

KUŹNICA

Rok IV

Łódź, 10 października 1948 r.

Nr 41 (162)

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

ADAM WAŻYK

Miesiąc polsko-radzieckiej wymiany kulturalnej

DROGA MAJAKOWSKIEGO

START

PIERWSZE kroki stawiał Majakowski w grupie futurystów rosyjskich. Cóż to był futuryzm? Nazwa pochodziła z Włoch, gdzie w r. 1908 pod hasłem futuryzmu, czyli sztuki zwróconej ku przyszłości wystąpiła grupa poetów i malarzy pod wodzą Marinetti'ego. Hasło to zawadziło o Francję, zresztą bez powodzenia i zjawiło się w Rosji około 1911 r. Futuryści zwalczyli w sztuce kult tradycji, przyjęte kanony estetyczne, sentymentalizm, cieplarnianą czułość, pozę przeczulenia i uduchowienia, jaką przybierała często poezja symbolistów.

Niewiele więcej można powiedzieć o tym, co łączyło wspólną nazwą dwa tak różne w istocie prądy, jak futuryzm włoski i rosyjski. We Włoszech futuryzm wybujał na tle niezaspokojonych apetytów do władania koloniami i nawet wyraźnie przepłatał hasła artystyczne postulatami imperializmu. Marinetti czerpał argumenty z filozofii Schopenhauera i Nietzschego; głosił potęgę woli indywidualnej, prawo silnej jednostki do podporządkowania sobie innych jednostek, do amoralności i przemocy. Człowiek, jakiego chcieli widzieć futuryści włoscy, miał szukać silnych przeżyć i ostrych wrażeń bez ograniczeń moralnych. Te hasła, których nikt na razie nie brał poważnie, z czasem okazały się artystyczną przygrywką do ideologii faszystowskiej.

Inaczej było w Rosji. Po upadku rewolucji 1905 roku rzecznicy reakcji i obrońcy caratu starali się legitymować kultem dawnej sztuki i tradycji estetycznych, próbowali nawet urabiać na swoją modłę obraz Puszkina. Znaczna część inteligencji, kapitulując moralnie przed reakcją, odwróciła się od ruchu rewolucyjnego. Poezja szukała ucieczki w mistyce lub mistycznej erotyce, w pesymistycznej nastrojowości albo też w wyobrażeniach świata antycznego (akmeiści). Na tle tych nastrojów wicherzyliście popisy futurystów rosyjskich, zwrócone przeciwko oficjalnym gustom i filisterskim upodobaniom, kipiące sarkazmem, jaskrawą przekorą i młodzieńczym optymizmem, wносиły do zatechłej cieplarni ostro podmuch świeżego powietrza. Był to bunt cyganerii artystycznej, która grażyła się w zamęcie pojęć, ale instynktownie i odruchowo sprzyjała siłom postępu społecznego. Zadatki na sprzymierzeńców rewolucji, tkwiące w futurystach, dojrzał też natychmiast Maksym Gorki, który wziął ich w obronę przed zgorzniętą opinią mieszczańską, pokładając przede wszystkim nadzieję w ich młodzieńczej wrażliwości i żądzy swobody.

Futuryści rosyjscy starali się opracować swoje zasady poezji. Ich zainteresowania językowe szły w parze z niechęcią do określonego tematu i treści. Faktycznie ta niechęć była miarą wyczerpania się treści i wątków uczuciowych, którymi żyła ówczesna poezja mieszczańska. W ślad za Chlebnikowem marzyli o „zaumie”, czyli języku pozarozumowym, który miał nadać poezji urodę nieoczekiwanych skojarzeń dźwiękowych. Tyle osiągnęli w swojej praktyce i teorii, że rozkruszyli dawne rygory obrazowania, składni, języka poetyckiego i przygotowali grunt dla nowatorskiej poezji Majakowskiego.

Zwykle tak bywa, że kiedy zjawia się jakiś prąd w sztuce, jakaś grupa artystyczna działająca wspólnie, obserwatorom rzuca się w oczy to, co łączy poszczególne jednostki. Po latach, z dalszej perspektywy czasu, uderza to, co je od początku dzieliło. Jak mało właściwie miał

wspólnego Majakowski z innymi futurystami! Tamci wygrywali palcówki na instrumencie języka ku zgorszeniu mieszczańskiego słuchacza, który chciałby znaleźć w poezji błogi kwadrans dla duszy, gdy tymczasem wiersze Majakowskiego wyrażały bezpośrednio jego nienawiść, wstręt i pogardę dla filistra, posiadacza, konsumenta dóbr materialnych i duchowych, wytwarzanych dla niego przez innych. Majakowski przekomarzał się z tym filistrem, drażnił go wizjami jakie-



Włodzimierz Majakowski

goś obłąkańczego odwetu na jego duszy i ciele. Dlatego też inni futuryści stale wytykali Majakowskiemu, że daje w swoich wierszach zbyt surową materię życia, że za bardzo przylega do świata, że brak mu dystansu, oddalenia, że za dużo ma zapalów uczuciowych i rozumowych, a za mało pasji do „zaumu”, słowem robili mu zarzuty z tego, że nie dochodzi w nim do głosu programowy futurysta, a za to rośnie poeta spraw rzeczywistych i ludzkich.

ARTYSTA ZBUNTOWANY

Nienawiść Majakowskiego do porządku, który był porządkiem kapitalistycznego świata, do jego moralności, sztuki, religii i zbrukanej w zarodku miłości, urosła do tonów tragicznych w poemacie *Obłok w spodniach*. Wiele czynników składało się na ten tragizm: obnażone wewnętrzne jednostki ludzkie, która przeżywa zło otaczającego świata i szamoce się, zatruta tym złem, spodłona; gest proroka, ale proroka wołającego na puszczy; sprzeciw wygłaszany w imię upośledzonych społecznie, ale sprzeciw romantycznie samotny; głos człowieka, który przeczuwa siły rewolucyjne, bo wierzy w nie, ale ich nie dostrzega. Odbija się w tym poemacie i chwila historyczna lat 1914—1915, i pozycja, jaka przypada autorowi w społeczeństwie. Jest to chwila pozornego, ale przynębiającego triumfu nienawistnego mu świata i pozornej nieobecności zamarych jakoby, ale przyzajonych do skoku sił rewolucyjnych. Jest to pozycja artysty-cygana spychanego do nor lumpenproletariatu.

Głównym terenem wyobraźni poetyckiej Majakowskiego było miasto, wielka

nowoczesna, kapitalistyczna metropolia z dzielnicami bogaczy, z siedliskami proletariatu i biedoty, wielkie bulwary i nędzne uliczki, które w jego obrazach, przenośniach i hiperbolach, zmieniały się w jakieś bolesne i potępienie twory, jedne — dla swojej szpetoty moralnej, drugie — dla fizycznej. Te obrazy miasta układały się u Majakowskiego inaczej niż u poetów rosyjskich starszego pokolenia. Mimo swojej jaskrawej metaforyki były bardziej realistyczne, konkretniejsze, ale nie tylko tym się różniły. U wybitnych postępowych poetów symbolistów, jak Aleksander Blok lub Walery Briusow, miasto zjawiało się jako wizja apokaliptyczna, wielkie, niepodzielne siedlisko zła, grzechu i upodlenia. Odbijało się w tej wizji — zakorzenione w wyobraźni poetyckiej pojęcie o niszczyliwym działaniu kapitalizmu na człowieka, ale pojęcie bezradne, nieoświecone myślą, że kapitalizm sam wytwarza siły, które go niszczą, że siły te mieszczą się w samej metropolii, bo wyrastają ze zorganizowanej klasy robotniczej. W wyobraźni tych poetów człowiek wciągnięty w tryb kapitalistycznej cywilizacji miejskiej był bezapelacyjnie wtrąconym w piekło potępieniem, a zmierzanie mogło przyjąć kształt nie z tego świata, a w każdym razie — nie z tego miasta. Majakowski rozczarując posępne wizje miasta widzi jednak w tym człowieku siłę i piękno, oczekujące wyzwolenia:

Samimśy twórcy w gorejącym hymnie łoskotu fabryk i laboratoriów!

My,

Trędogrodu więźnie,

ostrupieni,

brudu, zła, złota, obmierzają raną,

myśmy piękniejsi niż Wenecji lazur w morach i słońcach skapani od razu!

POETA REWOLUCJI

W latach 1918—22 wśród marszów, utworów agitacyjnych i satyrycznych Majakowskiego znalazło się kilka lirycznych, pogodnych jak *Osobliwa przygoda*, czułych i nawet rzewnych, jak *Dobre obchodzenie się z końmi*. To ten sam Majakowski, co dawniej, ale Majakowski z przejaśnionym umysłem i sercem. Tych kilka wierszy lirycznych świadczy niemniej wymownie, niż poetyckie proklamacje polityczne Majakowskiego, że tragiczny splot *Obłoku w spodniach* został rozwiązany. Człowiek uwolnił się od koszmaru, który go dusił zewsząd i gnieździł się w nim samym. Gdzie podział się krzyk udreki? Zniknął nie dlatego, że Majakowski stał się o kilka lat dojrzałym, ale dlatego, że powitał z najgłębszą wiarą i ufnością — walkę o nowe społeczeństwo.

Z wygaśnięciem tego krzyku równocześnie opada wzburzona fala tłoczonych metafor i hiperboli, styl Majakowskiego upraszcza się i przejaśnia.

Liryka miłosna, tematy z życia osobistego, dające upust czułości, nie odpowiadały ambicjom Majakowskiego. W ostatnim swoim utworze *Pelnym głosem* wyszydzając poezję sentymentalną, mówi:

„Teoretyczna myśl każdej epoki, a więc i naszej epoki, to historyczny produkt, który w rozmaitych okresach posiada bardzo różne formy, a wraz z tym bardzo różną treść. W konsekwencji nauka o myśleniu, iak i wszelka inna nauka, jest nauką historyczną, nauką o historycznym rozwoju ludzkiego myślenia.”

Fryderyk Engels

TREŚĆ NUMERU:

- ADAM WAŻYK —
DROGA MAJAKOWSKIEGO
- ANDRZEJ STAWAR —
TŁO HISTORYCZNE „QUO VADIS“ (II)
- IRENA CHMIELEŃSKA —
JANUSZ KORCZAK (II)
- TRISTAN TZARA —
JEDEN FRONT AWANGARDY
- JAN ŚPIEWAK —
WIERSZE
- DIDEROT —
PARADOKS O AKTORZE
- JANINA KULCZYCKA-SALONI —
WZNOWIONE POWIEŚCI PARANDOWSKIEGO
- ADOLF SOWIŃSKI —
DAGESTAN I ROSJA
- STEFAN FLUKOWSKI —
Z TEATRÓW KRAKOWSKICH
- M. BLECHER —
PO III FESTIWALU CHOPINOWSKIM W DUSZNIKACH
- MIECZYSLAWA BUCZKÓWNA —
MUZYKA DLA WSZYSTKICH
- PRZEGLĄD PRASY
- NOTY

Mnie też
gniółł usta
propagandy ciężar,
ja też
romance bym na pudy
pieścił —
zawszeć to milej
i przecieć pocześniej,
Lecz ja —
żem ostro
sam się
uśmierzał,
przydeptywałem
gardziel swojej pieśni.

Skupiony prawie całkowicie na sprawach publicznych, Majakowski nie odchodził jednak tych spraw od sfery życia osobistego, chwycił i szczególnie podkreślał związki między życiem osobistym jednostki a przemianami rewolucyjnymi kraju, potrafił nadawać tym związkom głębokie akcenty humanistyczne.

Rewolucja zastała Majakowskiego w środowisku poetów, malarzy, artystów, pracowników sztuki. Całe to środowisko debatowało nad podstawowym pytaniem, jakie miejsce ma zająć praca artystyczna wśród rozgrywających się wydarzeń historycznych. W wielu wierszach z tego okresu Majakowski rzuca apel w swoje najbliższe środowisko, zwraca się do pracowników sztuki i poetów. Równocześnie inne wiersze ogarniają szerszy widnokrąg obejmujący temat walki, którą w tym czasie rewolucyjny naród musiał prowadzić z białą gwardią Judenicza, Kołczaka, Denikina, Wrangla, popieranym przez zbrojną interwencję państw obcych.

Jeszcze w r. 1915 Majakowski zaczął ogłaszać wiersze satyryczne, w tym czasie wymierzone w spekulantów wojennych, sytych filistrów, albo też w bezmyślnych krytyków literackich. Po rewolucji bódł swoją satyrą ugodowców, karierowiczów, pieczeniary, nakłuwal nałogi filisterskie,

ne humoru średniowieczne widowisko Adama Polewki „Igre w gród wałą” podtrzymując w tym względzie jeszcze przedwojenną tradycję.

*

W sumie sezon obfity i pełen dynamiki, zarówno w miejskich teatrach jak i w teatrze TUR, bardzo sprawny w sensie administracyjnym, organizacyjnym, ambicyjny w ogóle. Artystycznie bez większych osiągnięć, aczkolwiek w tym kierunku z dużymi pretensjami. Miejmy nadzieję, że drugi sezon pozwoli i ten zasadniczy moment przezwyciężyć, zdobyć się na konieczną prostotę w rea-

lizacji, na nowocześniejszy styl, nie ten, który obowiązywał po pierwszej wielkiej wojnie. Żyjemy już przecież w roku 1948. Wizyta teatru Jouvet pokazała nacośnie (wypada akurat kiedy na afiszu było „Owczę źródło”) jak obecnie wygląda sytuacja w przodujących teatrach europejskich. Sam Jouvet w swoim odczycie w Akademii Sztuk Pięknych („Przegląd Artystyczny” za miesiąc czerwiec, lipiec nr. 6-7 1948) powiedział wiele prostych i nieskomplikowanych prawd o teatrze, sztuce dramatopisarskiej, granicach aktorstwa, reżyserii i samego autorstwa. M. in. powiedział:

„Nie masz wielkiego teatru bez szlachetności, bez wzajemnego upodobania. Nie ma wielkich autorów bez wzruszenia, bez wstydlivosti, bez czułości.

„Nie można oddzielić teatru od poezji.

„W teatrze nikt nie jest mądrzejszy od sztuki; ulega jej.

„Należy ulec sztuce a nie osadzać ją.

„Ten, który potrafi ulec jej, jest większy i lepiej zabezpieczony aniżeli ten, który ją sądzi.

„Także i autor ulega swej sztuce”.

A Giraudoux kiedyś powiedział w sposób najprostszy:

„Często jadąc autobusem spostrzegam starszych panów o okrągłych ramionach, których chód jest lekki, krok jakby namagnetyzowany, twarz promieniująca, zwrócona myślą w samej siebie. Jestem pewien, że widzieli dnia uprzedniego jakąś dobrą sztukę w teatrze. Może jej nie zrozumieli. Ale przez oglądanie tej sztuki rozumieją dzisiaj wszystko — piękna pogoda, życie, liście platanów, uszy koni... Musiała to być sztuka dobrze napisana, jej styl przeszedł po duszach zmiętych przez tydzień jak żelazko po białźnie, wszystko teraz na nowo odprasowane...”

Stefan Flukowski

M. BLECHER

Po III festiwalu Chopinowskim w Dusznikach



Fr. Chopin — mal. A. Mirszewski

Dla uczczenia rocznicy historycznego koncertu Fryderyka Chopina, z którym młody mistrz wystąpił w sierpniu 1826 r. w Dusznikach, ówczesnym „Bad Reinerz”, odbywają się w tej miejscowości co roku, począwszy od r. 1946 Festiwale Chopinowskie.

Tegoroczny, trzeci z rzędu Festiwal Chopinowski był reminiscencją 122 rocznicy owego historycznego koncertu młodego Fryderyka.

Z notatki „Kurier Warszawski” z dnia 22 sierpnia 1826 r. dowiadujemy się, że sześćstoletni Fryderyk Chopin — krótko po swoim przybyciu do „Reinerz” — dał koncert, który cieszył się takim powodzeniem, że został powtórzony.

Archiwum akt historycznych w Dusznikach informuje nas, że motywem koncertu była niedola dwojga dzieci, którym zmarł nagie ojciec, przebywający tu na leczeniu. Zawsze czuły na ludzką niedolę, Chopin daje koncert dobroczynny na rzecz tych sierot, nie licząc się z brakiem dobrego fortepianu, na co się uskarżał później Elsnerowi. Co więcej: korzyść, stając z powodzenia, powtarza koncert na ten sam szlachetny cel.

Los sprawił, że z dawnych zabudowań ówczesnego uzdrowiska, do naszych czasów dochował się stylowy domek, w którym przed 122 laty koncertował po raz pierwszy za granicą młody Chopin. Jest to bodaj jedyna w Polsce autentyczna sala, w której, zdawałoby się, jeszcze dzisiaj brzmi muzyka Chopina.

Od chwili, gdy Dolny Śląsk wrócił do Polski, po raz trzeci mury „Teatru Fryderyka Chopina” w Dusznikach goszczą największych odtwórców jego muzyki. W I. Festiwalu (w 1946 r.) brali udział tylko dwaj odtwórcy (prof. Sztompka i śp. Rabcewiczowa), w II. (w r. 1947) jeden tylko solista: prof. Sztompka, w tegorocznym natomiast III. Festiwalu Chopinowskim wystąpiło aż 6 wykonawców muzyki fortepianowej i pieśni Chopina, a mianowicie:

1) nester odtwórców dzieł Chopina, prof. Raul Koczalski.

2) laureatka Konkursu Chopinowskiego pianistka Regina Smendzińska.

3) laureat Konkursu Chopinowskiego, pianista Zbigniew Szymonowicz.

4) znakomity pianista prof. Władysław Kedra.

5) wyśmienita śpiewaczka i wykonawczyni pieśni chopinowskich Aniela Szlemińska.

6) znany pianista i akompaniator prof. Jerzy Lefeld.

Odtwórcy dzieł Chopina na trzecim Festiwalu Chopinowskim w Dusznikach (20—23. 8. 1948 r.) w świetle przeprowadzonych wywiadów:

PROF. RAUL KOCZAŁSKI

urodził się w Warszawie w 1885 r. Wykształcenie muzyczne otrzymał we Lwowie pod kierunkiem Juliusza Gałomskiego, Ludwika Marka (ucznia Liszta), Karola Mikułowego (ucznia Chopina) i Henryka Jareckiego (ucznia Moniuszki). Jako dziecko cudowne wystąpił młodziutki Raul z pierwszym koncertem w Warszawie mając 4 lata.

Prof. Koczalski jest prawie jedynym artystą polskim, który całe swoje wykształcenie zawdzięcza wyłącznie wymienionym wielkim nauczycielom w kraju — bez udziału zagranicy.

W r. 1910, w setną rocznicę urodzin Chopina, Koczalski występował z cztero-wieczorowymi cyklami Chopinowskimi we wszystkich niemal stolicach Europy.



Dom rodzinny Fr. Chopina w Żelazowej Woli

Prof. Koczalski jest również teoretykiem chopinowskim i jako taki — autorem dzieła dydaktycznego „O wykonaniu dzieł Chopina”, napisanego według cennych wskazówek prof. Mikulego, dzieła, które wyszło w języku francuskim, angielskim, włoskim i niemieckim. Z okazji zbliżającego się „Roku Chopinowskiego” ukazuje się również wydanie polskie tej oryginalnej książki.

5. Na wiolonczelę:

2 sonaty.

1 romantyczna suita,

6. 3 tria kameralne.

7. 250 pieśni pod teksty takich poetów światowej sławy: jak: Słowacki, Byron, Puszczyk, Lermontow, Rilke, Goethe, Dante, Verlaine, Semain, Richepin, Stefan Zweig, Browning, Romagnoli i wiele innych.

REGINA SMENDZIANKA

urodzona w 1924 r. w Toruniu, jest od 1936 r. uczennicą prof. Sztompki.

W 1947 r. debiutowała jako solistka wielkiego koncertu symfonicznego Beethovena.

Od tego czasu występowała wielokrotnie z koncertami w Warszawie (w „Romie”), w Krakowie, w Katowicach (z orkiestrą radiową pod batutą Grzegorza Fitelberga oraz z orkiestrą Filharmonii Śląskiej).

W czerwcu 1948 r. brała udział w konkursie eliminacyjnym do IV międzynarodowego konkursu chopinowskiego na którym uzyskała pierwsze miejsce.

ZBIGNIEW SZYMONOWICZ

urodził się we Lwowie w 1922 r. Był od 5 roku życia do 1939 r. uczniem prof. Dwernickiej asystentki słynnego prof. Carreno. W roku 1932 studiował teorię i kompozycję u prof. Freiheltera, w 1940.41 jest studentem Konserwatorium Lwowskiego, gdzie kontynuuje naukę fortepianu pod kierunkiem prof. Jakuba Marmora, kompozycję zaś u dr. Kofflera.

Po przetrwaniu spowodowanej okupacją niemiecką Szymonowicz wstępuje do II Armii WP by w jej szeregach uczestniczyć w całej kampanii nad Odrą i Nysą.



Fr. Chopin wg. współczesnego dagerotypu

Po demobilizacji wstępuje do Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi, którą ukończył w maju 1946 r. dyplomem wirtuozowskim w klasie fortepianowej prof. Szpinałskiego, biorąc równocześnie lekcje z dziedziny kompozycji u prof. Sikorskiego (obecnego Rektora Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi).

Jest laureatem konkursu eliminacyjnego do IV międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego, na którym zajął II miejsce.

PROF. WŁADYSŁAW KĘDRA

urodził się w 1918 r. w Łodzi, tamże ukończył w 1926 r. gimnazjum, a w r. 1927 — Konserwatorium w klasie specjalnej prof. Antoniego Dobkiewicza.

Dla dalszych studiów Kedra wyjeżdża do Paryża, gdzie uczy się w Państwowym Konserwatorium Muzycznym u światowej sławy pianistki Magdy Tagliaferro.

W 1945 r. Kedra zajmuje się pracą pedagogiczną w zreorganizowanym Konserwatorium w Łodzi rozpoczynając równocześnie działalność koncertową.

Jesienią 1946 r. wyjeżdża z ekipą polską do Genewy, gdzie na pierwszym po wojnie konkursie międzynarodowym zostaje odznaczony srebrnym medalem.

ANIELA SZLEMIŃSKA

urodziła się w Charbinie. Przyjeżdża do kraju, mając półtora roku. Uczy się śpiewać w Konserwatorium Lwowskim pod kierunkiem prof. Czesława Zareby. W 1923 r. Szlemińska debiutuje recitalem pieśni i arii operowych, urządzonym przez Bratnią Pomoc Konserwatorium Warszawskiego.

W 1925 r. młoda śpiewaczka debiutuje na deskach Opery Lwowskiej, w której wstępuje do 1932 r.



George Sanel



Duszniki - Zdrój Teatr im. Fr. Chopina

