PRZEDPOLE

dwutygodniowy dodatek kulturalny „Sztandaru Młodych"

Nr 3 • Warszawa • Sobota, 28.VIII 1954

Witold Dąbrowski

* * *

Ponoć nas papież wyklął. A niechaj wyklina...
Ni ziębi mnie, ni grzeje klątwa watykańska.
U mnie wiatr m a z o w i e c k i pięcze się w wiklinach
i mocno pachnie wiosną ziemia n a d w i ś l a ń s k a.

Między chmurą a gwiazdą nie widzę nikogo
kto by ciebie podpierał na twych krzywych drogach,
zabrałem swoje życie średniowiecznym bogom
i nie ufam wysłańcom umarłego Boga.

Rękę wyklinającą opuść, Ojcze Święty,
ja bliższe mam zmartwienia — czy też tak żyć zdołam
abym był godny tamtych, wielkich a wyklętych,
Mickiewicza, Giordano, Michała Anioła...

Józef Lenart

ZABORA

(Fragment powieści)

1.

Wtedy, gdy nieoczekiwanie zaśpiewał nad nim przebudzony ptak, sam sobie wydał się cmentarzyskiem, podobnym do krajobrazu ruin, nad którymi płonie jeszcze nie wygasły ogień.

Ale to już nie była prawda. Odnalazł w sobie życie, tęsknotę za czymś, co mogłoby wypełnić go radością, kochaniem i tworzeniem, co przywróciłoby sens życiu i młodości. Przeżyliśmy czas, który spustoszył nie tylko domy.

Uszedł kilkadziesiąt kroków i przystanął, nasłuchując. Ptak nie kwilił już. Zapragnął głos jego jeszcze raz usłyszeć. Zawrócił i oparłszy się o pień drzewa zagwizdał ćwierkliwie, naśladując ptaka. Między liśćmi zaszemrało — przebudzony ptak znów zakwilił. Ujrzawszy człowieka poderwał się do lotu. Opadł jednak na ziemię zanosząc się krzykiem. Był to młody, opuszczony, lub zagubiony szpaczek. Gdy wziął go w ręce, szpak drżał lękliwie, ale nie próbował ucieczki. Rozwinął mu skrzydła — były zdrowe. Uważnie przyjrzał się łapkom — również były zdrowe. Ale u nasady dziobu, szpak miał wyraźną żółtą otoczkę i pióra na grzbiecie przerośnięte mięciutkim aksamitnym puszkiem.

— Zmarzłeś? — zaszeptał cicho i znów zaśpiewał głosem szpaka. Uśmiechnął się do pisklęcia, jakby przypuszczał, że zrozumie ono ludzki uśmiech. Szpaczek przymknął maleńkie, okrągłutkie ślepka i znów zakwilił. Otworzył dłonie — siedział skulony pokornie i drżący.

Ptak ogrzany oddechem chłopca zasnął. Zabora niósł go w dłoniach przed sobą. W miejscu cmentarzyska wyrastało coś nowego. Nie umiał tego określić. Wyraziło się to „coś" w pragnieniu: ubrać się, uczesać wymyte włosy, upodobnić się do ludzi i zapisać do szkoły.

2.

Nazajutrz pojechał do Kluczborka. Gdy pociąg minął Psie Pole, Andrzej zaczął śpiewać. Ludzie obładowani tobołami słuchali z rozmarzeniem. Wyciągali portfele i nie żałowali datków. Ale jemu coraz częściej brakowało tchu i musiał całą siłę woli mobilizować, by śpiewu nie przerwać kaszlem.

Wysiadł w Oleśnicy. Nie chciało mu się śpiewać. Pieniędzy nie potrzebował. Przemknął chyłkiem przez portiernię, nie zwróciwszy nawet uwagi na nerwowy okrzyk starego, wąsatego kolejarza:
— Hej, mały, bilet...

Przepełniony pociąg potoczył się dalej, na wschód. Bileter wyszedł z budki, zamknął drzwi i drobnym, starczym kroczkiem wybiegł na ulicę. Ujął Zaborę za ramię i szorstko odwrócił ku sobie.

— Bilecik, kochany panie podróżny. Kto jedzie bez biletu, płaci karę. Płać.

Wyciągnął rękę i niedużymi, wyblakłymi oczyma ślizgał się po twarzy chłopca.

— A jak nie zapłacę? — przekomarzał się Zabora.

— To cię do SOK-u zaprowadzę — groźnie nastroszył się bileter.

— To se pan prowadź — burknął Zabora, odwrócił się nagle i odbiegłszy kilka kroków, obejrzał się. Stary kolejarz stał bezradnie na środku chodnika z bloczkiem karnym w jednej ręce, drugą wyciągnąwszy po pieniądze.

— Ze starego się naigrawasz — powiedział żałośnie. I odwracając się, dodał:

— Poczekaj bratku, ty też będziesz stary.

Zabora poszedł za nim i ujął go za rękaw wytartego frencza. Kolejarz zdziwiony zerknął na chłopca.

— Czego chcesz?

— Ja tak tylko, z żartów, dziadku. Weźcie, zapłacę. Na paru złotych świat nie stoi. Ja całą wojnę przejeździłem bez biletu, to i teraz czasem zapomnę wykupić — usprawiedliwiał się.

Kłamał. Zawsze pamiętał o bilecie. Wymyślił dziesięć sposobów omijania konduktorów i rewizorów. Nie zamierzał wykupywać biletu. Żal mu się zrobiło starego biletera.

— Ech, takiś ty, wnuczku — mruczał kolejarz z ironią. Sumienie cię ruszyło. Tacy jak ty zawsze jeżdżą bez biletu. Przez trzydzieści lat byłem konduktorem, już mnie sam diabeł nie oszuka. Tyś trochę podobny do diabła, ale siedzi w tobie coś ludzkiego. Nie chcę twoich pieniędzy, idź sobie.

— To ja postawię wódkę — odezwał się Andrzej.

— Ty wódkę?! — oburzył się stary, ale nie tak, by odstraszyć chłopca. Toś ty pijaczyna...

— Wam chcę postawić wódkę — zirytował się Zabora. Nie chcecie, nie trzeba.

— Jak już tak bardzo prosisz, to pójdę — zdecydował nagle stary kolejarz. Służbę już skończyłem, miałem do ósmej. Poczekaj tylko chwilę zabiorę swoje manatki z budki — powiedział i wpół biegnąc z zaaferowaną miną zniknął w drzwiach dworcowej hali.

W restauracji staruszek opowiadał o sobie zadziwiające rzeczy. Nazywał się Walenty Borsuk. Nazwisko było śmieszne. Tylko nazwisko. Sam Walenty niczym borsuka nie przypominał. Szeroka, jasna, wcale nie sześćdziesięcioparoletnia twarz, wesołe, biegające oczka, jak wyblakły błękit, nastroszone wąsiska i grube, mocne, niebieskimi sznurami żył wiązane ręce... Gdy mu się przyjrzeć z bliska wydaje się dobry i sympatyczny. Służył ponoć w carskiej armii, nosił „wintofkę" i strzelał z niej do Japończyków w dziewięćset piątym roku. Urwał swoje wynurzenia w najciekawszym miejscu i zwrócił się do Zabory z pytaniem:

— A tyś co za jeden? A możeś ty niepoń i będziesz się naigrawał ze starego pryka, co?

Rozmowa skończyła się transakcją: ponieważ Andrzej Zabora nie ma mieszkania, zajmie jeden z umeblowanych pokojów w domu Walentego Borsuka. Borsukowa będzie prać jego bieliznę i sprzątać, ale „od córek z daleka"... Żadne amory i w ogóle nic w tym guście. Wszystko to będzie kosztowało miesięcznie tysiąc pięćset złotych. Poza tym, Andrzej zobowiązał się raz na tydzień postawić gospodarzowi domu „małą ćwiarteczkę".

Zapłacił na dwa miesiące wprzód, mimo że staruszek protestował. Borsukowa natomiast chętnie przyjęła pieniądze i zaprowadziła chłopca do pokoju.

Stał tutaj szeroki, czerwonym pluszem obity tapczan, spory okrągły stół nakryty niemiecką serwetą i cztery krzesła, pękata etażerka z książkami oprawnymi w skórę, na grzbietach których złociły się kanciaste, surowe litery gotyckiego pisma. Duże, ostrym łukiem sklepione okno zasłonięte było firanką, sięgającą do wyczyszczonego parkietu, zakrywającą nie tylko okno, parapet i doniczkami, ale i kaloryfer. Poczuł onieśmielenie, zniewalające do patrzenia sobie pod nogi.

— Tu mieszkał jakiś urzędnik niemiecki — odezwała się Borsukowa. A teraz my mieszkamy, kolejarze. Podoba ci się?

Zastanawiał się chwilę, ale potem uśmiechnął się.

— Czemu by nie? Nigdy w takim zbytku nie mieszkałem.

— No to pomieszkasz! A nam to przyniesie korzyść. Stary zarabia sześćset złotych, jak żyć za tyle pieniędzy? A pokojów takich zajęliśmy pięć, wszystko umeblowane i eleganckie. Stary nawet znalazł legitymację tego Niemca. On należał do tego, jak ich tam... NSDAP... A to ponoć nasze prawowite, wszystko, cała ziemia dookoła. Polacy tu kiedyś mieszkali, a oni Polaków wyrżnęli i — dawaj, zajmować nasze domy. Tyle narodu wyniszczyli...

Założyła ręce na piersiach, drobniutka, z pasmami siwizny nad czołem, nie pasująca do męża, krzepkiego i rozrośniętego w barach starca. Nachyliła się konfidencjonalnie i zakomunikowała:

— A mój stary jest w pepeerze...

Zabora nachmurzył się i nie odpowiedział.

— Tak, tam go nauczyli... Ho, ho, żebyś ty wiedział jak on zmądrzał w ostatnich czasach. Chodzi na ryby i książki bierze ze sobą...

Odchyliła się do tyłu, po czym znów do przodu:

— ...dawniej pół wiadra przynosił, a teraz dwa, trzy kiełbiki i z jedną płotkę. Taka z tego korzyść — skarżyła się.

3.

Wyszedł do miasta. Podobały mu się wąskie, gęsto zabudowane uliczki staromiejskie, sklepiona, średniowieczna brama kamienna z osobliwymi malunkami. Dużo było w tym mieście zieleni, drzewa rzucały na ulicę długie, słońcem tkane cienie, powietrze pachniało wilgocią rosistego poranka.

Tak, on, Andrzej Zabora zaczyna dzisiaj inne życie. Dość poniewierki, wydzierania się w wagonach, na dworcach i w kawiarniach, dość wyciągania ręki po datki, żebraniny, upokorzeń, sypiania na plantach, w gruzach i na dworcach. Zebrał trochę pieniędzy, trochę wygrał... Jest z czym zacząć życie od nowa. Kupi nowe ubranie, nową bieliznę, nowe buty, umyje się, pójdzie do lekarza, bez obawy, że przepędzą go precz, jak przepędza się uliczników i domokrążców. A potem... Potem pójdzie do fotografa, każe sobie zrobić portret i wyśle go ojcu. Żeby wiedział, że może żyć sam, że można nie żebrać, uczyć się, pisać wiersze, czytać książki, jeść dobrze i rosnąć na człowieka, i — realizować wszystko, czego mu realizować nie pozwalano.

Wszedł do sklepu odzieżowego przy głównej ulicy. Sklep zapełniony był starzyzną. Kupiec był najwidoczniej paserem szabrowników. Kupił popielate, prawie nowe ubranie, o którym sprzedawca wyraził się, że leży na kliencie jak spod igły. Przejrzał się w długim, o ścianę opartym lustrze i był zadowolony.

Do Borsuków przyszedł po południu ze sporym pakietem w ręku, poprosił o zagrzanie wody. Gdy Borsukowa weszła do jego pokoju, by poprosić go na kolację, złożyła ręce z zachwytu i wysokim, prawie piskliwym głosem zawołała:

— Ludzie kochani, toż to nie ten sam człowiek. Stary, stary! — krzyczała w korytarzu — chodźno, zobacz tego swojego k a m i l i o n a.

Przybiegł Borsuk z nastroszonymi wąsami i oczami okrąglutkimi ze zdziwienia. Zza jego pleców ciekawie spozierała najmłodsza Borsukówna. A on stał przy oknie wyświeżony, elegancki, nieduży, z czarniutkimi, ładnie zaczesanymi włosami. Nawet chudość pierzchła gdzieś. Kolejarz oglądnąwszy chłopca z przodu, z tyłu i z boków z aprobatą pokiwał głową i zwracając się do żony, mentorsko rzekł:

— Mówi się kameleon, starucho. Kultury wszelakiej ci brak.

Któregoś wieczora wybrał się do Wrocławia. Właściwie nie miał żadnego w tym interesu. Po prostu, chciał się pokazać chłopcom sprzed Dworca, niech podziwiają. Gdy wychodził od Borsuków, przy drzwiach zatrzymał go stary kolejarz.

— Wrócisz na noc?

— Może wrócę, nie wiem — odparł obojętnie. Ciążyła mu troskliwość staruszków. Był znużony ich opowiadaniami o sobie i naukami, jakie z tych opowieści wyciągali dla niego.

— Za pieniądze nawet troskliwość kupić można — pomyślał i był zły na siebie, że pozwolił im na taką poufałość. Niedługo zaczną wypytywać dokąd i po co wychodzi, spętają mu ręce i nogi tą swoją troskliwością za pieniądze. Potem pomyślał o najmłodszej Borsukównie, która we wrześniu będzie kończyć gimnazjum. Miała ładne włosy, ale prosty, gęsto piegami obsypany nos nie podobał mu się. Popatrywała na niego milcząco i jakby z przyganą. Nie wypowiedziała ani jednego słowa, a on, pomny uwag starego Borsuka, nie próbował nawet wdawać się w rozmowę.

4.

Pociąg wtaczał się na peron, powoli i ociężale. Przejrzał się w szybie, z godnością poprawił krawat i wyjrzał przez okno. Wśród tłumu rozgorączkowanych pasażerów, nieco z tyłu, dostrzegł niezgrabną, przysadzistą sylwetkę Bartenbacha. Wysiadł i godnie przedefilował przed nim.

Bartenbach trącił go w ramię. Odwrócił się. Tamten lustrował go ciekawie od błyszczących czubków butów, poprzez spodnie, marynarkę, krawat świetnie dopasowany do koloru koszuli i garnituru, aż po błyszczący czubek starannie uczesanej głowy. Oczy błyszczały mu z przejęcia. Odsunął go ręką od siebie, by lepiej widzieć. Nagle zmienił wyraz twarzy, wyprostował się i pogardliwie wydął wargi:

— Pan poeta pewnie do opery się wybiera? Wystroił się, w i - i s z g o.

— Nie podoba ci się?

— Co mi tam — udając obojętność odparł Bartenbach. Myślałem że dokończymy cośmy zaczęli, ale szkoda tego krawata... Ten babsztyl nam przerwał najciekawsze.

Zabora zamierzał odejść.

— Poczekaj. Ona pytała o ciebie. Bardzo jej się podobały te twoje wierszyczki. W nocy przyleciała na Dworzec, jak kot z pęcherzem.

— A ty coś jej powiedział? — Zabora zmrużył oczy.

— Że w gruzach śpisz. Szukaj wiatru w polu. Gdybym wiedział gdzie jesteś, sam bym cię poszedł szukać. Teraz już mi złość minęła. Tym razem jeszcze ci podaruję.

— Nie mamy sobie nic do darowania — odparł zimno Zabora, odsunął Bartenbacha i zmierzał ku wyjściu. Ten poszedł za nim. Zmierzwił sobie włosy, ręce wsunął głęboko w kieszenie, wypiął brzuch i przyoblekał twarz w najróżniejsze grymasy. Za nimi buchnęła głośna salwa śmiechu — starszy jegomość w okularach opuszczonych na sam koniuszek nosa wskazywał laską na Bartenbacha i wołał:

— A to niepoń, patrzcie moi drodzy, jaki niepoń...

Zabora w tunelu obejrzał się i spytał:

— Zazdrościsz?

Bartenbach ujął go pod ramię i nie odpowiedziawszy pociągnął za sobą. Andrzej odtrącił jego rękę, a gdy tamten spojrzał na niego zdziwionymi oczyma, powiedział:

— Puść, baranki mnie oblezą.

— Nie bój się, mam czystą koszulę.

Przystanęli na uboczu, w kępie dzikich bzów. Bartenbach wyjął z zanadrza nowiutkie, zielone papierki, podsunął je Andrzejowi do oczu i roześmiał się:

— Czego mam ci zazdrościć? Za to mogę sobie zaraz kupić dziesięć takich ubranek i lepszych niż twój krawatów. A są, bratku, krawaty... Z jachtami, morzem, nagimi babami.

Chwilę przyglądał się Zaborze sprawdzając wrażenie. Andrzej z niewielkim zainteresowaniem patrzył na zielone papierki Bartenbacha. Spoglądając w bok, zapytał:

— Skąd masz dolary?

— Ciekawyś, burasie — odparł Zygmunt. Do UB się nadajesz.

— Odczep się, Bartenbach, nie denerwuj mnie. Powiedz.

— Ciocia UNRRA przysłała, więc mam. Niewielka sztuka i lepiej popłatna niż wydzieranie się w wagonach. Wyjdziesz w nocy na ulicę, pozdzierasz trochę afiszów, pędzlem na murze wymalujesz „Trzy razy NIE", albo „PPR — Płatne Pachołki Rosji" i, to wszystko. Za to można żyć, jak młody bóg.

Młody bóg, młody bóg... Zaborze podobało się to powiedzenie; było świeże jak zielone drzewo, pachnące i krągłe jak soczysty owoc. I tyle można nim wyrazić... To on żyje jak młody bóg, ubrany jest i czysty jak młody bóg, ma mieszkanie jak młodemu bogu. Wszystko bez zrywania afiszów i napisów z dużymi, czerwonymi literami, krzyczącymi pełnym głosem „Trzy razy TAK", przy czym pytania „czy jesteś za zniesieniem Senatu" były ledwo zauważalne przy olbrzymach liter „TAK". Co do hasła, według którego peperowcy byli płatnymi pachołkami Rosji, miał wątpliwości. Wprawdzie ojciec jego był wielkim draniem i pijakiem, ale pieniędzy od nikogo nie brał, nie mówiąc już o rublach. Nigdy nie miał przy sobie nawet stu złotych. Szynkarze, którym poprzydzielał koncesje, zazwyczaj dawni robotnicy i serdeczni jego przyjaciele, zapraszali go do swych knajp, spłacając w ten sposób daninę wdzięczności. Jeśli był czyimkolwiek pachołkiem, to nie Rosji, ale szynkarzy. Stryj Antoni, którego zastrzelono na ulicy zaraz po wyzwoleniu, również nie był płatnym pachołkiem. Wiecznie wyklócał się z ojcem, nazywał go pijaczyną, wyrzucał mu, że marnuje swoje zdolności i kaszlał, kaszlał, kaszlał... Po wyzwoleniu został sekretarzem i pijąc krwią zabrał się do rządzenia. Wtedy go zastrzelili. Stary Borsuk również nie wygląda na płatnego pachołka. Zarabia sześćset złotych i odnajmuje pokój, bo nie może wyżyć... A co do owego referendum, to Andrzej Zabora miał już wyrobione zdanie. Senat go nie obchodził, może być, może i nie być. Ale Wrocław i Jelenia Góra powinny należeć do Polski. Ładna ziemia, dużo lasów, no i polskie orły są w Katedrze. Poszedł oglądać je pierwszego dnia po przyjeździe do Wrocławia.

Rozmyślał o propozycji Bartenbacha i powoli dochodził do wniosku, że przyjąć ją byłoby nieuczciwością. Sformułował to w ten sposób i nie zagłębiał się dalej myślami. Przeciął je jednym, krótkim słowem „polityka", zawierającym w sobie wszystko — i działanie określane tym pojęciem i swoją pogardę dla tego działania. Polityką nie zamierzał się zajmować. Pragnął sprawiedliwości dla ludzi — abstrakcji, która miała oznaczać wszystko, co byłoby zaprzeczeniem jego dzieciństwa. Teraz, gdy sprawiedliwość owa zaczęła pojawiać się w jego życiu, pragnął jej mocniej niż kiedykolwiek. Cóż to było? Ciepły, przytulny kąt, ubranie, jedzenie, książki i nocna lampka przy łóżku, aby można było czytać wieczorami, nauka w szkole, życie bez obawy upokorzeń i bicia.

Doszedł do gmachu Opery. Przed wejściem tłoczyli się ludzie ubrani przyzwoicie, jak i on. To była również sprawiedliwość... Przypomniał sobie pierwsze pytanie Bartenbacha na peronie i uśmiechnął się. Właśnie tak, pójdzie do kasy, wykupi bilet i wejdzie na salę, a wszyscy będą się za nim oglądać i pochylając ku sobie głowy szeptać:

— Andrzej Zabora...

A on swobodnie i lekko przejdzie, nie oglądając się na nikogo i usiądzie w swojej loży. Może będzie tam ta panienka, co się nad nim ulitowała na dworcu. „Was życie bije" — przypomniał sobie i ogarnęła go nagła niecierpliwość. Przepchnął się do kasy mimo protestów ludzi ustawionych w kolejce, rozgorączkowany i na nic nie zwracający uwagi.

Poprosił o najlepsze miejsce.

5.

Wrócił po północy, zamroczony zmęczeniem i mnogością wrażeń. Borsukowie spali już czujnym snem starych i życiem steranych ludzi. Tylko najmłodsza Borsukówna, Halina, siedziała w swoim niewielkim, na różowo malowanym pokoiku i rozwiązywała trudne zadania algebraiczne. Z okna padało na ulicę przyćmione światło lampki nocnej. Zachciało mu się zajrzeć tam. Ogarnięty namiętną ciekawością wspiął się na załom muru, wczepił palcami w szpary między cegłami i ujrzał wnętrze pokoiku. Nigdy tu jeszcze nie był,

(dokończenie na str. 2)

WŁODZIMIERZ MAJAKOWSKI

PEŁNYM GŁOSEM

...I wszystką
siłę zbrojnego żołnierza,
Co lata zwycięstw przebiegł
do dwudziestej mety,
aż do ostatniej kartki
powierzam
tobie,
proletariuszu tej planety.
Mówm, bo wrogiem
jest jawnym i starym
kto wrogiem mas
robotniczej klasy.
Ściągnęły nas
pod czerwone sztandary
lata roboty
i chleba nienasyt.

My otwieraliśmy
Marksa tomy,
jak w domu własnym
otwierasz okiennice,
lecz i bez tekstu
każdemu władomy
był obóz
w jakim trzeba iść i bić się.
Myśmy dialektykę
brali nie z Hegla
sama
wdzierała się wrzawą bitewną,
kiedy precz
pod kulami
burżuazja biegła
jak niegdyś
my
uciekaliśmy przed nią.
Za geniuszami
krokiem
niepocieszonej wdowy
sława niech drepce
w żałobnym orszaku —
umrzyj, mój wierszu,
zgiń jak szeregowy,
jak bezimiennie
nasi ginęli w ataku.

przeł. A. WAŻYK

Jan Dziędziora „PEŁNYM GŁOSEM", 1954 r.

Edward Holda

WIERSZE*)

NA PNIU

Drży sad w pagórki skryty.
Milczy. Tak milczy niemy.

Świetnie, interes ubity,
co robić... Sprzedajemy.

Blask się przez liście sączy,
tężeje w grudki malin.

Towarzyszu przewodniczący,
towarzyszu przewodniczący,
dlaczegoście się zatrzymali?

Minię żałość — niby letnia chmura.
Trzy czwarte sadu. Jabłka, co ledwo
się zawiązały.
Towarzyszu, nie spocznijcie na
laurach.
Towarzyszu, sprzedajcie cały.

Złote renety? Obszarniczy nawyk.
Sprzedajcie malinówki.
Sprzedajcie witarnie.
Myśmy przywykli do biedniackiej
strawy.
Umiemy żyć ofiarnie.

Drży sad w pagórki skryty,
zwisły listne okiście.

Towarzyszu, interes ubity.
Towarzyszu, a teraz pomyślcie:

Kto sadził, kto oczkował?
Kto z mrozem toczył boje?
Kto rany bandażował?
Kto panom wydarł swoje?
Kto zrobił opryskiwacz,
szpadel, nóż ogrodniczy?

A kto owoce pozrywa?

A kto dochody policzy?

Ten, co się lżejszych prac jął,
ktoś lebski a wymowny:
spekulant z legitymacją,
koncesjonowany sadownik.

Spryciarz.
Lis.
Ciehcem pod przyciesie.
Z paści się wyliga.
W cień własny się skryje.

Pokrywki nie uniesie
a mięso z garnka wyje.

Towarzyszu, nie wykręcajcie wy się.
Że naprzód mimo przeszkód.
Że przyciągniecie pasa.
Świetlane jutro zostawcie —
nauczcie się na dzisiaj
ekonomicznych zasad.

Pozwólcie bliżej... widok wam pokażę:

Ciężarówka. Odjeżdża daleko.
W szoferce znajomy komiwojażer
i plon wasz pod plandeką.
Cztery koła...

Pierwsze: kasowy bałagan.
Drugie: beztroska.
Trzecie: zwyczajna głupota.
Czwarte: pycha, rezonerska blaga,
frazes, co jak powój was omotał.

Zaśmiewa się zyskoląp,
mglą się tak zwane niwy,
kręcą się,
kręcą
spółdzielcze koła
prywatnej inicjatywy...

A sad stoi — jesienny.
Liście ułożył w kilim.

Towarzyszu, nie znacie ceny
tego, coście zrobili?

Towarzyszu, nie dla robotnika
chłop swoim dzieciom ujmie.

Taka jest waszego czynu arytmetyka:
robotnik zapłaci potrójnie!
Wy granic byście strzegli choćby
z kijem w dłoni.
Na różnych odwetowców złość
w was kipi sroga.
Ale sad?
Takie głupstwo?

Bóg niechaj go chroni
przed zakusami wroga...

ZNAJOMEMU

Na gwiazdę leziesz odległą...
a czy masz grunt pod nogami?

Na nic rosnąć, kolego,
do góry korzeniami.

MIASTECZKO 1953

Rzeczka. Kępy olszyny.
Plac się cegłami zjeża.

Dwa fabryczne kominy,
jedna kościelna wieża.

JARZĘBINA

Zielenieje rozchodnik i piołun,
kurz je pokrył, mają odcień popiołu.

Dalej morwy i jarzębina,
jarzębina mi ciebie przypomina.

Byłaś dzisiaj zupełnie jak ona,
jakaś smutna, nieodgadniona.

Drżą na wodzie kręgi niemrawe,
jarzębina się pochyla nad stawem.

Kiście jagód zbiegły się w łunę.
Wstanę, zerwę. Zrobię rachunek:

Każde gronko płonie jak rubin.
Nie chce? Nie dba? Żartuje? Lubi?

PEJZAŻ

Niebo podobne jest balii:
mydlany i ultramaryna.

Słońce to niknie, to pali,
pluska wiślana głębina.

Zielone dymy. Las drzemie
w kłębiastej perspektywie.

Światło się sypie na ziemię
jak z chojara igliwie.

Za chwilę grzmot się potoczy
i burza z nieba wychłuśnie.

Już się widnokrąg zamroczył,
szczerniał słoneczny półuśmiech.

TEMAT

Tu babka pokazuje ptasim rdestom
język.
W trawach ni stąd ni zowąd okruch
pszczelej węzy.
Splacheć gruntu za płotem zdziczały —
jak gdyby
nic tam nie mogło rosnąć tylko perz,
psie grzyby,
laskonoga lebioda i chrzan ostrouchy,
różnorakie pokrzywy, jakieś tam
rzeżuchy.

Traktor chwasty powalił, w ziemi je
unurza,
potarga, wykorzeni...

Warkot słychać...

Burza.

*) Trochę spóźniliśmy się z opublikowaniem tych wierszy — ubiegło nas Wydawnictwo „Iskry" Tomik ukazał się — już na witrynach księgarskich. I aczkolwiek wydaje nam się, że opublikowane powyżej wiersze stanowią najpełniejszą recenzję tego tomiku, powrócimy do jego oceny w jednym z najbliższych numerów „Przedpola".

Marian Bogusz

Z listów do przyjaciela malarza

Hala Gąsienicowa, sierpień 1954

Mój kochany!

Siedzimy przed schroniskiem. Przed nami szczyty Orlej Perci, Żółta Turnia z czerwoną kosówką i ugrową trawą oraz ciemne kobaltowe skały Kościelca. Niebo jest blaszane, a chmury żółte. Szybko notuję wrażenie ciszy, potęgi i majestatu granitowych kolosów amfiteatralnie opasujących Czarny Staw. Moi nowi znajomi ze schroniska: stary doktór z Warszawy i jego bratanek — student humanistyki układają plany na jutro. Nagle ni stąd ni zowąd doktor stwierdza:

— Żebyś namalował najwierniej to, co jest, i tak ci nikt nie uwierzy. Czytałeś opowiadanie Broszkiewicza „Piękno"? Ma rację i ja znam takich ślepców. Moi koledzy z Instytutu uważają, że mam lekkiego chyzia. Ich zdaniem powinienem spędzać swój urlop na tarasie jakiejś „Prymulki" czy „Dziewanny", a nie wałęsać się z plecakiem od schroniska do schroniska. Nie ma co z nimi gadać, ślepcy. Ech, żeby istniały jakieś cudowne okulary, warto by niektórym ludziom sprawić je nawet za własne pieniędze, może by przejrzeli wreszcie na oczy.

— On im majstruje takie szkiełka — dorzucił student wskazując na mój obrazek.

— Nie da rady, nie uwierzą — powtórzył raz jeszcze doktor. — Dla pewnych ludzi góry są tylko wysokie lub niskie, gołe lub porośnięte lasem, strome lub łagodne, ale nie widzą w nich nic nadzwyczajnego, nie dostrzegają ich piękna, wystarczy im sam fakt, że są.

— Sprawą malarzy jest ukazać wszystkim to piękno — stwierdził młody humanista. — Prawdziwe malarstwo powinno otwierać ludziom oczy, odkrywać przed nimi świat, uczyć.

— Cacy, cacy — przedrzeźniał młodzika starszy pan. — Pokaż mi, gdzie masz teraz takie malarstwo? Byłeś na ostatnim „Salonie"? No to powiedz mi czegoś się tam nauczył? Czy tego, że człowiek, kwiat, stół i dzbanek są z jednej materii? Że górnik czy hutnik jest przy swej pracy zawsze czyściutki i pogodnie uśmiechnięty? Że pejzaż polski jest ckliwy i rzewny? Że większość ludzi ma kończyny górne znacznie dłuższe od dolnych? Bo ja tam właśnie takie rzeczy widziałem.

Zmobilizowałem wszystkie pozytywy „Salonu" dla udowodnienia tez studenta humanistyki i przekonania doktora że i jemu przydałyby się owe cudowne okulary.

W ten sposób zaczęła się w sercu Tatr polskich, na Hali Gąsienicowej ożywiona dyskusja o IV OWP. I ty, mój złoty, brałeś w niej również udział, mimo że Cię tam nie było. Pozwoliłem sobie (mam nadzieję, że nie weźmiesz mi tego za złe) odczytać im fragment z Twego listu. Ten końcowy fragment, w którym podsumowujesz swe spostrzeżenia z ostatniego „Salonu":

„Jest to początek nowego etapu w procesie rozwojowym naszej plastyki. Wykrystalizowały się pewne drogi poszukiwań i ich możliwości rozwojowe. Widzę to w stabilizacji pojęcia obrazu, w prostocie i bezpośredniości stosunku artysty do tematów naszej rzeczywistości, w oczyszczeniu palety i powrocie do koloru (nareszcie mamy jakiś kolor na „Salonie"!). Czuje się pewną skromność i powagę w podejmowaniu zadań plastycznych. Nie ma fałszywego rozmachu i silenia się na monument. Jest dojrzałość wypowiedzi plastycznej. Nareszcie można mówić o postawie malarza — o jego stosunku do rzeczywistości. A najważniejsze moim zdaniem, jest to, że „Salon" wykazał, iż metoda realistyczna wcale nie krępuje widzenia malarskiego. Mieści się w niej i świetny portret Dunikowskiego (Rudzkiej-Cybisowej), i „Lenin" (Eibischa), i poprawnie rysowane kompozycje Krajewskich, i doskonały autoportret (Pronaszki), i „martwe natury" (Taranczewskiego), i batalistyka (Byliny), ba, nawet naturalistyczno - impresjonistyczny obraz Mackiewicza. Okazało się, że istnieje przed nami szeroka droga, pełna różnych możliwości, droga ustalona".

Mój kochany!

— Jest już późno. Moi znajomi ze schroniska poszli spać. Siedzę sam w świetlicy i podejmuję dyskusję z Tobą. Jest o czym gadać i warto gadać. Ostatnio nasze rozmowy nie były przecież bezpłodne. Wydaje mi się, że zaostrzyły one kryteria, które stawiamy sami sobie, że wzmogły żarliwość i spotęgowały naszą ambicję. Obaj jesteśmy malarzami i obaj pragniemy uczestniczyć w tworzeniu nowej sztuki. Jest więc naszym obowiązkiem wyciągnąć wnioski z IV OWP. Pomyśl, ile jest pojęć, ile zagadnień, których sami plastycy nie uzgodnili jeszcze między sobą. A więc dyskutujmy.

Krążył kiedyś taki dowcip o malarstwie: naturalistą jest ten, kto równocześnie patrzy i maluje. Formalistą ten, kto najpierw maluje a później patrzy. Realistą ten, co najpierw patrzy później maluje i socrealistą ten kto najpierw.. słucha, a później maluje. Trzeba przyznać, że było w tym dowcipie jakieś źdźbło prawdy.

W początkach naszej walki o sztukę realizmu socjalistycznego postępowanie nasze było dość chaotyczne, nie bardzo wiedzieliśmy jak walczyć, ale chcieliśmy walczyć i świadomi swojej niewiedzy szukaliśmy pomocy z zewnątrz. Nadstawialiśmy pilnie uszy na to, co powie krytyka, co działacze kultury, co nasze władze plastyczne i w ogóle wszyscy inni, którzy tylko mówić na ten temat chcieli. Domagaliśmy się konsultacji „speców" z różnych dziedzin, korekty, i to jakiej! Czy traktorzysta dobrze siedzi na motorze, czy mundur ma odpowiednią ilość guzików i czy namalowany przez nas żołnierz prawidłowo trzyma karabin.

Wreszcie dojrzeliśmy — postanowiliśmy położyć kres ucieczkom malarzy od indywidualnej odpowiedzialności za swe dzieło i wszelkim nadgorliwym radom, których nie skąpiono malarzom. Malarze przestali „słuchać" a zaczęli patrzeć na rzeczywistość, którą pragną odzwierciedlać w swych dziełach i świadomi tworzenia nowej sztuki realistycznej zaczęli szczerze malować.

Moim zdaniem szczerość wypowiedzi malarskiej jest największym plusem obecnego „Salonu". Dzięki tej szczerości mogłeś w pokazanych pracach odkryć cały szereg zalet niewątpliwie w nich istniejących.

Dzięki tej szczerości dostrzegam pewne tendencje czy usiłowania istniejące w całym szeregu prac i nie pozwalające mi na tak pozytywną ocenę „Salonu", jako całości, jak Twoja. Nie mogę powiedzieć o wykrystalizowaniu się realistycznej metody i postawy malarskiej. Przeciwnie, dostrzegam na tym pokazie prac plastycznych trzy niebezpieczne tendencje. Zbyt niebezpieczne, by je można było przemilczeć, ponieważ godzą w podstawowe teoretyczne założenia sztuki realizmu.

Pierwszą z nich jest utożsamienie postawy malarza realisty z postawą postimpresjonisty.

Drugą niebezpieczną tendencją jest oddzielenie formy od treści w dziele sztuki. Ale najbardziej reprezentatywne obrazy obarczone tym błędem wydają Ci się pracami dojrzałymi i świadczącymi o powadze podejmowanych zadań.

Trzecim niebezpieczeństwem jest utożsamianie tematu obrazu z treścią obrazu.

Specjalnie mocno akcentuję istnienie na IV OWP tych trzech niebezpieczeństw, niebezpieczeństw dla rozwoju nowej realistycznej sztuki, ponieważ krytyka pominęła je prawie całkowicie.

O konieczności walki z postimpresjonizmem mówiliśmy już nie raz. Zgadzałeś się całkowicie ze mną w tej sprawie, ale dzisiaj po przeczytaniu Twego listu wydaje mi się, że nie w pełni chyba pojąłeś, czym w istocie jest postimpresjonizm, nie dostatecznie jeszcze jesteś wyczulony na wykrywanie go na każdym kroku.

Czy słyszałeś coś o tzw. „powodzie malarskim"? „Powód malarski" był credem, które ogłosiła grupa naszych malarzy po powrocie z Paryża w r. 1924, gdzie zetknęła się z malarstwem Villarda i Bonnarda. Był on wyznaniem wiary złożonym publicznie na łamach ówczesnych czasopism artystycznych. Rozpisywano się wówczas bardzo szeroko. Aby malować obraz — dowodzono — musi artysta mieć powód malarski. Powodem malarskim mogą być wszelkie zjawiska kolorystyczne, zaobserwowane w naturze; i tylko one. Istnienie „powodu malarskiego" jako punktu wyjściowego do powstania obrazu ogłaszano jako niezbędne. Prace, w których „powód malarski" istniał u podłoża, ceniono bardzo wysoko i określano je jako „dzieła z orbity czystej malarskości". Równocześnie wszystkie inne pobudki twórcze, pobudki społeczno-humanistyczne, wielkie my-

(dokończenie na str. 4)

KRONIKA

23 lipca minęła nie tylko w spokoju, ale i w zdumiewającej ciszy 125 rocznica śmierci Wojciecha Bogusławskiego. W kronikach odnotowano, że był czas, kiedy został zaprojektowany zjazd naukowy poświęcony jego działalności. Był to też projekt w pełni godny realizacji. Pozostał nim nadal — to pewne.

Nie trzeba chyba przekonywać o tym naszych teatrologów — nawet tych, którzy przemilczeli 125-lecie śmierci twórcy polskiego teatru.

„Sporem o krytykę" nazwała redakcja „Nowej Kultury" garść wypowiedzi zamieszczonych w ostatnim, nb. — bardzo ciekawym numerze.

Sporów jest tam, istotnie, sporo. Janina Pregerówna wadzi się z Andrzejem Kijowskim o rzeczywiście „niewyjaśnioną i drażliwą" kwestię: czy Żukrowski ma właściwie talent, czy nie?! — bo Kijowski w ostatniej recenzji zapomniał go za ten talent pochwalić.

Sam zaś Kijowski tak oto precyzyjnie ujął charakter swego sporu z Pregerówną: „Tam gdzie ja napisałem „źle", Janina Preger napisała „świetnie". Ja nie dokumentowałem swoich opinii, Janina Preger także ich nie dokumentuje. Czytelnicy mogą więc równie dobrze zaufać mnie, jak Janinie Preger".

Kogóż więc wybierać, o czytelnicy?

Dalej na kolumnie krytycznej „Nowej Kultury" toczy się spor jeszcze bardziej zawzięty. Oto Danuta Bieńkowska niesłychanie ostro napada na recenzję Henryka Berezy z książeczki Macieja Słomczyńskiego, natrząsa się ze stylu i metody krytyka. A Bereza w bek, czyli w tzw. „wielki dzwon": „Trzeba krytykowi pozwolić samodzielnie myśleć, to jest warunek sine qua non istnienia krytyki jako potrzebnej społecznie gałęzi piśmiennictwa". I po przypomnieniu takich elementarnych zupełnie praw krytyki powierza rozstrzygnięcie sporu o książkę Słomczyńskiego — znowu... arbitrażowi czytelników!

Ci zaś czytelnicy lekturą krytycznych sporów bawią się świetnie. Uśmiech gaśnie im jednak na ustach wraz z przeczytaniem ostatniego słowa tych kłótni. Bo przecież są one sygnałem prawdziwego niebezpieczeństwa naszej krytyki — rezygnacji ze stosowania kryteriów krytycznych, z uruchomiania badawczego aparatu krytycznego, ze wspólnego zasiadania nad dyskutowanym tekstem, zderzania argumentów i przymierzania sprzecznych analiz.

Czyżby rzeczywiście nie było to podstawowym zagadnieniem krytycznego sporu? I czyż przed krytykami nie stoi setka innych, ważniejszych zagadnień do przedyskutowania?

*

„Od Turgieniewa do Gorkiego" — oto tytuł drugiego tomu antologii dramatu rosyjskiego wydawanej przez „Czytelnika". Turgieniew, Lew Tołstoj, Suchowo-Kobylin, Czechow i Gorki — oto historia triumfalnej drogi tego dramatu od wielkości krytycznego realizmu, do wielkości realizmu gorkowskiego, a więc już realizmu Rewolucji. Tak odczytają treść tomu nie tylko asystenci IBL-u — pojmą ją wszyscy wdzięczni „Czytelnikowi" czytelnicy. Piękna pozycja wydawnicza! A mimo to można mieć pretensje — a nawet trzeba je chyba mieć. Trzeba upomnieć się (z myślą o przyszłym wznowieniu) jeszcze o „Śmierć Tarielkina" Suchowo-Kobylina, o „Trzy siostry" Czechowa, o „Wassę Żeleznową" Gorkiego. Nie chodzi tu bowiem o sprawę gustów „Czytelnika", czy też czytelników — ale właśnie o obraz wielkiej historii rosyjskiego dramatu.

„Wassa Żeleznowa" w interpretacji artystów Małego Akademickiego Teatru, których niedawno widziała, a ostatnio z żalem żegnała Warszawa — to jedno z najpiękniejszych przeżyć teatralnych jakie notują widzowie, krytycy i oczywiście kronikarze warszawscy. Kronikarze ci odnotować też mogą z wielką satysfakcją i ten fakt, że na świetnych artystach Małego Akademickiego Teatru naprawdę wielkie wrażenie zrobiły dwa spektakle warszawskiego Teatru Kameralnego — „Mąż i żona" Fredry oraz dramat Kruczkowskiego o Rosenbergach. Jeszcze jeden powód do szczerych gratulacji doskonałemu zespołowi Teatru Kameralnego — jednemu z najlepszych zespołów we współczesnym teatrze polskim.

*

Nasza kronika mówi o literaturze i sztuce. Tym więc razem też będzie o sztuce — o sztuce korektorskiej. Stwierdzamy bowiem samokrytycznie, że to rzeczywiście sztuka dopuścić do takich błędów (vide art. J. Grudy — 2 nr. „Przedpola") jak — zamiast „O kwadraturze koła, czyli o kadrach", „O kwadraturze koła, czyli o... kwadratach". Dalej: zamiast „Marek in Westen" (tytuł sztuki Menzela), „Marsch in Westen". Sztuka!

Dlatego też prostując — przepraszamy.

ZABORA

(Dalszy ciąg ze str. 1)

Siedziała przy stole w koszulce gimnastycznej, pod którą domyślał się kształtu niedużych, dziewczęcych piersi. Mógł zobaczyć jednak tylko nagie ramię. Tworzyło ostry kąt, przetkany rozpuszczonymi włosami. Zastygła tak, brodę podparłszy dłonią. Mogłoby się zdawać, że śpi, gdyby druga dłoń nie wodziła piórem po zabazgranej esami floresami kartce papieru.

— Uczony człowiek — pomyślał. Ładnie wygląda, ładnie, chciałoby się podejść do niej znienacka, położyć dłonie na ramionach i, gdy oglądnie się z przestrachem, ucałować jej oczy i powiedzieć: „ładna jesteś, Halinko..."

Poruszyła się. Odjęła dłoń od twarzy, trząsnęła włosami i odsunęła krzesło. Wyciągnęła naprzód ramiona, wygięła się w tył i szeroko otworzyła usta, nie przykrywając ich dłonią, po czym szeptała coś do siebie. Postąpiła krok w stronę okna. Objęła go fala gorąca — ni to strach, ni wzruszenie. Oderwał się od muru, otrzepał ubielone kolana spodni i usłyszał szczęk otwieranego okna. Z głębi ulicy rozległy się twarde, męskie kroki. Przeciwległym chodnikiem, powoli, jakby z rozmysłem przeszedł radziecki oficer. Ujrzawszy dziewczynę w oknie, przystanął niezdecydowany. Odeszła w głąb mieszkania. Oficer zsunął czapkę na czoło, podrapał się za uchem i ruszył dalej. Z odległości kilkudziesięciu kroków, odwróciwszy się i ujrzawszy dziewczynę w oknie, przesłał jej pozdrowienie:

— Spakojnoj noczi wsiem dziewuszkam.

Umilkły kroki i znów na ulicy panowała jasna, gwiezdno-księżycowa cisza. Wiatr lekkimi powiewami trącał liście drzew, a one drżały od tej pieszczoty. Halina usiadła na parapecie z kolanami pod brodą i dłońmi splecionymi nad głową. Wdychała głęboko, jak najgłębiej chłodne, pachnące majową nocą powietrze, nasycone ciszą spokojną, wesołym mruganiem gwiazd i zagadkowym, dziwacznym uśmiechem złotego satelity. I ona, oczekiwała pieszczoty. Zazdrościła liściom muskanym przez powiewy. Była czas, gdy osiemnastoletni tęsknią za miłością mocniej niż kiedykolwiek...

Zabora cicho zapukał do drzwi. Nie chciał dzwonić, obawiając się obudzić starszych. Stał chwilę, niespokojny, przestępując z nogi na nogę. „Coś się musi stać, coś na pewno się stanie" — myślał gorączkowo, lecz nie wiedział, czym ma być owe nieokreślone „coś". Zapukał mocniej. Tym razem skrzypnęły drzwi wewnątrz i po chwili Halina wpuściła go. Stanął przed nią niezdecydowany z rękami niezdarnie opuszczonymi i patrzył na jej usta uśmiechnięte, gdy mówiła:

— Dobry wieczór. Późno pan wraca...

— W Operze byłem, tak, byłem w Operze... Śpiewali... Śpiewali cudownie — szeptał oszołomiony, nie wiedząc co począć ze sobą.

Przekręciła klucz w zamku, powiedziała „dobranoc panu" i zniknęła w swoim pokoiku.

— Dureń, dureń, dureń — kołatało mu w myślach. Zataczając się poszedł do swego pokoju i nie zapalając światła, w ubraniu runął na tapczan.

Leżał w bezruchu, czujny, z napiętymi mięśniami, jakby gotowy do skoku. Naokół cicho było — nigdzie szmeru najlżejszego, nikt nie wołał... Chyba księżyc tylko, jasnymi kwadracikami, poprzez firankę rzucający światło na podłogę pokoju. Przypominał istnienie dalekich, niezbadanych przestrzeni, gdzie było nie wiadomo co — Bóg, a może ludzie, inni kształtami, lecz tak samo myślący i cierpiący jak on, Andrzej Zabora... Powiadają, że Amerykanie widzieli na Marsie jakieś kanały i budowle, które mogą być tylko wytworem myśli... Diabli wiedzą. Zresztą, cóż jego to obchodzi? Ale chciałoby się polecieć tam, zobaczyć, dotknąć własnymi rękoma, objąć własnym wzrokiem. Sam nie wiedział dlaczego, ale gdyby sprawdził, gdyby istotnie tak było jak mówią, on pierwszy zaprzeczyłby istnieniu Boga.

W rozmyślania te wplatała się natrętna aria o szczytach gór i jodłach szumiących, śpiewana przez aktora w góralskim stroju. Płacz był w niej i jakby zapowiedź buntu. Pusty, zimny krajobraz księżycowy zmieniał się w zielony, pachnący świerkami krajobraz karpacki, rodzinny i jak powietrzem — nasycony jego tęsknotą. Za czym? Nie wiedział. Język muzyki... On jeden może to wypowiedzieć. A może nie, a może on sam wypowie to własnymi słowami? Lecz czymże jest owo „to", czym? Tęsknota... Niedobre słowo, płaskie, bez wyrazu. Jeśli przysłuchać się pilniej jego brzmieniu, wydaje się bezsensowne i śmieszne.

Było mu źle, za ciasno i duszno. I okazuje się, że do szczęścia jeszcze daleko. Ma mieszkanie, czystą koszulę i całe buty, może pójść do teatru, kupić sobie książkę i czytać. To za mało, za mało, za mało! Mocniej niż kiedykolwiek pragnął czegoś, co nie miało jeszcze ni nazwy, ni kształtu.

6.

Księżyc bladł powoli i gasły gwiazdy, a na wschodzie pojawiła się szarawa, potem seledynowa smuga jasności, pełzła niedostrzegalnie ku górze kopulastego nieba i obejmowała ją coraz szerzej. Zwyczajem starych ludzi, Borsuk obudził się wcześnie. Dopołudnie miał wolne od pracy — wybierał się na ryby. Wczoraj jeszcze postanowił zabrać ze sobą sublokatora, chociaż nie był pewien, czy chłopiec zgodzi się na tak wczesną wycieczkę.

Ostrożnie zapukał do drzwi Zabory. Nie usłyszał zaproszenia.

— Śpi, późno wrócił — pomyślał i uchylił drzwi. Chłopiec leżał na tapczanie w ubraniu. Głowa i ręka zwieszone były ku podłodze. Gdy dotknął ramienia chłopca, ten zerwał się nagle, stanął na nogi i szybkim, niecierpliwym ruchem obu rąk odrzucił włosy do tyłu.

— Na ryby nie poszedłbyś? — spytał Borsuk.

— Co, na ryby, nie... ryby... śpiewali... — mamrotał nieprzytomnie. Mgłą senności zasnute oczy jeszcze niczego nie widziały, mózg jeszcze nie działał sprawnie. Po chwili dopiero spostrzegł, że Borsuk jest w kalesonach, z których u nogawek zwisają tasiemki, a duże, kościste stopy są bose. Powiedział:

— Głowa mnie boli. A gdzie mam pójść?

— Na ryby. Głowa cię przestanie boleć. Zobaczysz jak słońce wschodzi. Tu niedaleczko jest spory stawek, brzanki dobrze biorą o wschodzie.

— Brzanki w stawku? Co wy, dziadku, wygadujecie — zaoponował.

— A co, nie? Starego chcesz nauczyć! — zaperzył się Borsuk.

Ugodzony takim argumentem, Zabora uśmiechnął się i z politowaniem pokiwał głową. W okolicach Gródka Jagiellońskiego nie było rzeki, ani większych stawów, więc niby skąd staruszek miał wiedzieć co to brzana, a co kiełb. Milczał jednak. Nie chciał obrażać starego. Borsukowa krzątała się po kuchni. Przygotowywała śniadanie dla obu „rybaków". Wyprawiła ich ze słowami:

— Tylko ryb gadaniem nie straszcie. Stary zdziadział po sześćdziesiątce i mówi więcej niż przekupka z kleparowskiego rynku.

— Idziesz... — ofuknął ją Borsuk.

Przez puste ulice miasta szli w milczeniu. Stary kroczył poważnie z wiaderkiem w lewej dłoni, prawą przytrzymując długi, krzywy i sękaty kij leszczynowy, raczej do bałoga podobny, niż do wędki. Zabora był niewyspany i trząsł się od chłodu. Pośpiewywały nieśmiało przebudzone ptaki. Gdy usiedli nad stawem, stary odezwał się:

— Gdzieżeś to chodził wczoraj po nocy?

— W Operze byłem — odparł mrukliwie. — Ta dziewczyna nazywa się tak samo jak wasza córka. Halina jej było na imię. Warkocz miała do kolan chyba. Wszyscy poprzebierali się za górali. A jak śpiewali, dziadku, za serce chwyta żal jakiś i płakać się chce razem z nimi. Krzywdę jej wyrządził młody dziedzic, zgwałcił, sukinsyn — zrobił dzieciaka i rzucił dziewuchę.

— Suka nie chce, suka nie da — filozoficznie odparł Borsuk. — Nie wierzę w gwałty.

— Naobiecywał jej złote góry...

— Trzeba było od razu tak — ożywił się staruszek. On naobiecywał, a ona poleciała na te złote góry.

— Poleciała — zgodził się z wahaniem. — A ten młody góral Jontek był bardzo w niej zakochany. Ona się potem zabiła...

— Sama sobie winna.

— Nie, to ten młody dziedzic. Straszny sukinsyn. Ona była dobra. Śpiewała jak... jak młody bóg.

— Hę? — skrzywił się Borsuk.

— Jak młody bóg — wrzasnął nagle Zabora i ku zdumieniu staruszka odszedł ku kępie olszyn, położył się na mokrej od rosy trawie i począł śpiewać:

Oj Halino, oj jedyna, dziewczyno moja,
dziewczyno mo-oja...

Po przeciwległej stronie wydłużonego stawu brzeg był niski i porosły tatarakiem. W głębi stały rzadkie kępy olszyn. Kilka metrów nad wodą unosił się szary, półprzezroczysty tuman mgły, która niby olbrzymia płachta rozwiesiła się na konarach drzew. Ponad nią ukazał się czerwony łuczek wschodzącego słońca, który grubiał z sekundy na sekundę. Zalewał potokami czerwieni grzbiet tumanu. Coś grało potężnie a cicho. Był to oddech budzącego się dnia. Zabora zachłysnął się głębokim, nagłym oddechem, jakby chciał wchłonąć w płuca całe piękno tego obrazu, wraz z czystym powietrzem o rzeźwym zapachu ziemi.

— Ano, żyjemy — powiedział jak wówczas, gdy w krajobrazie ruin zaśpiewał nad nim przebudzony ptak. Ale było mu smutno.

JÓZEF LENART

O młodzieży aktorskiej

(List z Wybrzeża)

Kiedy Redakcja zwróciła się do mnie z propozycją przekazania w formie artykułu swoich obserwacji na temat losów młodzieży aktorskiej na Wybrzeżu wydawało mi się to bardzo proste. Przecież byłem na przestrzeni dwóch ostatnich lat w Opolu i na Wybrzeżu świadkiem i uczestnikiem osiągnięć, klęsk i konfliktów młodzieży aktorskiej licznie reprezentowanej w tych ośrodkach. Przegadaliśmy chyba ze 200 godzin radząc, załamując się i znów szukając optymistycznego zakończenia naszych poczynań.

A jednak...

Oczywiście mógłbym wzorem korespondencji terenowych zamieszczanych w „Teatrze" napisać, że z jednej strony entuzjazm młodości, tęsknoty za nowymi metodami pracy, przyczynienie się do podniesienia poziomu teatru, ciekawe osiągnięcia osobiste itd.; z drugiej zaś strony, że samochody nawalają, że czynniki miejscowe nie tak jak trzeba, że nieporozumienia w zespole itd. Pozostaje tylko związać to laurką w rodzaju: „Gasną światła na scenie, wyjeżdżamy z przekonaniem, że teatr w X pójdzie dalej po trudnej, ale twórczej i pięknej drodze". I obiektywne, prowadzące do nikąd sprawozdanie gotowe. No cóż, recenzenci mają tę wyższość, że po dwóch dniach pobytu wyjeżdżają, a my — aktorzy, musimy zostać i wszelkie uogólniające twierdzenia sprawdzać w codziennej pracy.

Dlatego nie chciałbym się zajmować faktami i fakcikami, ale zanalizować przyczyny, dla których sprawa młodych kadr aktorskich na Wybrzeżu i chyba nie tylko na Wybrzeżu przedstawia się niedobrze.

Po wejściu do teatru popełnialiśmy bardzo dużo błędów. Główną przyczyną tych błędów była zupełna nieznajomość teatru jako instytucji. Proszę pamiętać, że i my mieliśmy w szkole swoistą, a bardzo niebezpieczną „teorię bezkonfliktowości". Polegała ona na tym, że hasła głosiły mniej więcej tak: socjalistyczny teatr powinni stworzyć ludzie wychowani w Państwie Ludowym, a więc absolwenci szkół teatralnych i w ten sposób wszyscy słuchacze uznani zostali za budowniczych socjalistycznego teatru. W ślad za tym poszła łatwość obietnic, które zresztą nic nie kosztowały: „Chcecie dostać teatr w Nowej Hucie? Bardzo proszę, dostaniecie go". Wszystko szło gładziutko. Przyznaję samokrytycznie, że zgadzaliśmy się na tę sielankę i to nawet z lekkim sercem. Z chwilą ukończenia szkoły „bezkonfliktowość" urwała się. Po prostu odległość nasza od ministra Kultury i Sztuki, do którego zawsze szturmowaliśmy w ważniejszych wypadkach, powiększyła się o dwustu nowych urzędników, pięćset paragrafów i cały skomplikowany aparat teatru.

Obecnie z tych lat górnych i durnych pozostała nam świadomość wielu popełnionych błędów i zadrażnień w zespole teatru, których można było uniknąć. Wielu ludzi załamało się. I dlatego apeluję:

Towarzysze z Ministerstwa Kultury i Sztuki i Centr. Zarządu Teatrów nie pozwalajcie na cieplarniane zabiegi w szkołach, nie sądźcie, że piąty, siódmy czy dziewiętnasty rok studiów w Szkole Aktorskiej wpłynie na „okrzepnięcie" absolwentów, ale bez lakiernictwa przedstawcie im problemy, które muszą pokonać, aby cokolwiek zrobić dla socjalistycznego teatru. Koledzy ze szkół aktorskich nie wierzcie, że bicie pięścią w stół na zebraniach posunie rozwój naszego teatru.

Jednym trwałym, pozytywnym wnioskiem, który wynieśliśmy z pracy w teatrze, jest to, że trzeba się uczyć. Uczyć się rzemiosła aktorskiego, uczyć się przetwarzać ideologię marksistowsko-leninowską w konkretnej pracy, uczyć się dyscypliny teatralnej.

I tutaj dochodzimy do najbardziej chyba istotnego zagadnienia. Za mało myśleliśmy i mówiliśmy o naszych ideałach artystycznych. Stawialiśmy sprawę tak: „Jaki chcemy mieć teatr?" i zgodnym chórem odpowiadaliśmy: „Socjalistyczny!" nie precyzując dokładniej, jakimi środkami chcemy oddziałać na widza, jakim repertuarem, nie stworzyliśmy sobie pojęcia warsztatu teatralnego. Gubił nas brak konkretnych zamierzeń. I dlatego, gdyby mnie ktoś dzisiaj zapytał, w jakim teatrze chcę pracować, odpowiedziałbym bez wahania: w teatrze Słowackiego, Majakowskiego, Wiszniewskiego, Hikmeta, a nie w teatrze Zapolskiej czy Lutowskiego, choć doceniam w dramaturgii typu „naturalizm" wiele pozytywnych walorów wychowawczych i poznawczych. Wydaje mi się, że artysta (a takim chciałbym kiedyś być) nie może jak przekupka w swoim kramie sprzedawać wszystko, co ma jakąś wartość ale propagować to, co jego zdaniem najlepiej pomaga w budowaniu socjalizmu.

I tylko takie stawianie sprawy pomoże nam stworzyć kolektyw teatru, kolektyw artystyczny, a nie kolektyw ludzi dobrej woli, który wcześniej czy później musi się rozpaść. W czasie dwóch lat swojej pracy w teatrze widziałem jak powstawała prawdziwa jedność młodych i nie tylko młodych. Było to przy pracy nad „Sztormem" Bill-Bielocerkowskiego w Opolu i nad „Tragedią optymistyczną" Wiszniewskiego na Wybrzeżu i, co też chyba ważne, obie sztuki były zrealizowane w trudnych, nieraz dramatycznych okolicznościach; wymagały od wszystkich aktywnej postawy w walce o ich realizację. I jeżeli w tej chwili mogę powiedzieć o młodzieży aktorskiej na Wybrzeżu, że mimo wszystko „trzymamy się", to jest to przede wszystkim zasługa „Tragedii optymistycznej".

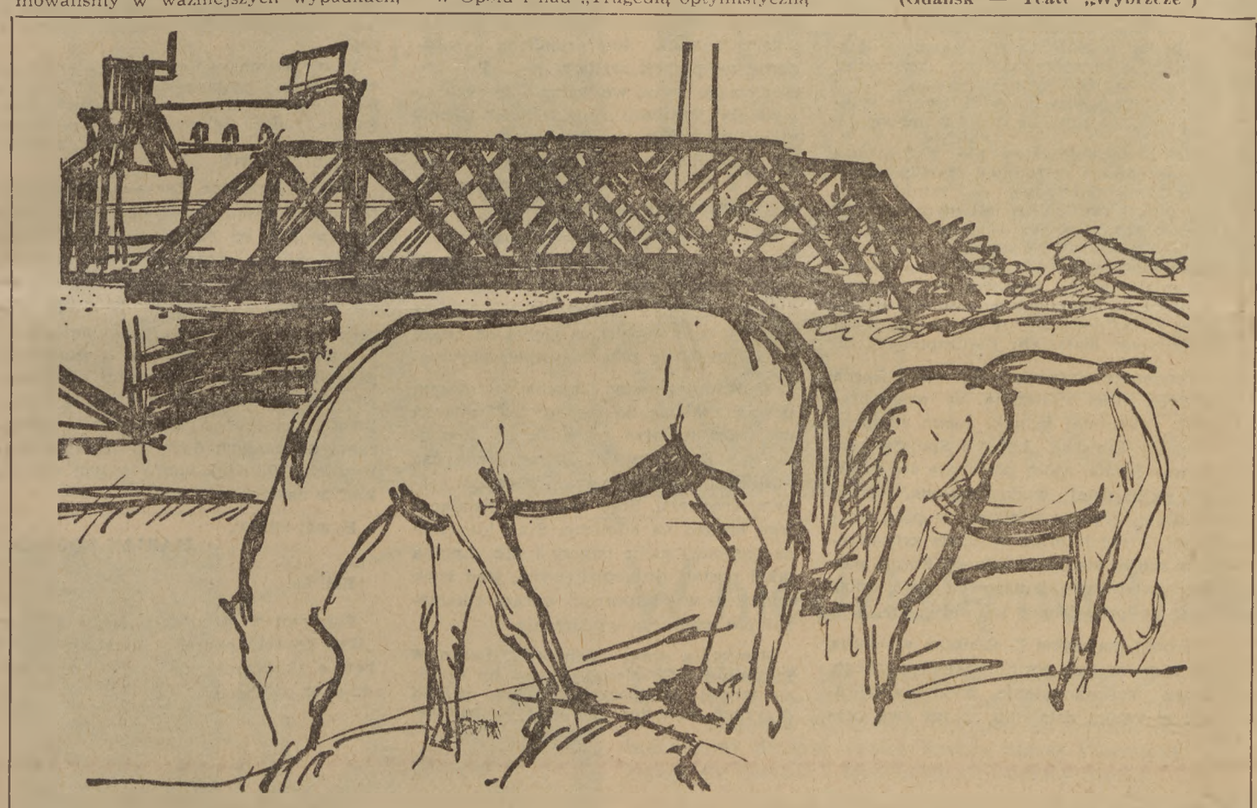
Bo nie były to nieokreślone marzenia, lecz porywający, nowatorski temat codziennej pracy.

Ale repertuar, poszukiwania nowych, najlepszych dróg, to jeszcze nie wszystko. Teatr jest tak zorganizowaną instytucją, że najpiękniejsze zamierzenia aktorów rozbijają się w puch, jeżeli nie są kierowane przez bliskich ideowo i artystycznie reżyserów. Dopiero aktorzy plus reżyser stanowią jednostkę twórczą, która jak pokazało doświadczenie „Wybrzeża", gdzie przyjechała Lidia Zamkow ze swoimi uczniami, może owocnie i z obopólną korzyścią pracować. Ale doświadczenie „Wybrzeża" wykazało jeszcze jeden fakt: niemożliwość ciągłości pracy i konsolidowania zespołu w tzw. „kombinatach teatralnych" w trzech, czterech — czy pięcioscenowych teatrach, gdzie aktorzy przez trzy lata mogą się nie spotkać w jednej sztuce, gdzie młody aktor jest młócony przez najrozmaitsze, czasem nienajlepsze metody reżyserskie.

Problemem dużej wagi są małe gaże absolwentów, zmuszające do szukania postronnych zarobków, często ze szkodą dla ich rozwoju artystycznego. No cóż, jest tych problemów niemało i warte są szerszego omówienia, ale o ile w szkole często zbieraliśmy się dla omówienia swoich spraw, o tyle dotychczas nikt nie pomyślał o zjeździe absolwentów, a nawet na ostatnim zjeździe teatralnym nie usłyszeliśmy ani jednego głosu spośród młodzieży. A mielibyśmy chyba dużo do powiedzenia i do przemyślenia.

Ktoś przeczytawszy ten „List z Wybrzeża" może mi powiedzieć, że niepotrzebnie alarmuję, że są osiągnięcia „po linii absolwentów" na Wybrzeżu i w Kielcach i w Szczecinie, że jeszcze nie ten etap, że nie od razu Kraków zbudowano. Tak, wszystko słusznie, ale trudności, o których piszę, dadzą się rozwiązać, a poza tym nie chcę teatru znośnego, ale najlepszego i to jest nie tylko dezyderat młodości, lecz przede wszystkim naszej epoki. A z tym Krakowem to możliwe, ale Nową Hutę — sam widziałem — od razu zbudowano.

JERZY GOLIŃSKI
(Gdańsk — Teatr „Wybrzeże")



Z teki wrocławskiej I. Celnikiera

Jest sprawą na ogół zrozumiałą, że kontakt, a właściwie nie kontakt — słowo to bowiem zawiera w sobie również znaczenie chwilowości — więź z terenem pomaga pisarzowi w wychwytywaniu najistotniejszych problemów, powiększa zasób jego doświadczeń, wzbogaca jego wiedzę o życiu. Wiedzę, która nie pozwala tworzyć wymyślonych, oderwanych od życia postaci papierowych, lecz domaga się utrwalania w pełnym, artystycznym obrazie.

Tego samego zdania, jeśli idzie o plastykę, jest grupa młodych grafików i malarzy warszawskich. Wynikiem tego jest nie tylko nawoływanie do obrony gazet przed zalewem tandety graficznej, ale i czynne realizowanie tej obrony. Są już pierwsze wyniki: reportaże plastyczne Oberländera z Lublina i Tylawy, czy rysunki Celnikiera z Wrocławia, z których dwa zamieszczamy. Obecnie M. Oberländer i J. Dzięcziora przebywają w okolicach Pińczowa i — w niedługim czasie będziemy mieli możność przedstawić czytelnikom nowy ich reportaż.

Otrzymaliśmy przed dwoma dniami od wymienionych telegram z Pińczowa. Proszą, by za pośrednictwem „Przedpola" serdecznie pozdrowić wszystkich plastyków w Warszawie i innych miastach i przekazać im życzenia owocnej pracy — co niniejszym czynimy.

Czy schematyzm w muzyce?

Ludwik Erhardt

Mówiło się wiele o schematyzmie w literaturze, w malarstwie, w filmie. Nikt jednak z „antyschematystów" nie spróbował wkroczyć na teren muzyki. Czy znaczy to, że nasi kompozytorzy ustrzegli się przed błędami swych kolegów z innych dziedzin sztuki? A może specyfika muzyki powoduje, że na tym terenie schematyzm nie może się rozwijać?

Sądzę, że ani jedno, ani drugie. W muzyce jednak ten problem jest trudny do uchwycenia — właśnie ze względu na wspomnianą specyfikę tej sztuki. W muzyce bowiem z zasady mamy do czynienia ze... schematem — np. schematem symfonii, pieśni czy suity. Rzecz jednak w tym, jaką treścią twórca wypełnia suchy szkielet formy sonatowej, w jaki sposób stosuje historycznie wykształcone normy kompozytorskie, ile przy tym tworzy nowych wartości pochodzących z inwencji kompozytora, wzbogacających daną formę muzyczną o nowe odcienie. Oto jedna trudność, jaka wyłania się zarówno przed kompozytorem, jak i przed krytykiem.

Druga polega na tym, że w muzyce o wiele trudniej niż w innych gałęziach sztuki, da się w sposób jednoznaczny wyrażać konkretną treść idei; widać to szczególnie wyraźnie na terenie form, w których muzyka łączy się ze słowem. Abstrahując od opery, zastanówmy się nad formą symfonii z chórami. Tu współistnienie słowa i muzyki jest sprawą bardziej skomplikowaną, niż to się wydaje na pierwszy rzut oka. Słowo, posiadające określoną i jednoznaczną treść, potrafi w sposób doskonały ująć rzeczywistość od strony konkretnych i namacalnych zjawisk. Poezja sięgnie głębiej — w sferę ludzkich uczuć i doznań, trudnych do jednoznacznego określenia i sformułowania. Zawsze jednak słowo poezji obarczone jest konkretnym znaczeniem. Natomiast zwykła szara proza jaką posługujemy się na codzień nie ma tych możliwości.

Inaczej dzieje się z muzyką. Poszczególny dźwięk, brzmienie, nie posiada określonego znaczenia, nie posiada znaczenia w ogóle. Dopiero połączenie dźwięków potrafi obudzić w nas jakieś skojarzenie, potrafi wyrazić jakąś treść. Nie potrafi natomiast wyobrazić zjawiska od strony jego kształtu, koloru itp. Jedynie muzyka ilustracyjna i to w dość wąskim zakresie może nasuwać skojarzenia dotyczące realnych, konkretnych zjawisk. Muzyka zatem musi ograniczyć się do sfery ludzkich uczuć, nastrojów i przeżyć wewnętrznych. I dlatego, gdy wypadnie jej wyrazić jakąś ideę w sposób bardziej jednoznaczny — musi prosić o pomoc poezję — co zresztą wcale nie oznacza ubóstwa sztuki muzycznej.

Istnieją więc dwa odrębne światy odzwierciedlające jedną rzeczywistość. Świat słowa, określający konkretne zjawiska i świat dźwięku, w którym wyraża się emocjonalny stosunek człowieka do otaczającej go rzeczywistości. Zespolenie tych dwóch odrębnych światów w jednolity organizm i ujęcie ich w formę symfonii jest więc rzeczą wielce trudną. Każdy z obu światów ma swoje prawa i wymagania: konieczna jest pełna adekwatność tekstu i muzyki, jako warunek sine-qua-non harmonijnego współistnienia, równowagi, logicznej budowy dzieła.

*

Z tym problemem kompozytorzy różnie dawali sobie radę. Beethoven tworząc swoją potężną IX Symfonię użył jako tekstu ody Schillera. Muzyka tego dzieła podporządkowana jest w całości idei poezji, a mówiąc ściślej — zamierzenie muzyka pokrywało się z zamierzeniem poety. Stąd słowo głoszące apoteozę człowieka Beethoven traktował nadrzędnie w stosunku do orkiestry. Rozwój Symfonii, wzrastające napięcie prowadzi konsekwentnie do kulminacji, do wybuchu. Chór strzela pod niebo potężnym hymnem o człowieku, rozwiązującym napięcia powstałe uprzednio — hymnem stanowiącym credo i konkluzję dzieła. Przykładów można by przytoczyć więcej.

Stąd dzieło to, zachowując prostotę i logikę konstrukcji przy niezwykle oszczędnym i celowym użyciu środków technicznych jest głęboko przejmujące, tak jak i rzeczywistość, która została przez kompozytora głęboko przeżyta. Stanowi potężne, poetyczno-muzyczne uogólnienie problemu.

Inaczej postąpił Szymanowski w III Symfonii. Piękny tekst poetycki „Pieśni o nocy" stał się podstawą dla stworzenia muzycznej wizji świata widzianego oczami poety. I to była ostateczna funkcja pełnego czaru poematu Dżelaleddina Rumi, liryka perskiego. Tekst nie pełnił więc funkcji uogólniającej, podkreślającej idee kompozytora. Rolę jego przejęła na siebie w całości muzyka. Dlatego głos ludzki potraktowany został jako jeden z instrumentów orkiestry, jako element o znaczeniu wyrazowo kolorystycznym. Jego rola w Symfonii jest od początku jasna — i nikogo nie dziwi żywy udział chóru w przebiegu całości dzieła. Konstrukcja jest logiczna i celowa.

Te dwie historycznie wykształcone metody twórcze ulegają oczywiście modyfikacjom zależnie od inwencji kompozytora, który przydaje im bogactwo odcieni i subtelności indywidualnych. Są one jednak w pełnej mierze obowiązujące. Jeżeli zaś np. Gustaw Mahler chciał stworzyć cykl zamkniętych obrazów na chór i orkiestrę symfoniczną — nie wtłaczał ich w formę symfonii. Napisał „Pieśń o ziemi", gdzie każda część z osobna rządzi się swymi własnymi prawami i każda posiada swoją własną strukturę architektoniczną, gdzie w każdej części głos jest nosicielem wyrazu emocjonalnego, przy tym pełni funkcję kolorystyczną. (Obok tego zaś Mahler pisał symfonię na orkiestrę i chór).

Kazimierz Serocki kompozytor z „Grupy 49" przedstawił nam niedawno swe najnowsze dzieło: II Symfonię na chór i orkiestrę symfoniczną, w której postanowił zamknąć obraz życia chłopa pańszczyźnianego, jego radości, troski i bunt.

Czy twórcy udało się w pełni zrealizować swoje zamierzenia?

II Symfonia mimo swej wielkości i potęgi pozostawia u słuchaczy wrażenie niedosytu, a nawet więcej — wrażenie nieporozumienia. Spróbujmy wykryć źródła tego faktu. Czy tekst słowny w muzyce jest w stanie „powiedzieć wszystko?" Czy jest w stanie dać nam pełny, szczegółowy obraz, na przykład życia chłopa pańszczyźnianego?

W świetle poprzednich rozważań staje się jasnym, że jest to niemożliwe. Od tego są powieści. Poezja i muzyka — oczywiście każda inaczej i w różnym stopniu — muszą dążyć do uogólnienia, operując skrótami, tworzyć ogólną atmosferę, oddając charakter emocjonalny danego zjawiska. Dlatego też tekst użyty przez kompozytora musi być zwarty, jasny, musi zawierać w sobie wielki ładunek dramatyzmu. Lutosławski oparł swój „Tryptyk Śląski" na tekście, który mówi o przeżyciu dziewczyny — niezwykła głębia uczucia, niezwykła siła poetycka tekstu umożliwia stworzenie dzieła głęboko ludzkiego i głęboko przejmującego.

Serocki poświęcił dużo pracy na dobór tekstów do swej Symfonii. Przejrzał mnóstwo pieśni ludowych, z czego wybrał kilkanaście.

Cóż z tego, kiedy te piękne skądinąd teksty pozbawione są węzła dramatycznego, który umożliwiłby konsekwentne przeprowadzenie całego dzieła. Jest to szereg obrazów z życia chłopskiego, które jako całość nie posiadają kośćca. Mówią one o wszystkim — o pracy, o żniwach, o weselu, o miłości, o smutku, o matce i dziecku, o buncie przeciw niedoli. I, sądzę, że przez to, iż mówią o wszystkim, mówią bardzo niewiele. Serocki chciał w swej Symfonii powiedzieć za dużo i przez to, sądzę, powiedział mało. Zamiast artystycznego uogólnienia mamy do czynienia z muzyczną odmianą „wszystkoizmu". Zamiast głęboko przeżytej muzycznej wizji minionej rzeczywistości mamy do czynienia z muzyką napisaną według tezy, którą kompozytor postawił sobie przed napisaniem swego dzieła. I dlatego II Symfonia pozostawia słuchacza obojętnym na sprawy, o których mówi, dlatego wychodzimy z koncertu z uczuciem niedosytu.

Twórca więcej obiecał niż dał. A to chyba niedobrze.

Sądzę, że tu właśnie leży jedna z głównych przyczyn niepowodzenia kompozytora, a jednocześnie pewne niebezpieczeństwo schematyzmu.

*

Wstępne rozważania doprowadziły nas do wykazania dwóch metod twórczych. Jaką pozycję zajmuje II Symfonia Serockiego w stosunku do tych historycznie wykształconych norm? Kompozytor nie zdecydował się na konsekwentne zastosowanie żadnej z wymienionych metod, szukając jakiejś trzeciej możliwości.

Te twórcze poszukiwania nie dały jednak zadowalającego efektu artystycznego. Chcąc dać obraz życia chłopa pańszczyźnianego, Serocki musiał uciec się do pomocy tekstów, bowiem środki, jakimi dysponuje muzyka, okazały się niewystarczające. Jednakże oddziaływanie słowa zostało osłabione przez mało oszczędne, dysponowanie chórem, który współdziała cały czas z orkiestrą, nawet dominuje nad nią zamiast służyć uwypukleniu najbardziej ważkich momentów, podkreśleniu idei dzieła. Z pozycji „najwyższej instancji" (porównaj Beethovena) chór przesunął się na pozycję, która w orkiestrze symfonicznej przypada kwintetowi smyczków. Dlatego jego możliwości wyrazowe nie zostały wykorzystane do końca, choć wygląda to na paradoks wobec potęgi brzmienia, wobec patosu, jakim Serocki nasycił swą Symfonię.

W rezultacie powstał cykl pięciu obrazów na chór i orkiestrę symfoniczną, pozbawiony gradacji napięcia, pozbawiony elementu dramatycznego i opatrzony przez nieporozumienie nazwą Symfonii. Bo sama forma allegra sonatowego nie tworzy jeszcze symfonii. Tym bardziej, że kompozytor zastosował tę formę dość swobodnie. Charakterystyczny dualizm tematyczny, konflikt tematów nie został stworzony, bo temat I niewiele różni się od tematu II, nie kontrastuje z nim, a przeciwnie odnosi się wrażenie, że obydwa tematy pochodzą z tego samego źródła, tak pod względem melodyki jak i charakteru emocji. Stąd cała pierwsza część Symfonii — pozbawiona konfliktowości utrzymana jest na jednym planie emocjonalnym, co jeszcze bardziej podkreśla rozdźwięk między nazwą, a muzyką i powoduje wrażenie nieporozumienia. (Nie znaczy to jednak, że nieodzownym dla symfonii jest przeciwstawność tematów I i II w allegro. Jednak wobec zachwiania równowagi elementów: „wyższego rzędu" to jest w ramach architektury całości, o czym była mowa powyżej, brak tego przeciwstawienia powoduje dalsze rozluźnienie formy symfonii).

*

Serocki postawił przed sobą ambitne zadanie stworzenia symfonii realizującej założenia stylu narodowego.

W myśl sformułowanych przez siebie założeń nie cytuje melodii ludowych. Postanowił z folkloru wyciągnąć samą esencję. Mówił kiedyś: „...nie wystarczy używać folkloru, jako środka warsztatowego, ale trzeba go zgłębić i natrudzić się nim tak, aby stał się środkiem wyrazu kompozytora. Można opanować język przez wyuczenie się słownika i gramatyki, ale można też myśleć w danym języku i wtedy tłumaczenie staje się zbędne. Trzeba opanować istotę folkloru, tak, aby się nie myślało, wtedy stanie się on naturalnym środkiem wyrazu".

Oczywiście — opanowanie istoty folkloru nie jest sprawą łatwą. Sądzę jednak, że kompozytorowi nie udało się zrealizować w pełni swego zamierzenia. Nasza muzyka ludowa, zawierając tak wielkie bogactwo intonacji i harmonicznych subtelności, stwarza niezwykłe możliwości dla inwencji kompozytora. Poprzez Chopina, Moniuszkę i Szymanowskiego była, jest i będzie niewyczerpanym źródłem natchnienia dla twórców.

A muzyka II Symfonii Serockiego, wydaje się w całości dość jednostajna pod względem melodyki, czy harmonii. Silne zagęszczenie brzmienia w tutti zespołu wykonawców powoduje często zatarcie charakterystycznych cech melodycznych i harmonicznych wywodzących się z folkloru. Melodyka partii orkiestralnych, o kanciastym ostrym rysunku interwałowym, o ostrej rytmice odcina się mocno na tle melodyki partii chóralnych, spokojniejszej i płynniejszej, przypominając do złudzenia melodykę pierwszej symfonii — melodykę poszarpaną z atmosferą muzyki ludowej niewiele mającą wspólnego.

Sądzę, że ubóstwo „naturalnych środków wyrazu" — zostało spowodowane niedostatecznym „opanowaniem istoty folkloru". I dlatego również m. in. ta muzyka mimo patosu i potężnego aparatu wykonawczego niewielkie robi wrażenie na słuchaczu.

Czy to przypadek sprawił, że w twórczości Szymanowskiego, dzieła, które wykazują najbliższe pokrewieństwo z pieśnią ludową, to kompozycje niewielkie o charakterze raczej kameralnym? Nie przypadkiem chyba Chopin stronił od wielkich form symfonicznych czy operowych zamykając skarbiec muzyki ludu polskiego w małych mazurkach? I nie przypadkiem wspomniany już „Tryptyk Śląski" Lutosławskiego jest dziełem niedużym, o charakterze bardzo intymnym?

Sądzę, że nie są to przypadki. Mam wrażenie, że w polskiej pieśni ludowej, w jej charakterze, tkwi jakaś tendencja do kameralizmu, którą kompozytorzy podświadomie wyczuwają. Muzyka ludowa jest muzyką małych form, fraza melodyczna jest tu zamkniętą całością. Dlatego niechętnie poddaje się ona zabiegom technicznym typu pracy tematycznej, które są tak istotne dla muzyki symfonicznej. Pieśń ludowa wykształcona długoletnią tradycją stanowi trudne tworzywo. Jest przecież zupełnie samowystarczalna, tak pod względem formy jak i faktury i zdarza się, że przeniesienie jej na teren muzyki, tzw. artystycznej jest po prostu niewłaściwe. Mam wrażenie, że charakter emocjonalny naszej pieśni ludowej kłóci się z monumentalizmem i patosem symfonii i wielkiej orkiestry symfonicznej. Przeciwnie — sugeruje ona raczej stosowanie małego zespołu instrumentów, a w każdym razie zakłada bezpośredniość wyrazu i subtelność faktury.

Serocki jak widać w II Symfonii jest innego zdania.

*

Znajomość rzemiosła kompozytorskiego — orkiestracji, czego dowodem była I Symfonia, pozwala rokować nadzieje, że talent Serockiego rozwinie się między innymi w kierunku wzbogacenia środków instrumentacyjnych, wzbogacenia palety kompozytorskiej o nowe odcienie. (Korzystanie np. ze zdobyczy impresjonizmu i post-impresjonizmu w jego najróżniejszych wydaniach nie jest przecież równoznaczne z formalizmem).

Stało się jednak nieco inaczej. II Symfonia mimo zwiększenia możliwości kolorystycznych przez wprowadzenie chóru mieszanego, jest jednostajna, jednobarwna. W I i II Symfonii kompozytor operuje niezwykle potężną masą brzmieniową, ale I Symfonia dużo ciekawiej i efektowniej zinstrumentowana przedstawia się bardziej interesująco z punktu widzenia koloru. W II Symfonii rola orkiestry sprowadzona jest do minimum — orkiestrę przytłacza olbrzymi chór. Ograniczanie roli instrumentów na rzecz eksponowanego chóru odbiło się zdecydowanie ujemnie na kolorycie dzieła — tak, że odnosi się wrażenie pewnego, choć może zamierzonego zubożenia warsztatu kompozytorskiego. Na jakiej podstawie na przykład Serocki doszedł do wniosku, że maksimum napięcia emocjonalnego można osiągnąć jedynie przez użycie kwintetu smyczków w unisonie, fortissimo, podparte ostinatem kotłów? Czy buntu nie można by wyrazić środkami mniej zużytymi? Na jakiej podstawie Serocki doszedł do wniosku, że w finale dzieła w kulminacyjnych kilkudziesięciu taktach ponad całym zespołem górować musi ostinato kotłów (dominanta — tonika) podkreślone wielkim bębnem, talerzami i akordami fortepianu na tle skandującego chóru? Dlaczego Serocki doszedł do wniosku, że prawie każde wejście chóru musi być oplatane pasażami czy glissandami harfy?

Sądzę, że od kompozytora tak znającego swe rzemiosło jak Serocki należy wymagać nieco więcej odkrywczości w dziedzinie instrumentacji. Na marginesie wreszcie: — sądzę, że utwór, który według zamierzeń kompozytora ma objąć swym zasięgiem szersze rzesze odbiorców powinien być nieco łatwiejszy do wykonania. W tej chwili wydaje mi się, że niewiele jest w Polsce chórów i orkiestr, które podołałyby przygotowaniu tak trudnej kompozycji, wymagającej przy tym potężnego aparatu wykonawczego.

*

Wymienione powyżej pretensje do II Symfonii Serockiego nie zmieniają faktu, że wykonanie tego dzieła było wielkim wydarzeniem w życiu muzycznym naszego kraju.

Jest to jedno z nielicznych dzieł zakrojonych na tak wielką skalę. Twórcze poszukiwania, które cechują indywidualność Serockiego, jego ambitne w swym założeniu zamiary, twórcza postawa wobec folkloru zasługują na najwyższe uznanie mimo, albo i ponad wszystkimi pretensjami do dzieła.

Że realizacja nie zawsze pokrywa się z zamiarami — trudno, tak bywa. Żyjemy w okresie tworzenia nowej kultury, formowania się nowej muzyki. Ostatecznie Mozart napisał 42 symfonie — a z tych 42 zaledwie kilka zdobyło sobie nieśmiertelność.

O operze lub balecie

„Balet produkcyjny — raz!"

Znacie tę historię? Znacie! No to posłuchajcie:

We wsi Lipiny odbywa się podniosła uroczystość — reperacji traktora, który uległ dość dużym defektom, jako że reperuje go 15-to osobowa grupa SP-owców. Po uroczystościach zasadniczych (tj. po zreperowaniu traktora) odbędzie się okolicznościowa akademia — na której wystąpi miejscowy zespół baletowy pod batutą doświadczonego kierownika świetlicy, a ojca jednej z solistek, niejakiej Joasi. Znudzone wyczekiwaniem na swój występ dziewczęta, ubrane już do tańca, wybiegają na podwórze — i namawiają do zabawy młodych SP-owców. Ci chcieliby, ale nie mogą — bo przecież traktor. Wobec tego zasmucone dziewczęta tańczą same. Ale kto to? — o, stary znajomy — Władzio Bażant i koledzy. Ale dziewczęta z bikiniarzami tańczyć nie będą. Mają swoją ambicję, nie skusi ich nawet walizkowe radio. Ha! Trudno! Pognębieni bikiniarze odchodzą. Tymczasem Joasia myśli nieustannie jakby uczciwych chłopców odciągnąć od pracy. Już, już — wpadła na genialną myśl, ale przypomniawszy sobie, że to balet, a w balecie mówić nie wypada — zażądała tablicy, na której napisano „Fajerant" —I chłopcy rzucili się do tańca, ludowo - bikiniarskiego! (Z SP-owcami przecież wypada!). Nawet wąsiasty ojciec Joasi skusił się i z mamą zatańczył walczyka a potem poleczkę. A traktor stoi. Otuleni zmierzchem, na palcach wkradają się bikiniarze. Drżyjmy, mogą podpalić wieś, zepsuć traktor; kto ich tam wie. Ale okazuje się, że to wcale nie bikiniarze, a młodzi robotnicy z pobliskiej fabryki traktorów przebrani za chuliganów. Zadowoleni, że maskarada się udała raz dwa reperują traktor i przyłączają się do zabawy, której kulminacyjnym punktem jest przejazd traktora przez scenę.

Przesada? I tak i nie.

Tak — bo to, co napisał Jarosław Iwaszkiewicz ma w tekście libretta odmienny kształt literacki.

Nie — bo to, co odczytujemy z widowiska ma właśnie kształt taki, a nie inny.

Zdziwicie się! Jak to? Libretto sobie, a sceniczny kształt sobie? Niestety tak! W libretcie „Zabawy w Lipinach" nonsensów jest aż nazbyt wiele.

Pierwszy — to wybór problemu nieistniejącego, a nawet gdyby, to i tak trzecio, czwarto a może pięciorzędnego. Na wsi toczy się walka o wiele istotniejsza i trudniejsza, niż pokazuje nam to balet.

Bikiniarstwo to nie tylko kolorowy krawat, wąskie spodnie i buty na gumie. To jeszcze wódka, pokątny handel, łobuzeria, chuligaństwo. Chuligani, którzy na Placu Grzybowskim zamordowali kolegę, nie nosili bikiniarskiego kostiumu. Bikiniarz przestał śmieszyć, zbyt często kryje się za nim bandyta. Tymczasem bikiniarze z Lipin to potulne baranki, które bardzo łatwo naprowadzić na właściwą drogę. To odbiegnięcie od rzeczywistości przy pozornym bo tylko scenaryjnym oparciu się o nią — to główny i niestety niewybaczalny błąd libretta.

Źródła jego tkwią jednak głębiej i po części mogą klęskę usprawiedliwiać. Zakorzeniło się mniemanie o nieprzydatności sztuki baletowej w artystycznym przekazywaniu obrazu naszych czasów.

Nasi libreciści jak ognia unikali współczesności, jak ognia unikali tematów historycznych, gdzie poza stereotypową parą, są jeszcze problemy inne, powszechniejsze, bogatsze. Miłość jest uczuciem o pewnej nieprzemijającej wartości. Ale tak samo wzrusza nas żałosny głos chłopki z „mazowieckiej bandoski", tak samo porywa nas buntowniczy krzyk suplik.

A tego nam skąpiono. Karmiono nas bajką, baśnią, legendą, mętną alegorią i tanią symboliką. Aby zrodziła się wielka, godna naszych czasów sztuka, talent nie wystarczy. Potrzebna jest jeszcze odpowiednia atmosfera, atmosfera bojowości, odkrywczości tematu i formy Tymczasem środowisko baletowe tej atmosfery nie posiada. Co więcej nie robi się nic, albo prawie nic, aby tę atmosferę stworzyć. I to się mści. Mści się klęską „Zabawy w Lipinach", klęską, która może zniechęcić do pracy nad baletem o tematyce współczesnej — nad baletem, na który czekamy.

ANDRZEJ KAFLIŃSKI

Rozpoczęliśmy już — i będziemy dalej prowadzić — dyskusję o IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki. Chcemy tę dyskusję prowadzić po to, by wskazać najcenniejsze propozycje rozwoju polskiej plastyki, które dała Wystawa — by w materiale teraźniejszości odnaleźć naszą przyszłość. I dlatego — jako rzeźbiarka — muszę powiedzieć, że wśród rzeźb na IV O.W.P. jest praca, która szczególnie mnie wzrusza i która bardziej niż wiele innych wydaje mi się bliska przyszłości naszego realizmu. Myślę tak o portrecie Stalina, Aliny Szapocznikow.

Rzeźba jest skomponowana prosto i bezpretensjonalnie.

Postać siedząca ma gest spokojny i naturalny, wyraża poważne ludzkie zamyślenie.

Żaden z dotychczas widzianych portretów nie zbliżył mi Stalina — człowieka, tak, jak ten czyniący to z całą przekonywającą siłą dzieła, które artysta tworzył z dużą serdecznością i wielką żarliwością ideową.

Ten stosunek poważny i serdeczny, w którym jest pragnienie doszukania się poza ustaloną konwencją prawdy o człowieku, narzuca artyście pełną powściągliwość w traktowaniu zarówno ogólnego założenia jak i detalu.

Przełamując dotychczasowe konwencje pokazania wielkiego człowieka, w ich miejsce daje próbę relacji bardzo osobistej, bardzo szczerej, uzupełniającej wiedzę o człowieku, który jak jego dzieło jest prosty, mądry i tym właśnie wielki. Jednak nie brakuje jego oczom zwykłej ludzkiej troski, a całej postaci zamyślenia.

Dlatego właśnie portret Stalina — Aliny Szapocznikow jest dla mnie nowatorski w najlepszym sensie.

B. ZBROŻYNA

Marian Bogusz

Z listów do przyjaciela malarza

(dokończenie ze str. 2)

śli, idee i wydarzenia były powodem niemalarskim, powodem niegodnym dla powstania dzieła sztuki, powodem dyskwalifikującym obraz, jako obraz, jako malarstwo. Teoretycy postimpresjonistyczni odnosili się do takich obrazów z pogardą i mówili o nich, że „są poronione przed urodzeniem".

W obrazie postimpresjonistycznym dominował kolor. Kolor ten kładziono na płótno plamkami lub przecinkami. Bryłowatość przedmiotu uzyskiwano nie za pomocą światłocienia, lecz przez kontrast kolorów. Szlachetność powierzchni obrazu zależała od sposobu rozmieszczenia na niej... owych barwnych plam i kresek.

Klasycznym przykładem tendencji utożsamiania postawy malarza realisty z postawą postimpresjonisty jest praca Rudzkiej-Cybisowej „Portret K. Dunikowskiego". Obraz ten jest przeprowadzony konsekwentnie według wszelkich założeń kolorystów. Ściana, rusztowanie, ubranie i twarz rzeźbiarza są z tej samej materii a zróżnicowanie ich polega tylko na kontrastach kolorystycznych. Całość tonacji obrazu uzyskuje autorka rytmicznym powtarzaniem koloru na płaszczyźnie płótna. (Dominują plany zagruntowanego płótna). Bryła budowana jest również kontrastem kolorystycznym a nie walorowym. Powodem do powstania tej kompozycji nie były treści, jakie łączą się z postacią rzeźbiarza, Budowniczego Polski Ludowej, ale zestawienia kolorystyczne na twarzy, ubraniu i ścianach. Człowiek jest w tym portrecie tylko pretekstem. Piszesz mi o tej pracy: „żywość koloru, śmiałość uderzenia pędzlem, szlachetność materii malarskiej". Zgoda. Wszystko to istnieje. Malarka operuje wydoskonalonym warsztatem postimpresjonistycznym. To, że tematem kompozycji jest postać ludzka, nie wystarcza mi, aby płótno określić jako pracę realistyczną. Migotliwość i wibracja kolorów wynikająca ze sposobu kładzenia farby dłuższą lub krótszą, węższą lub szerszą kreską, staje się celem samym w sobie. Mój złoty, naprawdę ani tematem, ani barwnością nie uda się zamaskować klasycznego „powodu malarskiego",

Podobną postawę malarską reprezentuje Fedkowicz w swoich krajobrazach i martwej naturze. Geppert w obrazie na temat wyścigu oraz Mączyńska w kompozycji „Rzeźbiarka przy pracy",

Nie sądź jednak, że wystarczy plamki czy kreski zastąpić zdecydowanie płaszczyzną barwną, by się już całkowicie uwolnić od warsztatu kolorystów. Zadecyduje o tym wyzwoleniu to, czy zestawienie barw jest podyktowane treścią obrazu, czy „doznaniem kolorystycznym". Jako przykład niech Ci posłużą prace Rzepińskiego, Taranczewskiego i cały szereg pejzaży. (N. B. Czy nie uważasz, że 120 pejzaży na ogólną liczbę 319 prac wystawionych, ma również swoją wymowę?).

Założenia kolorystów nie dadzą się moim zdaniem w żadnym razie pogodzić z naszymi dążeniami do sztuki realistycznej, której celem jest wypowiadanie się nowego człowieka o nowych treściach życia. Zawsze wyżej stawiać będę nawet mniej doskonały, ale pełen pasji poszukiwania nowych środków wyrazu plastycznego — warsztat realisty od najbardziej wyrafinowanego w estetyzmie kolorystycznym warsztatu postimpresjonisty.

Tendencja wypowiadania starą formą nowych treści występuje w wielu pracach. Najsilniej jednak, moim zdaniem, w pracy Eibischa „Lenin i Spojnia", ponieważ forma, którą posługuje się autor, jest najbardziej wydoskonalona, i przez to silniej przeczy wielkiej współczesnej treści. Treść i forma w dziele artystycznym muszą stanowić jedność. Forma może potwierdzać lub negować treść, odbijając ją prawdziwie lub fałszywie.

Środki malarskie E. Eibischa wywodzą się z malarstwa postimpresjonistycznego. Przez wydoskonalenie, wykrystalizowanie w swoim działaniu, przez swą precyzję, intymną migotliwość i materię są bliskie środkom wypowiedzi Renoira. Jest w nich i pewna porcelanowość, tak typowa dla obrazów Renoira.

Renoir był tym, który wszystkie doświadczenia impresjonistów przestudiował na postaci ludzkiej poruszającej się wśród drzew, w słońcu, i podbudował je studiami nad malarstwem Velasqueza, w którym odkrył pokrewieństwo zagadnień refleksu światła i powietrza. Renoir pod wpływem malarstwa okresu rococa, a zwłaszcza Watteau i Fragonarda, pragnął połączyć zasady impresjonizmu z zasadami kompozycji realistycznej. Pod koniec swego życia, we wstępie do nowego wydania „Traktatu o malarstwie" Cenniniego, stwierdził krytycznie, że sztukę dwudziestego wieku cechuje brak wielkości, a wielkich dzieł nie ma dlatego, że artyści nie mają wielkich idei.

Renoir, typowy malarz francuskiej burżuazji, nie rozumiał, że doskonałymi środkami, które służyły mu dla wypowiadania treści życia mieszczańskiego, nie byłby w stanie wyrazić głębokich treści zbliżających się przemian społecznych.

W ostatniej pracy Eibischa dostrzegam pewną analogię do ambitnych marzeń wielkiego malarza francuskiego. Podobnie jak Renoir, chce Eibisch wyrażać wielkie idee kameralnymi, niewspółczesnymi środkami. Stąd brak siły działania jego obrazu na odbiorcę. Stąd identyczne opracowywanie twarzy i rąk Lenina jak i postaci drugoplanowych, stąd brak dynamiki w kompozycji obrazu i kameralność wielkiego wydarzenia.

Pamiętasz obraz Fangora „Lenin w Poroninie"? Cokolwiek można by zarzucić tamtej kompozycji, trzeba jednak przyznać, że autor operował współczesnym warsztatem i świadomie zrezygnował z wibracji koloru na rzecz silnie wymodelowanej głowy i ręki bohatera. Wydaje mi się, że obraz Fangora jest wypowiedzą współczesnego malarza o wodzu rewolucji i dowodem właściwego zastosowania współczesnych środków wypowiedzi malarskiej dla wyrażenia wielkich treści.

Trzecia tendencja — utożsamianie treści z tematem, również występuje w wielu pracach. Treść to odbicie rzeczywistości. Tematem pracy może być np. martwa natura, ale treścią tej wypowiedzi powinien być człowiek. Może mówić o jego tragediach i rozpaczach, o dumie i radości.

Pamiętasz obraz Van Ghoga — kwitnącą gałązkę w szklance na stole? Czy obraz ten nie mówi ci nic o człowieku? Nieśmiała radość lekko tuszuje nerwowy niepokój i ból szukania prawdy, a może ludzkiej miłości?

Dobiega dziesiąta. Zaraz wygaszą światło w schronisku. Już w następnym liście napiszę Ci, co myślę o Twojej martwej naturze, która jest na „Salonie". Postaram się też wskazać Ci prace wnoszące pewną świeżość na IV OWP. Pomyśl może tymczasem o pewnej pasji szukania środków wyrazu, o szorstkości pewnych środków wypowiedzi, nie pozbawionych prawdziwego wzruszenia, o żarliwości dociekań i usiłowaniach nawiązania do naszych dobrych tradycji malarskich. Porozmawiamy o tym wszystkim w następnym liście.

Bywaj zdrów.

MARIAN BOGUSZ

P.S.

Pamiętaj co powiedział Rembrandt — „Weź do ręki pędzel i zacznij; obraz będzie skończony, kiedy malarz powie dział to co chciał."

M.B.

Zygmunt Miszczuk

Ratlerki*)

Przychodzi ktoś na stanowisko,
I dajmy na to — na kierownika,
Wnet go otoczy jak ognisko
„Malutkich" ludzi wielka klika.

Przychylni, mili, wyrobieni,
Znają swój teren wzdłuż i wszerz,
Każdy się pomocnikiem mieni
I daje rady, więc bierz i wierz:

Że oni tak naprawdę, z serca
Że oni znają, wiedzą, cenią
Że dla nich praca to rzecz pierwsza
Że oni nigdy się nie lenią
Że zawsze, wszędzie tylko oni —
Szlachetnych uczuć epigoni.

Każdy na liczko maskę przybiera
I w bałwochwalczy popada szał,
Zrobią Cię wkrótce na bohatera
I na coś więcej — gdybyś Ty chciał.

Oni są barometrem uczuć,
I wykładnikiem lojalności
Tych prostych, zwykłych panie mas
W sercu każdego dość i zadość
Płomiennych, cennych subtelności,
Do których tylko Ty szczęśliwcze
Wyłączny dostęp — prawo masz.

Opinię Ci wyrobią wprost
Tak nie zawodną i masywną,
Tak wielką, piękną, progresywną
Tak trwałą jak Kierbedzia most.

Więc tylko chciej, a oni wszystko
Wszystko dokona „ludek mały"
Lecz choć po rąbku swojej chwały
Rzuć na ich głowy, na nazwisko,

I chociaż trochę zadbaj o to
By grupy im wciąż rosły wzwyż,
A będziesz błyszczał niczym złoto...

No więc wybieraj to czy to?
Czy trudne dobro, czy łatwe zło.

*) Debiut.

Felieton może niesłuszny

Na swojską nutę

Przerwana została już ożywiona dyskusja na tematy lekkiej i tanecznej muzyki. Piszę „przerwana", bo zaczęła się ona właściwie dopiero rozwijać, ogarniając coraz szersze rzesze wykonawców, kompozytorów, a przede wszystkim słuchaczy. Niestety, odnosi się wrażenie, że sprawa lekkiego repertuaru interesującego miliony ludzi, potraktowana została jak przedwojenny wąż morski w tzw. sezonie ogórkowym. Sezon ten ma się ku końcowi, więc można śmiało zrezygnować z poślednieszego tematu, jakim jest problematyka muzyki lekkiej i wrócić do kwestii symfoniczno-poważnych, można znów uznać za jedyny wykładnik kultury muzycznej Polski ruch koncertowy, sprawy filharmoniczne, specjalistyczne rozprawy muzykologiczne, jednym słowem to wszystko, co interesuje stosunkowo niewielką garstkę ludzi. Koncesja na rzecz muzyki lekkiej została zrobiona, więc z czystym sumieniem można zarzucić ten temat, temat — dodajmy — który w gruncie rzeczy wywołuje wśród nas uśmieszki pobłażania, albo co najwyżej zażenowania.

Tymczasem dyskusja o muzyce lekkiej, która się dopiero zaczęła, nie dała właściwie żadnych rezultatów. Pojawiło się kilka deklaratywnych wypowiedzi, napisano trochę artykułów usiłujących dać analizę całości zagadnienia, a opisujących zaledwie jego fragmenty — na rzeczywistą syntezę, na realną akcję w kierunku zmian w naszej muzyce lekkiej będziemy musieli poczekać. Wydaje mi się, że nawet zdeklarowany i częściowo realizowany projekt „uzdrowieniowy" Związku Kompozytorów Polskich jest tylko półśrodkiem. Chodzi tu bowiem tylko o kwestie zawodowe; a gdzie jest cała olbrzymia problematyka kulturowa? Wiele mogłyby tu zdziałać instytucje wydawnicze, upowszechniające muzykę (w pierwszym rzędzie radio) oraz prasa codzienna i okresowa. Zastanowić by się należało, czy nie trzeba w naszych gazetach i tygodnikach prowadzić — choćby w skromnych ramach — permanentnej dyskusji na tematy „lekkie"...

Ot, choćby tak zachwaszczona dziedzina jak popularna muzyka ludowa. Przecież, o ile się nie mylę, od czasu artykułu Króla o Namysłowskim, który ukazał się w jednym z numerów „Wsi" (w roku 1949) nic na ten temat nie napisano. A tymczasem w radio i płytach hasają sobie wesoło przeróżne tria akordeonowe, podejrzane zespoły instrumentalne, dzierżanowszczyzna, osmańszczyzna itd. itd. W dalszym ciągu słyszymy ogródkowe melodyjki przykrojone do stylu pożal się boże — kujawiaków i mazurów. Czyż nie odzywają się głosy protestu? Ależ tak! Tylko, że... w ścisłym gronie znajomych.

A tymczasem szerokie masy społeczeństwa karmi się szmirą, której masowa konsumcja utrudnia, o ile wręcz uniemożliwia później prawdziwe umuzykalnienie tych ludzi, którzy mają konstytucyjnie zagwarantowane prawo do korzystania ze zdobyczy prawdziwej kultury.

★

Zagadnienie pewnego stylu popularnej muzyki ludowej, który nazywam w skrócie „dzierżanowszczyzną" istnieje nie od dziś i nie od wczoraj.

Styl ten powstał jako skrzyżowanie dziarskich, „ognistych" mazurów kulackich ze szmirowatą muzyczką drobnomieszczańskich ogródków i repertuarem podrzędniejszych orkiestr zdrojowych z końca XIX wieku. Kiedy rozpoczęto lansować u nas ogólnonarodowy sojusz eksploatatorów, a więc gremialne „kochajmy się" obszarników, kułaków, przemysłowców, bankierów i handlarzy, wtedy to przyznano tej pseudoludowej muzyczce wyłączność na reprezentowanie naszego folkloru. Na próżno doszukiwalibyśmy się tam jakichś reminiscencji „Bandoski", czy nawet „Kukułeczki". Muzykę z ducha ludową świadomie niszczono, świadomie spychano w cień, tak jak świadomie likwidowano plastykę ludową zastępując ją tandetnymi drukami, albo pseudoludowym snycerstwem (exemplum — niesławnej pamięci „zakopiańska góralszczyzna"). Co gorsza, był to nie tylko artykuł na eksport, ale i broń w walce ideologicznej na wsi. Krzykliwość dzierżanowszczyzny nie mogła nie oddziałać ujemnie na naszą prawdziwą kulturę ludową, nie mogła nie wywrzeć swego niszczącego wpływu na celowo utrzymywaną w analfabetyzmie wieś polską. Zaryzykowałbym nawet twierdzenie, że pseudoludowość podawana wsi w formie najohydniejszego szablonu sprawiła o wiele większe spustoszenie w naszym folklorze niż rzekomo zgubna atrakcyjność tanga i fokstrotta. Chłop porównywując podświadomie narzucany mu oficjalny „folklor" Dzierżanowskiego z muzyką jazzową uświadamiał sobie jednak różnicę poziomów i to na korzyść jazzu. Niesposób mu odmówić słuszności. Szmira jest szmirą!

A jednocześnie prawdziwy folklor, ta nasza legitymacja muzyczna przed całym światem, był inspiracją dla wielu twórców tzw. muzyki poważnej, muzyki, której siłą rzeczy chłop nie słyszał. Piszę to wszystko w czasie przeszłym; ileż jednak rzeczy dałoby się napisać w czasie teraźniejszym? Czy listy nadchodzące np. do Polskiego Radia, a domagające się Dzierżanowskiego, jak najwięcej i jeszcze raz, nie są dowodem, że coś się źle dzieje na wsi? Kto te listy wysyła? Kto chce słuchać różnych głupawych „Kuba-Jurków" itp. itp.? Czy powstające ostatnio w coraz większej ilości kapele wiejskie nawiązują do chłopomańskiego stylu oberków „W karczmie", kujawiaków „Gęsi za wodą"? Doświadczenia mówią, że nie.

Widać więc, że mamy do czynienia z całą masą sprzeczności, że żąda się jednego, a samemu robi się co innego, że chłop, który chce słuchać Dzierżanowskiego, sam gra w swojej kapeli melodie, które można znaleźć u Kolberga.

Czy jednak — i to jest dla nas w tej chwili najważniejsze — mamy w dalszym ciągu kontynuować ten chłopomański folklor, którego ojcem był p. Karol Namysłowski, a który został tak fatalnie zniekształcony przez jego następców? Czy możemy w ogóle tolerować jego istnienie?

To są pytania, na które można odpowiedzieć w zasadzie tylko jednym słowem — nie!

Ale jeżeli zastanowimy się nad tym jako nad problemem wymagającym realizacji, to sprawa okaże się nie taka prosta. Nie wystarczy sobie powiedzieć, że chcemy dobrej gatunkowo muzyki rozrywkowej, trzeba ją stworzyć. A tymczasem w naszych warunkach stworzenie dobrej muzyki popularnej napotyka na jakieś dziwne, zupełnie nieprzewidziane trudności. Można na palcach wyliczyć powstałe w ostatnim dziesięcioleciu dzieła tego typu Dobrze na ogół pomyślane Kapele Ludowe Polskiego Radia zakończyły swój żywot. Natomiast najgorszego gatunku swojszczyzna trwa; czy to jako mazury z akompaniamentem walca i przebijającym „rąbanym" rytmem fortepianu, operującym już nie najprostszymi, ale wręcz najbardziej banalnymi zestawieniami harmonicznymi, czy to jako smętne kujawiaki z nieodłącznymi glissandami akordeonowymi, czy wreszcie jako oberki nie tyle pełne temperamentu, co tępej bezmyślności.

★

Oto jeden z fragmentów zagadnienia muzyki lekkiej. Wiem, że nie dałem tu jakiejś recepty — że sporo tu niejasności, wiele przejaskrawień, niedomówień i zbytnich uogólnień. Trudno. Chciałem tylko wskazać na rzeczy dotąd na ogół przemilczane w druku, na sytuację, którą się omawia w ścisłych gronach fachowców, a z której istnienia nie zdają sobie sprawy szerokie rzesze słuchaczy i amatorów zatruwanych do dziś dnia muzyką złego gatunku. Przecież chcemy ostatecznie zerwać z elitaryzmem; chcemy, by „dobra muzyka" była nie tylko „muzyką sal koncertowych", lecz by była nią także muzyka taneczna i popularna. Cóż, kiedy na razie zbyt często jeszcze są to deklaracje na wyrost. Na razie musimy się zadowolić stwierdzeniem, że dopiero kiedyś dojdziemy do wyeliminowania szmiry. Do tego jednak potrzebne są trzy rzeczy: dobra wola twórców, świadomość odbiorcy i odpowiednie ustosunkowanie się do zagadnienia czynników odpowiedzialnych za politykę kulturalną.

U podstaw zaś leży dyskusja — nie akademicka, lecz żywa i powszechna.

ZBIGNIEW WISZNIEWSKI