstw społeczeństwa — już choćby dlatego, że te — w miarę jak się tworzyły — odchodziły do obcych kultur. Był więc — nie z wyboru, lecz z konieczności — ludowy, nieelitarny. Stąd łączy on bez skrupułu powagę z błaznada; stąd dopuszcza gesty, które gdzie indziej uznano by za wulgarnie. Wątpię np., czy ktos z naszych amantek ośmieliłaby się tak wykryzywić na scenie jak to czyni w *Snie o Goldfadenie* uroczą Grimbauz.

Najbardziej popularna z wystawionych przez ten teatr sztuk, *Sen o Goldfadenie* zasługuje na nazwę ludowej także dlatego, że jest dziełem kolektywnym, opartym na komedii wielkiego poety żydowskiego, Icka Mangera pt. *Czarodziejka*, która ten zbudował z Goldfadenowskich piosenek i motywów. O nowe sceny i postaci rozszerzył ją z kolei dwaj poeci amerykańsko-żydowscy, Ajnbinder i Fenster, w prolog zaś i epilog zaopatrzył reżyser polski, Jakub Rotbaum. Sztuka ta zadziwia nie tylko tym, że — pisana przez tylu autorów — posiada jednolitość idej i nastroju, ale i tym, że zrobiona — jak sam tytuł wskazuje — „z tkanki, z jakiej sny się robi”, kapryśna i nielogiczna, rozgrywająca się w wielu czasach i miejscach, dziś i przed półwieczem, w Ameryce i w carskiej Rosji, jest jednak całkowicie zrozumiała — nie tylko dla publiczności żydowskiej, ale i dla polskiej, która języka nie zna. Olbrzymie jej powodzenie dowodzi, że inteligencja i wrażliwość widza są znacznie większe niż to sobie — na podstawie własnego doświadczenia — kierownicy naszego życia teatralnego wyobrażają. Dowodzi również, że — aby odczuć dzieło sztuki — nie trzeba go wcale porównywać z jego realnym modelem. Młodzież polska, która okłaskiwała *Sen o Goldfadenie*, nie zna atmosfery przedwojennego miasteczka, nie widziała w życiu żydowskiego przekupnia, a jednak potrafiła się zachwycać obrazem jarmarku czy postacią Hoczmacha.

Prolog *Snu o Goldfadenie* przedstawia, jak to w Ameryce rewiowa tandeta wypiera starą kulturę żydowską; oto dyrektor teatryku, Mr. Hopke, który usuwa z programu sztuki Goldfadena, z rekwizytorni — dawne kostiumy, z teatru — dawnych aktorów, by zastąpić to wszystko nowoczesnym blichtrzem. Pozostali na scenie samotny, stary sufler, ostatni klucznik Horeszkowa, uchodzący we śnie w zamierzony świat małego miasteczka pełen Goldfadenowskich postaci, wśród których czołową jest — doskonale grany przez Wiedeckiego — żydowski przekupiec, Hoczmach.

Ojciec trzech dorastających córek, które ciosają mu kolki na głowie i domagają się każda czego innego: ta sukienki, tamta — trzewiczków, trzecia — narzeczonego, Hoczmach nie biegnie już, ale „leci” na jarmark, aby tam ubijać swoje fantastyczne interesy: to wyszachrować w kogoś próbkę materiału, to wkręcić ją komus innemu jako pełny materiał. Przypomina on po trosze ową Tuwimowską „dobiareń” z „Kwiatów polskich”, co to

Biegła przez miasto, jakby pomór ją gnał. A gnał. Na dzieci czyhał. Od jego tchnienia i pogromu Pedziła za zarobkiem — dzika, Zaciekla, trwoga oszalała O „kindelech” — o dzieci...

Temu nędzarskiemu światu odpowiada w fantazji Mangera również nędzarski świat. Raj, jaki się roi Hoczmachowi we śnie, jest przykrojony dokładnie na miarę jego niewielkich aspiracji: widmo żony zjawia mu się w walkiem, atrybutem swej kuchennej władzy, w ręku; widmo podstarzałej córki tuli w ramionach — jako narzeczonego — drewnianą kukłę krawiecką. Słowem, każdemu dostaje się taki raj, na jaki go stać, każdy ma swój indywidualny świat.

U Mangera dochodzi do głosu międzywojenny „szary człowiek” ze swoją tandetną fantastyką, ze swym zapasem tanich, jakby serwiny produkowanych marzeń. Całe przedstawienie *Snu o Goldfadenie* — jego dekoracje i kostiumy — polyskuje blichtrzem tandetnej, żalostnej, a jednak prawdziwie wzruszającej poezji. Jest w nim smutek życzeń spełnionych tylko we śnie. Jest ironiczny happy end, w którym każda z Hoczmachowskich córek dostaje to, o czym marzyła: ta — sukienkę, tamta — trzewiczki, trzecia — narzeczonego. Jest melancholia rzeczy bezpowrotnie minionych, do jakich należy żydowska miłośnica ze swą archaiczną, na polu średniowieczną kulturą. Zarazem jednak jest w nim — przezuczonej ponad głową dyrektora amerykańskiego teatryku, ponad triumfującą terazniejszością wielokapitałistyczną — pomost między starym a nowym: między światem ludzi „żyjących z powietrza” a światem ludzi pracy. Mam na myśli ów epilog, którym Jakub Rotbaum zamknął sztukę Mangera, epilog, gdzie bratni uścisł łączy starego suflera z młodym rewolucjonistą. Jeden to z rzadkich dodatków reżyserskich, które nie kontynuują sztuki w niezamierzonym przez autora kierunku, ani nie stawiają natrętnych kropek nad „i”, lecz wysnuwają wnioski, wysnute już skądinąd przez historię. W istocie, żydowska biedota drobniomieszczńska stanowiła przed wojną jeden z najsilniejszych nurtów politycznych, Logika sztuki pokrywa się tu z logiką dziejów. Stąd — mimo wielości autorów — jednolitość utworu.

Teatr żydowski, którego jedno tylko znakomite przedstawienie zdołaliśmy owoić, który jednak dał nam znacznie więcej, należy niewątpliwie do naszych najbardziej interesujących placówek scenicznych. Posiada on — w osobie Icy Kaminskiej — doskonałego kierownika artystycznego, posiada świetny, ożywiony autentycznym entuzjazmem zespół aktorski. Niedostaje mu tylko jednego: bogatego i wciąż odnawianego repertuaru. W braku sztuk rodzimych musi się on uciekać do tłumaczeń, które mogą jednak tylko wady, gdy dotyczą żydowskiej tematyki: tak np. bardzo interesująca przeróbka sceniczna Meira Egołowicza Orzeszkowej, *Sztuki* natomiast n'e mające nic wspólnego z życiem żydowskim — jak np. wystawiony w swoim czasie przez teatr *Pan Jowitowski* — są tu nie na miejscu: niewiśnię już powyżej, dlatego. Kto wie, czy nie należałoby repertuaru rozszerzyć o sztuki fantastyczne, których literatura żydowska posiada — o ile mi wiadomo — dość sporo. Względny dydaktyczny nie powinny — moim zdaniem — działać tu hamująco. Żydowska mitologia religijna jest dzisiaj czymś równie odległym, jak np. grecka i podobnie jak przed wystawieniem *Orestei Ajschylosa* nie powstrzyma nas obawa, czy jej widz nie uwierzy przypadkiem w realne istnienie Eryni, tak i tutaj przesadny byłby lęk, aby — pod wpływem jakiejś fantastycznej sztuki żydowskiej nie nastąpił w Polsce — dajmy na to — renesans chasydyzmu.

KRZĘKCE NA PŁOCIE...“

IAN KNOTHE

ją się najprawdopodobniej, że dzieła się one według stron świata: Południe, Północ, Południowy Wschód (...a właśnie, że takiego nie ma) itd. Co jeszcze wie czytelnik...? Chyba to, że „Miastoprojekt” to są „wytwórnie dokumentacji”, które „takowej” nie dostarczają w terminie, albo zamiast „priny” dają braki, że przekraczają normy, zdobywają proporcji... i nie wykonują planu (z przyczyn obiektywnych).

Wiemy jeszcze że istnieją faceti „od urbanistyki” zgromadzeni w Buwie... i właściwie z tej dziedziny wiedzy ludzkiej nie mamy więcej wyczerpujących wiadomości.

A naprawdę to jest tak: prawie wszystkie fachowcy od projektowania urbanistyczno-architektonicznego tkwią w „wyżej wymienionych” — starzy i młodzi — blondyni i bruneci, lysi i kudłaci. A więc jeżeli wszyscy (dla wygody opuszczam słowo: prawie) — to znaczy, że gdzie indziej ich nie ma. Czyli wszystko to, co się dzieje naokoło nas, (w sensie budownictwa), „zawinięte” jest w wyżej wymienionych wytwórniach. Takie i owaśkie mieszkanie zostało zaprojektowane w „Miastoprojekcie”. Takie i owaśka „Miastoprojekt”. Takie i owaśka ulica Brzozowa została zaprojektowana w Miastoprojekcie, takie bezlufelkowe okna zostały zaprojektowane w... takie ciemne kuchnie zostały... Można by z tego ułożyć wcale wdzięczną „warszawską litanię” i dodawać mocne słowo po każdym wersecie.

A teraz wniosek! Jeżeli to wszystko „oni” zrobili — to dlaczego się

tak mało o „nich” wie. Trzeba by dowiedzieć się jak to z tym jest naprawdę.

Urządzą się (i słusznie) dyskusje na temat wybudowanych domów mieszkalnych, kawiarni, teatrów... Urządzą się dyskusje na temat projektów jeszcze nie wybudowanych domów (podwójnie słusznie! Lepiej nieszczęściu na czas zapobiec).

A warto by tak urządzić dyskusję (poprzedzoną prelekcjami objaśniającymi) na temat wyżej wymienionych „gniazd owej wszelkiej nieprawości”. Udostępnić „wgląd w...” Byłoby bardzo pouczające.

„Sroczka krzeczka na płocie” — a sroczka to wiadomo — płoćkarz. Od sroczki można się wielu ciekawych rzeczy dowiedzieć. Ostatnio porobiłem sobie szereg wyciągów z ptasich płoćek. Kilka z nich, wybranych na chybł traf, demonstruję tutaj p. t. cytelnikom. — Otóż wiadomo, że w każdej przyzwoitej wytwórni maszyn, która robi np. jakieśkolwiek precyzyjne części, nie jest zmuszana do robienia np. zółwek do butów, albo konserw rybnych. W wytwórniach „dokumentacji architektonicznej” — maszyny do jej wyrobu produkują jeszcze szereg papierów, z których jedne nazywają się podstawami kartami pracy, a inne jeszcze jakos zmieszanie. (Słusznie mogłby ktoś zauważyć, że ostatnia nasza architektura nie ma nic wspólnego z wytworem precyzyjnym. Też racja! Tylko, że i najlepsza maszyna „rozraja się”, jeżeli się jej każe

zamiast np. szlifowania soczewek, obrabiać kostkę brukarską).

We wszystkich dobrych wytwórniach jest dużo maszyn i równie wielki asortyment prac do wykonania. Prace są mniej albo bardziej skomplikowane. Trudno sobie wyobrazić, żeby pracę bardziej skomplikowaną „oddano” maszynie do „takowej” wypielniania nie przystosowanej, z tych wyłącznie przyczyn, że tamta jest chwilowo zajęta. Otóż powiedziała mi sroczka, że w „Miastoprojektach” (przepraszam! — w „Miastoprojektach”) jest inaczej — jeżeli jedna obrabiarzka od dokumentacji jest zajęta, to odpowiedzialna (a co za tym idzie — trudna) robotę może dostać taka maszyna, która jest „na przestoju”. (Co to jest takiego „prześciej”, na którym jest jest” wyjaśni osobno w całokolumnowym artykule). Czyli krócej: zadania projektowe rozdzielane są mechanicznie. Poza tym słyszałem (ale już nie od sroczki — o tym ćwierkał jakiś inny ptaszek), że są wypadki powierzania odpowiedzialnych zadań facetom, którzy już tak dużo napartaczyl, że grzech po prostu byłoby im nie dać roboty. Słusznie! Jeżeli dużo napartaczyl, to już publiczność przyzwyczaiła się do nich i wie z góry, co będzie rugać. A nie ma nic gorszego niż niepowinność i niezaplanowana (z pełną możliwością uproszczenia realizacji) przyszłość.

Podobno jest jeszcze tak, że w zarozumiałej troskliwości o młodzież, która jeszcze nie nie budowała, ochrania się ją od udziału „w e-

JACEK BOCHEŃSKI

Notatki z podróży po ZSSR (5)

CO WYNIKA Z KSZTAŁTÓW I KOŁORÓW

I

Wiemy, że socjalizm jest ustrojem szerokiego i szybkiego budownictwa. Można się o tym przekonać w Polsce, patrząc chociażby przez okno na ulicę albo podróżując koleją. Nic dziwnego, że ta sama sprawa w jeszcze większym stopniu pociąga uwagę człowieka, który przybył do ZSRR. Przed wyjazdem nie planowałem sobie zresztą obfitych rozmyślań nad architekturą lub sztuką stosowaną, której okazy spotyka się we wnętrzach budynków. Nie przypuszczałem, że sztukiaterie, mozaiki, inkrustacje udziela mi tytuł wiadomości o narodzie radzieckim, jego władzy i sposobach myślenia. Spodziewałem się zwrócić swe zainteresowania w wielu innych kierunkach. Gdy jednak stanąłem pośrodku budownictwa radzieckiego, usłyszałem zaraz jego mowę na arcyciekawe tematy i już m u s i a ł e m czytać w kamieniach, drzewie, szkłe i złocie, bo byli to dobrzy informatorzy.

II

Wszelkie budownictwo na świecie może powstawać w dwu celach, każdym z osobna, lub obu jednocześnie: aby go używać i aby na nie patrzeć. Zdaje mi się, że z grubsza licząc — od dwudziestu lat budowano w Związku Radzieckim coraz mniej rzeczy przeznaczonych wyłącznie do użytku, a coraz więcej do patrzenia. Oczywiście pierwsze stacje moskiewskiego metra spełniały tę samą funkcję użytkową, co i najnowsze, tak samo ludzie zjeżdżają tam ruchomymi schodami w dół, tak samo wsiadają do pociągów i wysiadają u celu drogi, ale proszę porównać tło plastyczne, na którym to robią w stacjach starych i nowych. Dawna powściągliwość form ustąpiła miejsca misternemu zdobnictwu, zamiast barw stonowanych pojawiły się kolory jaskrawe, zamiast kształtów oszczędnych i lakonicznych w wyrazie, spietrzyły się motywy zawile, „koronkowe”. Każdy element, każdy szczegół jest pełen bogactwa, a suma elementów bardzo wzrosła. Poprzednia architektura uznawała za cnotę surowość i zwięzłą powagę, ta chciałaby się pysznić swą urodą. Poprzednią cechował raczej filozoficzny spokój, ta radośnie wielbi swój czas. W poprzedniej była pewna rezerwa, w tej niepomąniany entuzjazm i nieustanna afirmacja epoki. Zmiany dokonały się stopniowo. Jeżdżąc ze stacji do stacji podług chronologii ich zbudowania, można dostrzec, jak na przestrzeni lat przesuwala się powoli krzywa ideału estetycznego w kierunku bogactwa i przepychu. Na tym wykresie widać też, jak coraz więcej uwagi poświęcano zaabsorbowaniu oka ludzkiego. Całość stacji im. Majakowskiego ognia i rozumie natychmiast każdy, kto się tam znajduje. Na ogarnięcie wzrokiem wszystkich detali, które zgromadzone w stacjach budowanych po wojnie, jeden moment już nie wystarczy: trzeba godzin.

Moskiewska kolej podziemna nie była nigdy pomysłem funkcjonalistów. Jej idea od początku przerosła ciasnotę celów praktycznych. Ludzie, którzy projektowali metro, założyli sobie, że będą nie tylko przewozić miliony pasażerów z miejsca na miejsce, ale przy sposobności również miliony podróży wychowywać. W ten sposób kolej moskiewska przybrała charakter dwójsty: środka komunikacji i szkoły zaznajamiającej ze sztukami pięknymi. Jest to idea godna podziwu, a bez precedensu na świecie. Sprawia ona, że metro moskiewskie od pierwszej chwili

stało się czymś nieskończenie świetniejszym i szlachetniejszym niż analogiczne urządzenia Paryża czy Berlina. Zasada była więc od początku dalekosiężna i nie ograniczała się do sfery użytkowej. Ale realizacja zasady przebiegała różnie. I oto dziś najnowsze stacje jak gdyby zapomniały o racjonalnych proporcjach między swymi d w i e m a funkcjami: użytkową oraz wychowawczą. Bo przecież na przystanku człowiek przebywa krótko. Pociąg nadjeżdża i trzeba wsiadać. A zatem wydawałoby się, że treść ideologiczna architektury powinna mu być podana w formach nader przejrzystych, lapidarnych, nadających się do uchwycenia w okamgnieniu. Tak było dawniej. Obecnie, wchodząc do metra, musimy nastawić się na kontemplację. Poszczególne przystanki mają już własne tematy, swoją literaturę. Należy rozumieć, że to zarówno w sensie przenośnym, jak i dosłownym. Pewne sprawy o powiedziane są tam nie tylko obrazami. Odtworzono plastycznie historię wojny narodowej i triumfu żołnierza radzieckiego, pokazano zdobycze ustroju rzeźbą i mozaikami, ale napisano na ten temat również wiele słów, umieszczono wśród obrazów i rzeźb liczne teksty do czytania. Dlatego żadnej nowej stacji nie można dziś jedynie obejrzeć. Trzeba je studiować, trzeba się do nich odnieść jak do wystaw problemowych.

Pod względem formalnym styl kolei podziemnej przypomina nieco tradycje budownictwa cerkiewnego. Współcześni budowniczowie metra przejęli wiele z tej tradycji, uznając nie bez słuszności, że jest to tradycja narodowa. Do budynków kolei miejskiej przeniknęły pyszne złocenia, fajerblasku i gdy tam wchodzisz, miałbyś czasem ochotę zachować się jak w miejscach kultu: jeśli nie przykleknąć, to przynajmniej zdjąć kapelusz. W całej tej scenerii, stworzonej zasadniczo dla ruchu pociągów, zawiera się coś ekstatycznego, jakieś wielkie wołanie „gloria, gloria”. Czujesz, że ze wszystkich stron spływa na ciebie gęsta i świecąca materia, przeciskasz się przez nią oszołomiony nadmiarem tworzywa plastycznego. Chciałeś tylko przejechać z ulicy na ulicę, a w związku z tym ukoronowano ci głowę. Jesteś w blasku swej korony promienny, iskrzysz się i lśniesz. Wiedz, że żyjesz w świecie wspaniałym, któremu niczego nie brak. Być może w architekturze metra ucieleśniono tradycyjne ideały estetyczne społeczeństwa, wyrażono jego nastroje i potrzeby, o czym niżej.

III

Wyjdźmy tymczasem z metra na ulicę i przyjrzyjmy się temu, co nas otacza. Czy ów stroszy charakter budownictwa, który stwierdziłmy w metrze, panuje wszędzie? Czy można go uważać za motyw typowy dzisiejszej architektury radzieckiej? Z opisu Brzeźcia, Stalino i Zaporozia czytelnik domyśla się, że tak. Zwierzę mu więc tylko garść dodatkowych uwag na ten temat.

Najpierw dygresja dotycząca prostej sprawy. W każdym mieście radzieckim widziałem neony, kolorowe reklamy oraz szyldy najróżniejszych rozmiarów i barw. Jak wiadomo, wpływa to na ożywienie wyglądu ulicy za dnia i w nocy. Nie wiem, czy resziste oświetlenie możliwe jest dzięki większej zasobności materialnej Związku Radzieckiego niż niektórych krajów demokracji ludowej, wiem tylko, że lakier i wymiary szyldów są od sytuacji ekonomicznej państwa niezbyt zależne. I nie rozumiem, dlaczego nadaliliśmy naszym ulicom wygląd tak monotony, ustalwszy raz na zawsze jeden standardowy rodzaj szyldów. Czyżby z przyczyn ideologicznych? Bardzo to prawdopodobne, skoro tylu ludzi myśli, że im większa nuda i oschłość, tym właściwiej dla socjalizmu. Pamiętam swoje wrażenie sprzed kilku lat, gdy zobaczyłem pierwszy raz poszczególne sektory w Berlinie. Sektory demokratyczny różnił się wieloma cechami od zachodniego, głównie pozytywnymi, ale niestety również tym, że był zewnętrznie wyglądem bezbarwny, absolutnie szary, czego oczywiście o drugiej

części miasta nie można było powiedzieć. Na takie odbarwienie ulicy składa się zapewne wiele czynników, niekiedy obiektywnie uzasadnionych, jak potrzeba oszczędności, ale sądzę, że należy wypowiedzieć wojnę „ideologicznemu” lansowaniu szarzyzny. Ktokolwiek wygasał Wacławski Namiestnik w Pradze, ustalał format szyldów w Warszawie, nadawał Berlinowi kolor popielaty (a co na przykład mógł zrobić w uroczym Budapeszcie, nie wiem, lecz strach o tym myśleć), ktokolwiek zatem, dokonując tej niwelacji, uważał, że postępuje w duchu walki z kosmopolityzmem, wyszukuje doświadczenia radzieckie i stwarza styl „socjalistyczny”, ten ulegał szkodliwej manii i mylił się bardzo głęboko. Jeśli już mowa o przykładzie radzieckim, mógłby on co najwyżej zaprowadzić w kierunku wręcz odwrotnym. W Związku Radzieckim panuje kult światła. Ceni się tam bogactwo dekoracji i lubuje w dosadnych kolorach. Wszystkim, którzy wyklinali „kosmopolityczne” desenie skarpetek i krawatów lub przewrotnie wzory sukien, muszę zakomunikować swe straszliwe przypuszczenie, że jeśli rozwój mo-

ków i łatwych uogólnień. Wprawdzie szesnaście złotych republik kapie się tam w blaskach jednolitego światła, ale szesnaście republikkańskich pawilonów prezentuje przecież odrębność stylów. I o ile w architekturze pawilonu ukraińskiego lub rosyjskiego widzę cechy zbytku i wybujałości, to styl karelo - fiński nazywam skromnym i dyskretnym. Wydawało mi się, że w niektórych pawilonach kolory wzajemnie się zjadały, w innych jednak, na przykład w uzbeckim, spotykałem piękną i subtelną grę barw. Upewnia mnie to w przekonaniu o słuszności hasła: pomyśl trzy razy, zanim jakiegokolwiek elementu sztuki uznasz za „radziecki”, lub — co ważniejsze — właściwe realizmowi socjalistycznemu. Nie odżegnuję się pochopnie od pewnych środków formalnych, sposobów i stylów, a innych nie uważaj za wyłączenie uprawnione. Umiej wybierać i odrzucać. Nigdy nie mów: „W ZSRR tak j e s t”. Mów: „W ZSRR tak b y w a”. I dlatego proszę, aby wszystko, co sam piszę o Związku Radzieckim w formie „jest”, było czytane z poprawką „bywa”.

Dalej. Jeżeli na podstawie obserwowanych w podróży obiektów dochodziłem do wniosku, że współczesna architektura radziecka odznacza się pewnymi cechami, które mi się nie podobają, jak nadmierna skłonność do przepychu, fasadowość, monumentalizm graniczący z pompatycznością, nie należy sobie wyobrażać, iż miasta radzieckie są taką architekturą zabudowaną w całości. Prace poszczególnych architektów różnią się: ja wymieniałem tendencje dość często widoczne, ale nie jedne. Zabudowa miasta liczy sobie więcej lat niż trwa okres, w którym owe tendencje zaczęły dominować. Dlatego, jeżdżąc po kraju, można zobaczyć budowle najrozmaitszego typu, chociaż wszystkie wzniesiono po rewolucji. Są rozwiązania tak piękne, jak pierwsze stacje moskiewskiego metra, tak monumentalne, a zarazem pełne umiaru i dostojnej prostoty jak mauzoleum Lenina na Placu Czerwonym, tak przekonywujące nie wyszukany ładem, jak Dnieproges. Zdarza się widzieć efekty poszukiwań indywidualnych. Zaliczę do nich Kresczatki w Kijowie, ulicę zastawioną domami w kształcie niewysokich graniastosłupów, które zwieńczono

dawało się, że konstruktywizm robi karierę w ZSRR. Nie zrobił.

IV

Jeden z moich towarzyszy podróży, znalazłszy się wewnątrz nowo-wzrostu Hotelu Leningradzkiego w Moskwie, powiedział:

— To chyba nie jest serio.

Jak wygląda Hotel Leningradzki?

Należy do grupy wieżowców. Łość pięter nie pamiętam. W dni październikowe, gdy tam przebywałem, wierzchołek zasłonięty był przeważnie mgłą. Kształt zewnętrzny podobny jest w zasadzie do centralnego fragmentu Pałacu Kultury i Nauki, co zresztą można by powiedzieć o wszystkich wieżowcach moskiewskich. Ale nas ciekawi teraz wnętrze gmachu.

Już przedświecznik zapowiada, że wkraczamy w świat niepowszedni. Jesteśmy przyzwyczajeni do mniej majestatycznych wejść hotelowych. W obszernym hallu otworzy się nam nad głową bardzo wysoki pulap, z miliona świetlistych cecuszek, które stanowią żyrandol, spadające na nas rozpylona w powietrzu jasność i dopiero teraz zdany sobie sprawę ze swego osłabliwego położenia. Wpadliśmy w wydzwiniętą pod obłoki kombinację marmuru, pozłoty, szlachetnych gatunków drzewa, kryształu i drogocennych tkanin. Otacza nas purpura. Widzimy odbicie swych twarzy w mnóstwie luster. Stąpamy po lśniących posadzkach i pięknych, wschodnich dywanach. Znowu maci się nam w oczach od nawarstwień obecnej wszędzie ornamentyki. I znowu słyszymy głos-podtekst: „A widzisz, to jest niebo. Żyj sobie w niebie. Dano ci je na ziemi”.

Apartament (dla ścisłości — dwuosobowy), który zostaje mi przydzielony, składa się z sypialni, gabinetu, salonu, hallu, łazienki i dwu toalet. Zawiera: pianino, aparat radiowy, telewizor, trzy telefony, mnóstwo kryształów. Luksus całego hotelu przewyższa wszystkie zbytki, które udało mi się do tej pory gdziekolwiek widzieć. Rozmawiam z lepszymi podróżnikami odcie mnie. Obiecali kilkanaście stolic europejskich i nieeuropejskich, ale zgodnie stwierdzają, że tak nigdzie nie mieszkali. W nocy zastanawiam się: co to jest? Dla kogo to zbudowano? A może tu się będzie przyjmowało szachów perskich? Gdzie tam! Rano poznaję

V

Zdaje się, że zmieniały się, kołujące etapy i dominanty architektury radzieckiej, zmieniały się urządzania wnętrz, zmieniały się sprzeczności między starymi i nowymi stacjami metra, powinniśmy sobie oświeścić, przysiadając się dobrze historii.

Oczywiście można powiedzieć: kiedyś panował jeden styl, a później przyszedł drugi. Kiedyś były w ogóle w sztuce radzieckiej wpływy zachodnie — europejskie, ceniono Corbussia, ceniono również poetów — futurystów. Bez trudu wykalibryśmy, że pierwsze stacje metra są pod względem formalnym bliższe konwencji zachodnio-europejskim niż na przykład pawilonu Wystawy Rolniczej. Ale możemy także twierdzić, że w lakonicznych kształtach mauzoleum Lenina do brzo wyrażona została surowość czasu rewolucji. Oczesna skromność architektury — w moim osobistym odczuciu — odpowiada leninowskim zasadom moralnym, rewolucyjnym normom życia, daje wierne świadectwo ideologii bolszewików, którzy organizowali pierwsze „subotniki”. Nic dziwnego, że w tamtym świecie nie było przepychu i dekoracyjnych fasad. Architekci tworzą dzieła na zamówienie. Któż miał im dać zamówienia na przepych? Marynarze z „Aurory”? Czapałowie? Bohaterski, ale ofiarny i skromny lud? Jego równie skromny wódz, Lenin?

Potem zaczął się zwolna pojawiać nowy styl. I znowu można powiedzieć: twórcy stopniowo oczyszczali swe warsztaty od wpływów sztuki burżuazyjnej, sięgnęli do tradycji narodowych, a te tradycje narodowe w architekturze związane są z motywami bizantyjskimi, odznaczają się obfitością ornamentu i własne hierarchicznym przepychem. Cóż się tymczasem dzieje z państwem radzieckim? Kroczy ono od sukcesu do sukcesu. W niesłychanie szybkim tempie wzmagają swą potęgę gospodarczą i polityczną. Władza radziecka zostaje umocniona w sposób bezwzględny. Stalin otoczone jest uwielbieniem. Następuje wspaniałe zwycięstwo nad hitleryzmem. I smak zwycięstwa. Pow szechny wzrost dobrobytu. We wszystkim, co się teraz buduje, dochodzi do głosu upojenie zwycięstwami. Sztuka daje wyraz triumfalnej radości narodu. Przestaje zadowalać umiarkowaną oszczędnością. Artysty szukają miar gigantycznych, nadają utworom skalę piramidalną.

Czy masy tego chcą? Człowiekowi radzieckiemu bardzo często podobają się dzieła sztuki nasyczone przepychem. Ludzie kochają kolor złoty, róż i błękit. Działają na nich odświeżająca biel i dosadna czerwień. Słyszałem wielokrotnie z ust Rosjan i Ukraińców szczere uznanie dla budowl i przedmiotów artystycznych o cechach baroku. Widać było, że oni takie rzeczy lubią. Lecz jednocześnie dochodziły mnie słuchy o zastrzeżeniach ludzi radzieckich wobec panujących obecnie kierunków w architekturze. Mówiono, że pogoń za okazałością zewnętrzzną prowadzi właśnie do monotonii, do osłabienia siły wyrazu.

Każdy twórca wie, jak trudno jest zrealizować pragnienia narodu, wyrazić w sztuce jego wielkie ideały, a zarazem nie ulec pokusie łatwego schlebienia. Naród radziecki niewątpliwie chce być uraczony pięknem bogatym. I to mu się przecież bezspornie należy. Żąda on godnej ilustracji swoich czynów. Ale czy w praktyce architektów i plastyków radzieckich nie odbijały się przy sposobności te wygórowane przekonania, o których pisał jeszcze Stalin w „Ekonomicznych Problemach Socjalizmu”? Jakże tam powiedziano?

„Chodzi o to, że przy nas, jako trzonie kierowniczym, stała co roku tysiące nowych młodych kadr, paląca one pragnieniem przyciągać nam z pomocą, pragnieniem wykazania się, nie mają jednak dostatecznego wykształcenia marksistowskiego, nie znają wielu dobrze nam znanych prawd i zmuszone są błądzić po omacku. Oszalają one, obłąkają się, osiągną Władzy radzieckiej, dostają zawrotu głowy od niezwykłych sukcesów ustroju radzieckiego i zaczynają wyobrażać sobie, że Władza Radziecka „wszystko potrafi”, że dla niej „wszystko jest freszką”, że może ona znieść prawa nauki, sformować nowe prawa. Jak mamy postępować wobec tych towarzyszy? Jak mamy ich wychować w duchu marksizmu-leninizmu? Sądzę, że systematyczne powtarzanie tak zwanych „powszechnie znanych” prawd, cierpliwie ich wyjaśnianie jest jednym z najlepszych środków marksistowskiego wychowania tych towarzyszy”.

Ostatnio w ZSRR rozpoczęła się dyskusja o architekturze. Zwrócono uwagę na fasadowość i szabloność ujednoliconie twórczości architektów. Zakwestionowano kult przepychu. Poddano krytyce szereg budowli za przesadę w tej właśnie dziedzinie. Inicjatywę dyskusji dało kierownictwo KPZR. Nie podejmując uchwały, co ma robić architekt, ale wyzywając ludzi sztuki i opinie publiczną do głębokiego przeanalizowania sprawy.

Obecny stan architektury formowały czynniki obiektywne. Zdaje się jednak, że słuszność jest po stronie kierownictwa Partii.

(dalszy ciąg nastąpi)

*) Dobrowolski — naczelny architekt Kijowa.



„Taganskaja” — stacja metra moskiewskiego.

dy w Związku Radzieckim pójdzie tą drogą, którą zaczął iść ostatnio, to po pierwsze Moskwa będzie za kilka lat migotać bardzo kolorowymi strojami. To bowiem wynika z ogólnego kierunku upodobań ludzi radzieckich. Nie mogą zbyt długo utrzymać się sprzeczności między kryteriami czy aspiracjami estetycznymi w poszczególnych dziedzinach życia.

Wróćmy jednak do budownictwa. Dekoracyjność architektury objawia się bardzo dobitnie na Wystawie Rolniczej. Kto oglądał tam — nawet nie pawiliony, ale fontanny musiał lekko osłupieć. Bo śmiem twierdzić, że czegoś podobnego nie widział i nie zobaczy w świecie współczesnym, jak on długi i szeroki. Rzucają się przede wszystkim w oczy kolosalne rozmiary wodotrysków. Brak mi pod ręką cyfr, ale są to rozmiary dużych gmachów. I coż wypełnia tak rozległą przestrzeń? W strumieniach płynącego srebra pławi się złoto, szmaragd i rubin. Fontanna szesnaście republik składa się z tyluż pozłaczonych figur, które mają wśród plany płonąć na podobieństwo słońca. Czy to jest piękne? Chyba nie.

Alie niewątpliwie oszalamiają. Nie mogę zaprzeczyć, że stałem przykuty do miejsca i wpatrywałem się w ten rajski przepych ze swoistym podziwem, jak przybyły z dalekich stron kołchoźnik, w którego sercu mroził widok wśród wzniesienia i opowiadać o rzeczach niezmiernych, realizowanych oto w przytomności prostego człowieka.

Lecz kształt plastyczny Wystawy Rolniczej nie pozwala bynajmniej na podejmowanie szybkich wnio-

ś jak gdyby kapiszonami, a osadzone na czymś w rodzaju postumentu. Czy to jest ładne? Na poszczególnych budynki można by grymasić, ale cały ich kompleks stanowiący ulicę ja oświadczenie odczuć jako przedsięwzięcie śmiałe i zwycięskie: ulica jako „bierze”. W cieniu moskiewskich wieżowców, pośród architektury, która swą kwieciistość czerpie z tradycji ludowych, można zobaczyć domy — pudełka konstruktywistyczne, a ustalić datę ich powstania nie jest oczywiście trudno: lata dwudzieste lub początek trzydziestych. Znamiennie, jak zareagował pewien kijowianin, gdy w rozmowie napomknąłem o tych domach:

— Dzisiaj startoby chyba z powierzchni ziemi architektka, który przedstawiłby taki projekt. Na Kresczatki są lepsze domy, a Dobrowolskiego *) atakują i atakują bez końca.

Jakość architektury i jej znaczenie historyczne w rozwoju kultury nie mogą być mierzone z perspektywy lat czterech ani dziesięciu. Architektura radziecka nie ogranicza się do dzieł ostatniego okresu, podobnie jak literatura nie ogranicza się do książek Babajewskiego. Ocen, wniosków ani żadnych aksjomatów nie wolno formułować na podstawie przesłanek cząstkowych. Trzeba widzieć sprawę historycznie. Co ona znaczy i jak się kształtuje na tle trzydziestu siedmiu lat ustroju radzieckiego. Krótkotrwałe manieiry przemijają, a humanistyczne założenia, idee prawdziwie służące człowiekowi, postępowe i mądre zwyciężają czas. Kiedyś wy-

lokatorów. Idzie Grisza „ow i Anna „owna, Wańka, Sierioża i Dunia, tacy sami ludzie, jakich widziałem w Stalino i w Zaporozu. Tak samo ubrani; kapelusze zsunięte na czoło, pamiętki kointerzyki i niedbale zawiazane krawaty. Razem z grupką Czechów jesteśmy jedynymi cudzoziemcami w Hotelu Leningradzkim. Resztę mieszkańców stanowią przybysze z najróżniejszych kątów ZSRR, a trzeba pamiętać, że Moskwa przyjmuje dziennie dwa miliony przyjeźdźców, głównie pracowników delegowanych służbowo przez instytucje. Z ciekawością patrzę, czy będą tak jak ja potykać się na posadzkach i błądzić po korytarzach, nie mogąc trafić z wrażenia do własnych drzwi. Nic podobnego. Chodzą całkiem normalnie i w ogóle tak, jakby nigdy inaczej nie mieszkali.

W tym właśnie sek. Przecież na pewno mieszkają inaczej. Więc może w budownictwie i w wyposażeniu lokali istnieje podobne prawo równania w górę, jak w technice? To jest Moskwa, reprezentacyjny hotel, a kiedyś, wszystkie miasta, hotele i mieszkania będą takie? Czy jednak człowiek epoki komunizmu ma żyć w purpurze i złocie, spać w atlasach? Czy to jest kierunek, tendencja, do tego poziomu i do tej j a k o ś c i trzeba dobieć?

Nie wiem. W technice, rolnictwie sprawa jasna. Warsztat pracy człowieka w pełni wyzwolonego musi wyglądać jak fabryki i gospodarstwa rolne, które opisywałem. Ale

SPROSTOWANIE

Po artykule moim „Błędne koło” („Przegląd Kulturalny” Nr 49) hasało się do dość złośliwych byków: oto one: — tytuł jednego z rozdziałów szkicu nie brzmiał „Literatura przeciw duchowi praw”, ale „LITERA przeciw duchowi praw”.

La Placa nie powiedział oczywiście: Wole nieprawdliwość, która budzi, ale nieprawdliwość, która usypia”, ale „Wole nieprawdliwość, która budzi, ale PRAWIDŁOWOŚĆ, która usypia”.

— Nie sądzę, że „Każde dzieło sztuki jest próbą narzucenia człowiekowi ładu i wrażeń”. Sądzę natomiast, że: „Każde dzieło sztuki jest próbą narzucenia CZŁOWIEKOWI ładu, laleckiego porządku chaosowi... itd.

Jerzy Pomianowski

PRZECIWO ODWADZE

ROMAN BRATNY

Od kilku miesięcy żyjemy w okresie sprzyjającym „odwadze”. XI Sesja Rady Kultury wzbudziła ogromną falę krytyki wobec naszej polityki kulturalnej stworzyła w publicystyce wspaniałą „konjunkturę na odwagę”. Na „teren” dorobku pisarzy współczesnych i artystów wyruszyła gromada wyposażonych w ministerialną przepustkę „odważnych” sceptyków. Po co przepustka? — zapyta naiwny. Kacja, wstęp był otwarty, ale krytycy z rzadka i „oświeconą stopą” wkraczali w te rejony. Otoż przepustka miała „zachęcić”, upoważniając oficjalnie do sceptycyzmu. Umeblowanie wnętrza głowy krytyka w „boleśne wątpliwości” i rozterki stało się tak modne, jak uczesanie powierzchni głowy kobiecy „na Smionkę”.

Oczywiście kurs na „odwagę” nie zmienił poglądów żadnego „uczciwego na serio” publicysty na schorzenia naszego życia państwowego. Niektóre z tych schorzeń okres „odwagi” jeszcze wyjaśnił. Myślę tu o „technice kozła ofiarnego”.

Wszystkie wiemy, na czym ona polega. Stało się źle. Jakas instytucja położyła robotę. „Ktoś odpowie” — mówimy, wiedząc zresztą, że będzie to, powiedzmy, znana w średniowieczu kara „in effigie” — pod postacią portretu — uosabiająca w Bogu ducha winnym obiekcie błędy, leżące daleko poza nim. Otoż „technika kozła” w epoce panowania „odwagi urzędowej” doszła do szczytowych osiągnięć w dziedzinie oceny błędów naszej kinematografii.

Na fali chóralnej krytyki nieudanego filmu, do którego pisałem scenariusz, jeden z kolegów-satyryków podniósł oręż w mojej obronie.

— Czytałeś mój wiersz? — zapytał mnie z ogniem w oku.

— Nie.

— Bronię twego filmu.

— Podobał ci się? — ucieszyłem się.

— No nie, tylko napisałem, że ci zepsuli scenariusz...

— Kto, reżyser? — zdziwiłem się.

— No, nie, ja filmu nie widziałem...

— ...odparł zyczliwy mi satyryk.

Byłem oportunistą. Nie odszukałem pisma, w którym gniewną strofą donoszono światu, że scenariusz mojej ofiary masakry w Biurze Scenariuszy CUK-u. Nie napisałem, że to nieprawda. Ze — jaki był ostatecznie — taki już wyszedł spod mojego pióra.

Ow kolega jest jednym z nielicznych naprawdę śmiałych i bezkompromisowych satyryków, w tym jednak wypadku uległ zbiorowej sugestii — stanął na pozycji „odważnych”.

W latach okupacji jeden z moich kolegów oczekiwał na dostarczenie mu piastku, który powinien był natychmiast zanieść na adres, skąd ow dynamowy ładunek miał być zabrany na akcję. Niestety, paczuszka uoszyła do jego rąk na parę minut przed godziną policyjną. Cniopak nie namysliając się wziął w garść ow kilogram pewnej śmierci i ruszył na oznaczony adres.

Gdy dotarł tam grubo po godzinie policyjnej, jego zwierzcchnik, spojrzawszy na paczkę, ucieszył się niezwykle:

— Nareszcie przysłali to obiecane masło.

Zbieg okoliczności sprawił, że przybyła na punkt inna paczka, absolutnie prywatna. Mimo to poświęcenie cniopka dla sprawy było oczywiste, był odważny niezależnie od śmiesznych w stosunku do sytuacji skutków.

Otóż niejednokrotnie z okazji artystycznych „puści”, jakie zdarzają się szczególnie często w najtrudniejszych, współczesnej tematyce, przypominiałem — sobie i innym na pociechę — ową przysługę mego przyjaciela z czasów pogardy. Niestety, nawet tej pociechy nie widzę dla autorów „odważnych syntez”, którzy wykazują, że rzekoma „ruina kinematografii” spowodowana jest przez mityczne już nieomal „czynniki scenariuszowe”.

Atakować urzędników (na niezbyt wysoki szczebel) można bez ograniczeń godziny policyjnej i nieco śmieszni są krytycy, którzy biegają ze swoimi sprawunkami robiąc miny, jakby nieśli tam co najmniej kilo dynamitu.

Nie ma dziwów; państwo, dając kilka milionów złotych na realizację filmu, ma nie tylko prawo, ale i obowiązki wtykania swoich „dwóch groszy” do procesu jego produkcji. Chodzi, rzecz jasna, o to, by nie było to „grosze” urzędniczej kontroli, a pełnodukawoty kruszec krytyki i pomocy teoretyków i twórców filmowych. I tak pomyślane jest Kolegium Oceny Scenariuszy, do którego wchodzi: najwybitniejszy polski krytyk i historyk filmu, najlepsi realizatorzy, literaci oraz „urzędnicy” Biura Scenariuszy i CUK-u w ogóle.

Ba, wiem z własnej praktyki, że na żądanie literata, autora scenariusza — na Kolegium mogą być zapraszani proponowani przez niego pisarze, czy krytycy. A więc nie w tym, że istnieje, a w tym jak pracuje leżą przyczyny słabości Kolegium. Słabość ta wynika często stąd, że ludzie powołani do tej pracy przez państwo — po prostu... nie pracują.

Niewątpliwym błędem lub dowodem bezsilności CUK-u jest więc dopuszczenie do lekceważenia przez

członków Kolegium ich kardynalnych obowiązków, zaniechanie nacisków na ludzi posłanych na ten trudny odcinek. Nacisków zmuszających do pracy, reprezentantów twórców, którzy muszą być na równi z urzędnikami obciążeni odpowiedzialnością za wszystko, co bzdurne w filmowej robocie.

Jeśli więc istnieją powody do „bicia na alarm”, to bójmy we właściwe miejsce właściwego ciała. Istnienie „kozła ofiarnego” w postaci skromnego Biura Scenariuszy utwierdza bowiem w poczuciu bezkarności tak artystów opiniujących scenariusz, jak i naczelne władze CUK-u.

Ani mi w głowie bronić błędów naszej polityki kulturalnej, błędów szczególnie dotkliwych na terenie filmu. Chodzi mi jedynie o podkreślenie, że przy zmianie atmosfery życia kulturalnego istnieją w ustalonych już formach organizacyjnych możliwości przejęcia inicjatywy w dziedzinie oceny scenariusza przez odpowiedzialnych artystów. Wówczas nie będzie obaw o konieczny pietyzm wobec inicjatywy twórczego zespołu scenarzysty i reżysera, ani o konieczny dla zdrowej „przemiany materii” w sztuce szacunek dla twórczego eksperymentu.

W tych dniach przeczytałem kolejny felieton autora słynnego z „odwagi” w zwalczaniu nielegalnego obrotu mięsa i kulaków, Eisenhowera i Biura Scenariuszy. Stwierdził on, że „prawdziwi twórcy” wielkim lukiem omijają nasz film. Nieprawdą jest widocznie, że Iwaszkiewicz jest autorem „Domu na pustkowiu”, Newerly „Celulozy” i „Frygijskiej Gwiazdy”, Czeszko „Pokolenia”, Breza „Uczty Baltazara”...

Twierdzą, że Gorki współczesności nazywa się Zavattini. Twierdzą, że film jest porwany dla dziedzin sztuki, twierdzą, że czas, by nasza krytyka wyszła z zaciągnięcia „odważnej” insynuacji i zaczęła radzić o filmie poważnie.

A jeśli ograniczać się do atakowania „urzędników”, proponuję odważnie przypomnieć sobie, że w czasach kwalifikowania „Niedaleko od Warszawy” członkiem Kolegium Oceniającego był Minister Kultury i Sztuki.

A może jeszcze inne wspomnienie? Gdy po bukareszteńskim Zlocie Młodzieży pojawił się piękny film dokumentalny, z trudem przedostał się na ekrany. Bardzo się nie podobał ówczesnemu przewodniczącemu Zarządu Głównego ZMP, który nie dojrzał w nim „strony politycznej”. Dla niego „stroną polityczną” nie był obraz Vietnamskiej dziewczyny, całującej Henri Martina na bukareszteńskim lotnisku, ani widok Amerykanów dźwigających na ramionach koreańskich żołnierzy. „Więcej tańca niż polityki!” krzywił się z niesmakiem. Czy satyra, jeszcze wówczas bez urzędowej przepustki XI Sesji, wyśmiała go, pouczyła, że polityka tańca, śpiewu i sportu zrobić można z młodzieżą więcej niż akcją szkolenia i odczytów?

Powiedzmy sobie szczerze: „urzędnicy” mogą skrócić kark niejednej ciekawej imprezie, ale nie niszczyć pięknej sztuki pisania. Bo pisanie dla filmu jest w końcu literaturą i tym

samym nie wierzymy w „szuflady” kryjące genialne czy wybitne, czy nawet już tylko „dobre” scenariusze. Jeśli rzecz jest dobra na tyle, że chce nią się zainteresować jakakolwiek redakcja, w której nie działa już „masoneria CUK”, można scenariusz pokazać światu w druku. Tak było z jedyną naprawdę wartościową a nie skierowaną do produkcji pozycją, tj. ze scenariuszem Scibora-Rylskiego „Szymek Bielas”.

Doprawdy zaczyna to uwłaczać twórcom, gdy dyskusje o nędzach kinematografii toczy się z „urzędnikami”. Dla ilustracji — sprawa z własnej praktyki. Został skierowany do produkcji scenariusz, w którym maczałem swoje palce, zbrukane uprzednio „Trudną miłością”. Reżyser, który podjął się realizacji filmu, opracował scenopis, w którym — zdaniem tak moim, jak i drugiego współautora — „zaschemacił”, zalał kierował obraz środowiska i zgubił rysunek psychologiczny postaci.

Równocześnie z oddaniem do Biura Scenariuszy przeczytałem go dwóch moich kolegów-pisarzy. Opinia ich była równie krytyczna. Przeczytał go wybitny krytyk — to samo. Biuro Scenariuszy wstrzymało tok produkcji filmu. Cóż może zrobić reżyser, twórca scenopisu nieudanego (zdaniem pisarzy i krytyków)? Może właśnie zrobić minę artysty umęczonego przez „urzędników”.

Programowy Centralnego Urzędu Kinematografii zasługują na większe jeszcze cieży w miejsce przeznaczone do bicia, ale „nie po oczach, panowie, nie po oczach”, jak wołają na początek krwawych rozpraw w podmiejskich spelunkach. Gdyby „gość z Marsa” obejrzał filmy wystawione w obecnym Przeglądzie Filmów Polskich, doszedłby do przekonania, że społeczeństwo nasze składa się z ogromnej ilości szpiegów i dywersantów oraz z nikłej części ludności bohaterów opierającej się ich kuszeniu.

Naiwizacja konfliktów naszej epoki zaszła daleko poza schematyzm i ilustratorstwo. Tendencja do pseudo-„fotogenicznych” wątków szpiegowsko-dywersyjnych jest niewątpliwym wynikiem swoistej odmiany „realizmu dietetycznego” nazwanego słusznie przez Scibora-Rylskiego „CUK-realizmem”.

CUK wychodził dotąd z założenia, że film, sztuka najbardziej masowa, nie ma prawa pokazywania istotnego; ciężkiego frontu naszej walki: frontu „rzeczonego” — w postaci trudnych warunków wymagających nawet (nie wstydźmy się słowa) bohaterstwa, czy też frontu „moralnego” — gdy człowiek staje w obliczu konieczności rozstrzygnięcia konfliktów wewnętrznych, często w ogóle jeszcze „nieskodyfikowanych” estetycznie. Skoro stanie się na takim fałszywym stanowisku, łatwo będzie o fałszywą inspirację scenarzysty, lub fałszywą ocenę scenariusza. Jednak na leczenie schematyzmu jest tylko jeden sposób. Trzeba zerwać z awitaminową życiową prawdą. Trzeba zerwać z ograniczoną interpretacją realizmu socjalistycznego, która wyklucza sferę fantastyki, omija tchórzliwie kwestię umowności w komedii.

Ten stan rzeczy, w którym film obowiązują inne niż literaturę proporcje życiowej obserwacji i optymistycznego komentarza, stan rzeczy, który, jak się ktoś wyraził, „landrynkuje” kinematografię, w którym fotografując rzeczywistość prosimy stać o „przyjemny wyraz twarzy” — jest pierwszą trudnością na drodze powstania dzieła o własnej twarzy.

Czyż tylko dosłowny realizm zasługuje na ów waloryzujący przymiotnik „socjalistyczny”? Czy talent wypowiadający się na przykład w dziedzinie fantastyki ma być obcy socjalizmowi? Oczywiście nieprawda. Wspomnijmy tylko neorealizm włoski i „Cud w Mediolanie”.

Często myślałem o ubożuchnym miejscu, które, jakże niesłusznie, zajmuje w naszej literaturze fantazja, ta siostra rewolucyjnego romantyzmu. W chwilach wolnych przeczytałem kilka starych utopii. Mimo że rozmaite były marzenia o jutrze, na ogół ludzkość tęskniła za lepszym, które jest dobre i z naszych pozycji. Aż w latach nowożytnych funkcja utopii się zmieniła. W dobie powszechnej mobilizacji burżuazji przeciw nam — z fantastyki przyszłościowej uczyniono broń. Pojawily się wizje ponurego, zmehanizowanego „świata komunizmu”. W drukowanym niedawno w „Przeglądzie” artykule Georges Sadoula mogliśmy spotkać tytuły kilkunastu filmów tego rodzaju.

Czy na tę ofensywę reakcji w dziedzinie literatury nie można odpowiedzieć kontrofensywą, choćby w formie? Jakim dziełem film naszego obozu odpowiedział na wielki apel Lenina o prawo do marzenia? Powtarzaliśmy do znudzenia, jak lekcję, sformułowanie Gorkiego, że trzeba widzieć kiełki nowego, że trzeba w dziele zdobyć się na wielką romantyczną korektę rzeczywistości dnia dzisiejszego w imię jej jutra, a kto pomyślał o wyhodowaniu z nowych kiełków całego nowego pędu? Czy nie można sobie wyobrazić filmu o Warszawie przyszłości — filmu, którego akcja działyby się za lat sto? Uczynić człowieka obywatelom przyszłości, oto o czym może marzyć film, nie sprzeniewierzając się, a realizując wszystkie postulaty realizmu socjalistycznego.

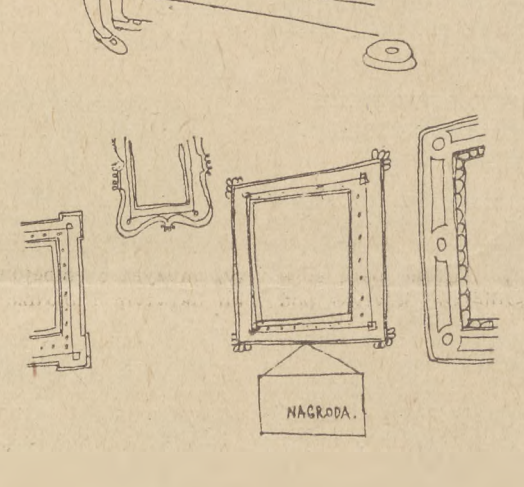
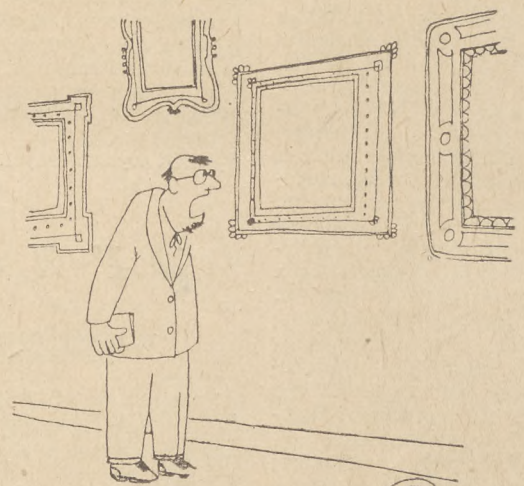
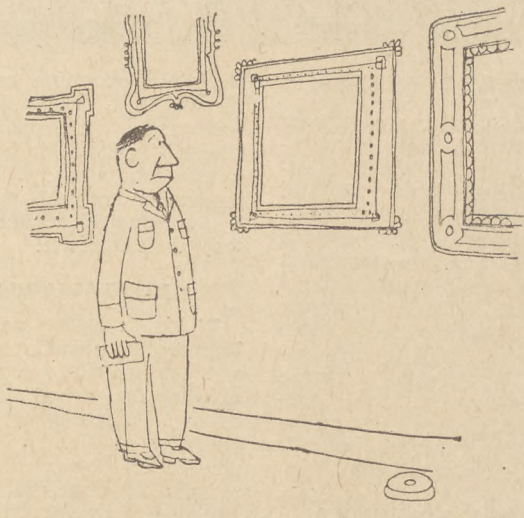
Eksperyment potrzebny jest wszędzie, może iść w głąb uprawianego już gatunku, obalić naiwności i płychny w widzeniu dnia dzisiejszego, a niezależnie od tego — wszcząć, aż po dziedzinę filmu fantastycznego.

Sądzę, że o tym, o takich sprawach, należy pisać krytykując działalność programowców, a nie przypisywać im oczywiste błędy pisarzy czy realizatorów.

Żeby oszczędzić namysłu moim ewentualnym polemistom, mała notka autobiograficzna. Jestem autorem scenariusza filmowego „Trudnej miłości” (he! he! — Kto mu to puścić? — Biuro Scenariuszy. Kogo teraz broni? He! he!).

Mam ogromny szacunek dla filmu jako gałęzi sztuki i mimo niepowodzenia na wstępie chcę dla niej pracować. (A kto mu będzie zatwierdzać scenariusze? He! he!). Otóż „odważni” satyrycy: jako notoryczny luzis, pozostaję do usług.

R. B.



Śmiała decyzja...

Rys. LECH ZACHORSKI

Chodzę dumny jak paw...



JERZY PUTRAMENT

Chodzę dumny jak paw. Przyjaciele zamartwiają się: znów mu woda sodowa — myślał. Szmatławczyk przerażony weszły w gąszczu departamentów, czy tam czegoś nie... Paru dalekowzrocznych polityków kulturalnych na wszelki wypadek znów mnie zaczęło poznawać.

Żle się znać na duszach ludzkich i wy dalekowzroczni, i wy, przyjaciele, i ty, redaktorze profesorsze. To wcale nie to. Tym razem naprawdę mam prawo zadrzeć nosa. Wywalczyłem sobie to prawo w nie lada zmaganiu.

Przecież w ciągu dwóch tygodni o b e j r z a ł e m 4 (słownie — cztery) n a s z e f i l m y. I to uczucie, od samego początku do samego końca.

Sam nie wiem, skąd do mnie ten hart duszy? Może to rzucenie palenia? Może odnikotyzowany system nerwowy nabiera zwielokrotnionej wytrzymałości? Może zaważył tu przeczucie przez CUK wybrany powakacyjny termin tego „przeglądu” filmowego, gdy organizm nie wyprzyłkał jeszcze do reszty zmagazynowanej przez lato rezerwy słońca i pogody ducha?

Tak czy owak, wytrzymałem. I muszę stwierdzić z tej historycznej już perspektywy, że nie przyszło mi to z nadmiernym trudem. Wprost przeciwnie, znam zajęcia bez porównania cięższe: kopanie torfu, wszelkie w ogóle roboty kanalizacyjne, świdrowanie niezniesionego zęba, chodzenie na bosaka po lutowym szkle itd.

Oczywiście, skłamałbym twierdząc, że ten wyczyn nie wymagał

ode mnie żadnego wysiłku. Ow- szem, podczas każdego z owych filmów nachodził na mnie moment jakiejś duszności psychicznej, gdy wszystko drętwiało i zbawcza, nieodparta senność krok po kroku o- bezwładniała świadomość.

Znalazłem jednak sposób na tę niegodną słabość: rozpamiętywanie różnych bohaterów wycynów, w które tak obfituje historia naszego narodu. Szczególnie utkwili mi w pamięci nasz znakomity biegacz przedwojenny, Noji. Jak wiadomo, podczas berlińskiej olimpiady 1936 roku zjadł on nieświeży befsztyk, a mimo to przebiegł potem pełne pięć kilometrów, ani na chwilę nie zbaczając na stronę.

Tak więc jeśli w skali ludzkich przyjemności i zmartwień za zero absolutne uznamy świadomość niezniesionego zęba, to można bez przesady oglądać naszych filmów umiejscowić powyżej takiego zera. Niewątpliwie też śpiew słowika jest nieporównanie miłszy dla duszy wrażliwej, choćby dlatego, że trwa krócej.

Chyba najbliższy prawdy będzie mi, jeśli na skali takiego rozkosznierza polskie filmy umieścimy gdzieś w pobliżu tego ładunku przyjemności, które zawierają przeciętne nasze zebrania.

Nieprzypadkowe to sąsiedztwo. Znakomity znawca literatury, uczonego rosyjskiego Potiebnia, powiedział kiedyś, że poezja to jest myślenie za pomocą obrazów. Boję się bardzo, że jakiś prawodawca postępszał gdzieś tę formułę i przełożył ją w ten sposób: f i l m t o w y g ł a s z a n i e r e f e r a-

t u z a p o m o c ą o b r a z o w.

Zelazna konsekwencja, z jaką tę formułę wciąga się w życie, budzi we mnie podziw, graniczący z przerażeniem. Podziw wzbudzają podobni takowego pojmowania społecznej roli filmu. Przerażenie wywołują rezultaty.

Pobudki są bardzo szlachetne: film, ta najbardziej masowa, najściślej ludowa sztuka, może i powinien być nosicielem produkcyjnej ideologii, może i powinien być wychowawcą społecznym.



Rezultaty czasem są przerażające, dlatego, że referatowe traktowanie filmu właśnie zabija jego specyficzną siłę wychowawczą.

Przypomnijcie sobie film sprzed ćwierć wieku: „Pancernik Potiomkin”. Film ten poszedł na cały świat, obszedł kraje kapitalistyczne,

gdzie ludność poddana była wieloletniej, zaciekłej antybolszewickiej propagandzie. A jednak trafił on do dusz ludzkich, często obcych ideologii rewolucyjnej, czasem wręcz wrogich i zaszczerpał w nich wielką prawdę rewolucji.

A teraz ileż to razy widzimy filmy, które wymagają od nas dużego wyrobienia społecznego, ba, że- laznej dyscypliny — żeby na nich przynajmniej wysiedzieć do końca winien być nosicielem produkcyjnej ideologii, może i powinien być wychowawcą społecznym.

Przegapiłem odbyła przed kilku tygodniami naradę sekcji filmowej SPATIF-u i bardzo tego żałuję. Ze sprawozdań prasowych można by było wywnioskować, że są u nas tacy specjaliści filmu, którym się zdaje, że główną przyczyną klęsk naszej kinematografii, których tyle ostatnio ponosiła, są słabości natury technicznej. Ze gdyby aparat filmujący dodać kółka, albo — jeszcze lepiej — umieścić je na helikopterach — tobyśmy dopiero zaczęli robić arcydzieła!

Nie przeczę, technika gra swoją rolę. Zła technika, zła reżyseria może położyć dobry scenariusz. Ale o dominującej roli tego ostatniego świadczy fakt, że najlepszy nawet reżyser nie ożywi martwego scenariusza. Dajcie René Clairowi,

Chaplinowi, Eisensteinowi scenariusze takie jak „Pościg” czy „Niedaleko Warszawy” a i oni poza referat w obrazach nie wyjdą.

Są u nas tacy, którzy ścisł przy filmach zagranicznych i — łagodnie mówiąc — brak ścisłu przy rodzimej tandencie chętnie by tłumaczyli osobliwie pojętymi powodami natury „ideologicznej”. Wydaje się im, że to elementy kosmopolityczne, bikiarierze, nieroby, zdeklasonana burżuazja robi ścisł przy „Fan- fanie Tulipanie” i — nie robi ścisłu przy „Niedaleko Warszawy”.

Cóż za bzdura, coż za groźna bzdura! Ci, co się pchali na „Fan- fana” nie głosowali bynajmniej za absolutyzmem Ludwika XV. głosowali tylko p r z e c i w k o z ł y m f i l m o m. Dobry polski film współczesny pobity wszystkie rekordy powodzenia — świadczą o tym choćby dzieje „Skurba”...

W tym miejscu straszną wątpliwość zatrzymała mi piora. A może to wcale nie partactwo ze strony CUK-u? Może to młoda, daleko- wzroczna jego polityka — z tym produkowaniem tandenty?

Przecież gdyby polskie filmy były dobre — to przy istniejącej obecnie ilości kin w takiej np. Warszawie dochodziłoby przy każdym seansie do tłoku, awantury, masakry! Trz a b y b y ł o m e c w p o g o- towiu milicji, straży ogniowej, si- kawki.

I to w trosce o człowieka, o guziki na jego płaszczu, o czystość jego butów nasz kochany CUK produkuje dla nas swoje zilustrowane referatki.