

Sila twórczej przyjaźni

BYŁ wiecór jesienny 1942 roku. Pałła się stacja kozacka. Nauczyciele i uczniowie wynosili książki i broszury ze szkolnego budynku. Wtedy szpakowaty dyrektor szkoły, przesiedleńca z Ukrainy, który dźwigał stopy podręczników, wręczył mi broszurę z okładką z kredowego papieru, na której widniał portret Mickiewicza.

Step pełen był głosów...

„Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu”... przypomniało mi się. Pałł się już wyschły tatarak nad rzeczką. Ekspłodowały skrzynię z amunicją.

Zapadła noc. Zamarzały wiadra z wodą czerpaną z płytkiej rzeźki. W dwa lata później wielotysięczna armia radzieckich ludzi znośła chłód i wojenne niewygody w okopach nad Wisłą i Odrą.

Później, w czasie odsłonięcia pomnika Mickiewicza na Krakowskim Przedmieściu, stanęła mi przed oczyma płonąca stacja, portret polskiego poety wręczony przez ukraińskiego nauczyciela.

Wtedy wielu już zrozumiało, że ci, którzy bezdomnym dali broń do ręki, ci, którzy uratowali nasz naród od biologicznej zagłady — ocalili także naszą kulturę.

A kultura to przecież pojęcie szerokie. Niepodobna ją oderwać od głębokich, rewolucyjnych przemian gospodarczych i społecznych, które przeorwały nasz kraj, niedoszonych, by książka „zawędrowała pod strzechy”.

Do pojęcia kultury należy także ruch współzawodnictwa pracy, metoda szybkiego spawania metali, kółła Miczurinowskie w podhalańskich wioskach, wysokogatunkowy wytop stali oraz modernizacja naszych kopalni.

Nie ma dziedziny życia w naszym kraju, aktywnego środowiska społecznego, nie objętego potężnym wpływem radzieckiej kultury.

Atrakcyjność radzieckiej myśli i radzieckiej sztuki przelamała i przelamuje resztki naiwnego kultu dla zachodnio europejskiej pseudo-kultury, dla różnych surrealizmów i dadaizmów, dekadencjonalnych prądów i prądków.

Stwierdzamy: niesposób, by myślący i aktywny człowiek nie uległ urokowi kultury radzieckiej.

Dla niedobitków filisterstwa „kulturalnego” w naszym kraju ta właśnie żywotność radzieckiej kultury jest solą w oku Filistera, obciążony kompleksem antyradzieckim nie może odmówić wielkiej sugestywności i atrakcyjności radzieckiej myśli i sztuce. Przeraza go dynamizm jej oddziaływania. Nie rozumie i nie chce zrozumieć jej funkcji i treści. Nie dostrzega, że właśnie ten jej swoisty impet wyzwała naszą własną, narodową tradycję kulturalną, strzeże jej swoistych cech przed zatraceniem w nihilistycznym bałwochwalstwie schyłkowej burżuazyjnej pseudo-kultury.

Czy nie świadczy o tym milionowe nakłady dzieł naszych klasyków — Mickiewicza i Słowackiego, Sienkiewicza i Prusa, Orzeszkowej, Konopnickiej i Żeromskiego? Czy nie świadczy o tym szeregi zapomnianych pozycji naszej ojczystej literatury, na nowo odkrytych dla czytelnika przez naszych badaczy i krytyków? Czy nie świadczy o tym z niezwykłym trudem i uporem skompletowana Galeria Narodowa naszego malarstwa i rzeźby?

Pod tym względem działanie radzieckiej kultury może być porównane do ożywczego działania epoki renesansu i humanizmu. „Inwazja” kultury renesansowej — rzódz Dantego i Tassa, Petrarci i Ronsarda pomógł w wyrastaniu naszych Rejów i Kochanowskich, w kształtowaniu polskiego języka literackiego — polskiej narodowej sztuki i literatury.

I później w wieku XVII, kiedy sarmaci — sprzymierzeni z kosmopolitami zwalczała postępującą rewolucyjną treść francuskiej kultury racjonalistycznej — przeciwko nim występował obóz patriotyczny, nosiciel idei kształtującego się wówczas narodu burżuazyjnego.

I teraz przeciwko kulturze radzieckiej pomagającej nam w tworzeniu narodowej kultury polskiej okresu kształtowania się narodu socjalistycznego — występują reakcyjniści i kosmopolici, wrogowie kultury narodowej. A właśnie patriotci, rewolucyjniści reprezentują teraźniejszość i przyszłość naszej kultury.

Jeśli Renesans i Oświecenie oddziaływały tylko na wąską elitę społeczną i umysłową — to doświadczenie budownictwa kulturalnego w ZSRR pozwala nam ogarnąć szerokie masy narodu, umożliwia nadanie niestłuchanego dotąd rozmachu ruchowi umysłowemu w naszym kraju.

Rozmach ten idzie w parze z pogłębieniem zrozumienia procesów kulturalnych, pogłębieniem świadomości polityki kulturalnej i twórcy, na którego kultura i myśl radziecka działa ze szczególną siłą inspiracji.

Pamiętam rozmowę z postępowym zresztą intelektualistą w dniach, kiedy ukazała się krytyczna wypowiedź Zdanowa, skierowana przeciwko formalizmowi w muzyce.

— Nie trzeba tego przenosić na nasz teren — zachnął się mój rozmówca. — Sam Związek Radziecki chyba sobie tego nie życzy...

Wielu jeszcze wówczas zdeorientowanych inteligentów utożsamiało atak na formalistyczne smakoszoństwo z zamachem na „specyfikę” sztuki.

Dziś każdy myślący pisarz, artysta i krytyk, który śledzi dyskusję radziecką w dziedzinie dramaturgii czy kinematografii, literatury i muzyki — rozumie, że walka z formalizmem toczyła się i toczy w obronie sztuki, jej specyfiki i trwałych wartości.

Demokratyzm kultury radzieckiej i jej głębia stanowią o jej humanistycznym charakterze — charakterze epoki komunizmu — epoki Lenina i Stalina.

Twórcza przyjaźń z narodami ZSRR łączy naszą narodową kulturę w orbitę współczesności, otwiera przed naszą kulturą nowe perspektywy.

Czy nie na tym polega istota wielkiej i twórczej przyjaźni?

ARNOLD ŚLUCKI

PRZED III OGÓLNOPOLSKĄ WYSTAWĄ PLASTYKI

LUCJAN MOTYKA

ZKOŃCEM bieżącego miesiąca otwarta zostanie w salach „Zachęty” III Ogólnopolska Wystawa Plastyki, oczekiwana z wielkim zainteresowaniem przez cały świat artystyczny.

W Okręgach Związku Polskich Artystów Plastyków dokonano już wstępnej oceny prac; obecnie rozpoczyna pracę Jury Zarządu Głównego ZPAP. Przedwcześnie jeszcze na osąd, czy wystawa spełniła nasze oczekiwania, jak wielkie są osiągnięcia artystów w podnoszeniu poziomu artystycznego i ideowego dzieł, w kształtowaniu sztuki realizmu socjalistycznego; nasuwa się jednak wiele uwag już z dotychczasowych przygotowań i przeglądów.

Rok bieżący jest rokiem dyskusji i wyciągania wniosków z narady twórców w Radzie Państwa w październiku 1951 roku. Obecna wystawa jest pierwszą, na której eksponowane zostaną dzieła, powstałe już po Naradzie, w oparciu o jej doświadczenia.

Będzie to więc generalny przegląd i egzamin naszych malarzy, rzeźbiarzy i grafików pozwalający ocenić w skali ogólnopolskiej, jak skutecznie sztuka nasza pomagała Narodowi w budowie socjalizmu, jak ściśle związana jest z teraźniejszym nurtem życia. Dokonanie tej oceny ułatwi dyskusja, która odbędzie się na terenie wystawy w dniach 29 i 30 listopada.

Nadając III Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki charakter Salonu, przeglądu twórczości, a nie wystawy ustawionej pod kątem tematycznego problemu, nie było oczywiście obojętne Ministerstwu Kultury i Sztuki, ani ZPAP w jaki sposób dobór tematyczny dzieł podkreślił najważniejsze wydarzenia w życiu narodu, np. uchwalenie Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, wielkie rocznice 70-lecia Proletariatu, 10-lecia PPR itp. Pozostawiono jednak samym artystom wybór tematu, nie pomijając ani pejzażu, ani martwej natury — według ich własnego zainteresowania i możliwości.

Chodziło bowiem o to, aby nam, strojem i klimatem każdego obrazu, rzeźby czy rysunku, jego szczerością podkreślić związek sztuki z walką narodu — a nie mechanicznym ustawianiem tematów. Przeprowadzona przez ZPAP ankieta wśród

członków Związku wykazała, że ogółem zgłoszono 1067 prac, w tym ponad 800 z dziedziny malarstwa, 140 rzeźb, 109 grafik. Ilość prac przesłanych do Okręgów ZPAP przekroczyła cyfrę dwóch tysięcy.

Z ankiety wynika, że np. w malarstwie ogromna większość, bo 700 prac obejmuje temat współczesny; temat historyczny reprezentuje około 100 zgłoszeń. Ze względu na ograniczone możliwości „Zachęty” tylko część zgłoszonych prac będzie wystawiona.

Prace nie umieszczone na wystawie, ale posiadające odpowiednią poziom artystyczny zostaną przez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych eksponowane na wystawach terenowych.

Na Jury wystawy, jak z tego wynika, spadnie ogromna odpowiedzialność stosowania odpowiednio ostrych i wnikliwych ocen.

Jakimi kryteriami kierować się będzie Jury w swej pracy?

Kryteria te precyzowały się już na poprzedniej, II Ogólnopolskiej Wystawie. Wynikać one muszą z konsekwentnej postawy walki o sztukę realizmu socjalistycznego, walki o wysoki poziom artystyczny i ideowy naszej sztuki. Wytyczne dla Jury dała Narada w Radzie Państwa i lotowy Zjazd Związku Plastyków. Wytycznymi będą słowa tow. Malenkowa na XIX Zjeździe KPZR o walce z tandetą w sztuce, malarstwie i rzeźbie.

Dotychczasowe dwie Ogólnopolskie Wystawy dały nam także wiele doświadczeń, które pomogą Jury w pełnieniu odpowiedzialnego zadania.

Sporo prac przesłanych na wystawę nosi znamiona szkiełowości i pośpiechu. Obrazy te mają nawet w sobie zadatki dobrego pomysłu, dużych możliwości, ale brak czasu nie pozwolił artystom na pełnię artystycznego wyrazu. Nie chodzi mi oczywiście o pozorne, formalne „wykończenie”, które często cechuje naturalistyczną manierę, ale o głębsze przemyślenie wszystkich problemów tematycznych i artystycznych, o konsekwentne przemysłienie i ustawienie całego płótna czy rzeźby.

Z czego wynikają te braki? — Z niewłaściwej, niesocjalistycznej metody tworzenia. Zbyt często jeszcze nasi artyści chcą tworzyć dzieło, wymagające studiów w plenerze, czy pracy z modelem, w ostatnich tygodniach przed wystawą. Jeszcze zbyt często termin otwarcia wystawy jest najważniejszą podniętą do intensywnej pracy.

Waga Wystawy Ogólnopolskiej wymaga innego rytmu tworzenia niż pokaz studyjnych prac w terenie. Brak nam w Polsce prac, których realizacja zamierzona jest na okres paroletni, które byłyby rezultatem licznych przygotowawczych studiów. Wydaje się, że każdy artysta — uwzględniając oczywiście jego indywidualny sposób tworzenia — powinien obok pracy bieżącej tworzyć swój długofalowy plan twórczości, którego rezultatem byłoby nie przemijające dzieło jego życia.

Sprzyjać takim zamierzeniom musi także polityka zakupów Ministerstwa Kultury i Sztuki, unikająca mechanicznego stosowania cen-

nika plastycznego i praca organizacyjna, przygotowująca następne wystawy na parę lat naprzód.

Termin następnej wystawy ogólnopolskiej ustalony został na wiosnę 1954 roku i już w tym roku Ministerstwo Kultury i Sztuki i ZPAP przystąpi do prac organizacyjnych i zaliczkowania zamówień. Pragniemy, aby 10 rocznica powstania Polski Ludowej została godnie przez polskich artystów uczczona.

Na obecnej wystawie nie brak będzie oczywiście prac dojrzałych, świadczących o stałym podnoszeniu się poziomu naszej sztuki, trzeba więc uczynić wszystko, aby wystawie możliwie szeroko udostępnić artystom, studentom i całemu społeczeństwu, nie tylko przez oglądanie, ale również przez omówienie w prasie, reprodukcje, dyskusje itp.

Oprócz dyskusji plastyków, przewidziana jest w grudniu dyskusja studentów Wyższych Szkół Plastycznych. Ponadto oczekujemy cyklu artykułów, które by zanalizowały braki i osiągnięcia wystawy. Bez lepszej i szerszej niż dotychczas krytyki, utrudniony będzie dalszy rozwój naszej sztuki.

Musimy na bazie tej wystawy, na konkretnych przykładach wyjaśnić sobie wiele problemów — np. sprawę właściwego doboru współczesnego tematu, przy czym pamiętać musimy o słowach tow. Malenkowa, że typowe dla nas winno być nie tylko to, co się spotyka najczęściej, lecz to, co najpełniej i z największą ostrością wyraża istotę danej siły społecznej.

Dyskusja nad wystawą winna dotyczyć także zagadnień, bez których nie ma dobrej, realistycznej sztuki.

Oczekujemy od Wystawy, że będzie ona miała wielkie, kształtujące znaczenie dla twórców i całego społeczeństwa, że spełni wielką rolę propagandową, sławiąc bohaterstwo mas pracujących i pomagając im w pracy i walce.

Oczekujemy, że Wystawa pokazując możliwości twórcze naszych artystów przyczyni się do szerszego niż dotychczas wykorzystania dzieł plastycznych w różnych dziedzinach naszego życia, a zwłaszcza w architekturze.

Wierzmy, że III Ogólnopolska Wystawa Plastyki, podobnie jak dwie poprzednie, stanowić będzie chlubną kartę w historii walki o nową, socjalistyczną sztukę.

Przełożył Leopold Lewin

STIEPAN SZCZIPACZOW

*

*

*

Choć płynie w cieniu twe życie ofiarne,
Jakie to szczęście dzisiaj żyć i wiedzieć,
Że twoja praca nie idzie na marne.
Że nie na próżno deszczem smaga lato,
A zimą czoło od wichrów okrzepło,
Że jest w ogromnym trudzie pięciolatek
I twoja praca, i ręk twoich ciepło!

PLAKAT NA KONGRES NARODÓW W OBRONIE POKOJU



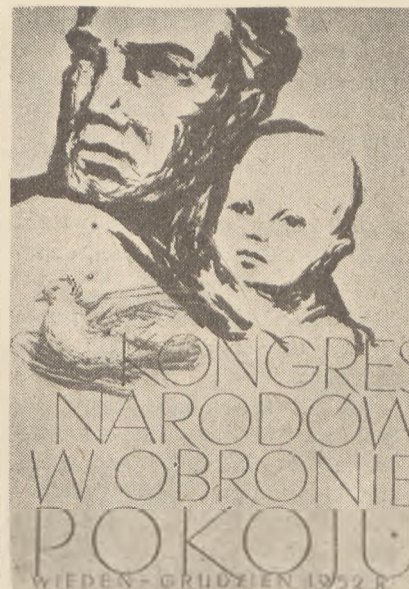
TADEUSZ TREPCOWSKI
II nagroda



Z. I. J. TARASINOWIE
III nagroda



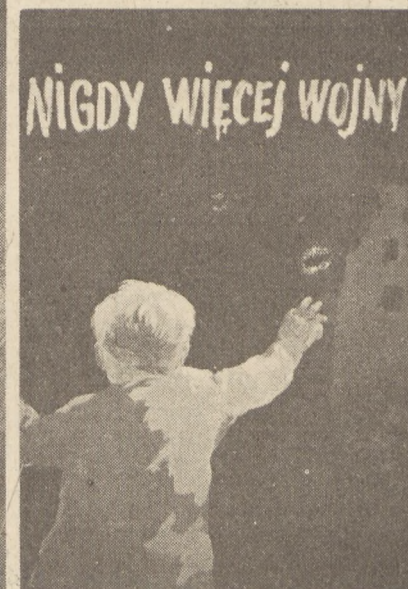
ERYK LIPIŃSKI



S. I. Z. KAJOWIE



J. M. SZANCER



E. I. W. ZAKRZEWSKY

Chcąc zapoznać naszych czytelników z konkursem na plakat Kongresu Narodów w Obronie Pokoju, którego rozstrzygnięcie podaliśmy poprzednim numerze, reproduujemy sześć z dziesięciu nagrodzonych lub wyróżnionych prac. Prace te w sposób rozmaity ujmują

zagadnienie zarówno w sensie tematycznym, jak i wykonania, od skrótu koncepcyjnego i artystycznego, którego przykładem jest piękny plakat Trepcowskiego, do ujęć typu narracyjnego i bezpośredniej wypowiedzi uczuciowej (Zakrzewscy, Szancer).

Grupa polskich grafików zajmujących się plakatem, który tylekroć odnosił sukcesy na terenie międzynarodowym, raz jeszcze będzie miała okazję zaprezentować swe prace za granicą i to przy tak historycznej okazji, jaką jest Kongres Narodów w Obronie Pokoju.

PERSPEKTYWY DALSZEGO ROZWOJU

W związku z uchwałami XIX zjazdu KPZR *Sowieckoje Iskustwo* zamieszcza na swych łamach od paru tygodni wypowiedzi czołowych artystów radzieckich, dotyczące nowej problematyki doświadczeń i wytycznych ich pracy. Wypowiedzi te nacechowane są głęboką troską o sztukę radziecką, o nieustanne jej doskonalenie i pogłębianie. Słowa niejednokrotnie ostrej krytyki i samokrytyki świadczą jasno, iż artyści radzieccy wysunęli wnioski z szerokiej dyskusji toczącej się od dłuższego czasu wokół węzłowych zagadnień estetyki realizmu socjalistycznego. Zastępują na uwagę, że obok wypowiedzi teoretycznych — znajdujemy w prasie radzieckiej ciekawe głosy dotyczące zagadnień warsztatowych i szeroko pojętej praktyki artystycznej.

Poniżej zamieszczamy jedną z tych wypowiedzi — wydrukowaną w 85 numerze pisma *Sowieckoje Iskustwo* — artykuł pióra artysty-malarza P. Kriwonogowa.

XIX

Red.

XIX ZJAZD PARTII to nowy, szczególnie ważny etap w życiu narodów naszego kraju, to nowy krok naprzód do komunizmu.

Historyczne uchwały Zjazdu skupiają na sobie uwagę narodu radzieckiego i całej postępowej ludzkości. Stanowią one wielkie wydarzenie dla każdego, kto wierzy w zwycięstwo wielkiej nauki Lenina-Stalina, kto walczy o jej urzeczywistnienie poświęca swoje myśli, swą pracę, swój talent.

Uchwały Zjazdu ukazują perspektywy dalszego wzrostu i rozwoju Związku Radzieckiego. W świetle tych perspektyw widzimy jasno rozwój naszej sztuki, powołanie do tworzenia dzieł, godnych naszego wielkiego narodu.

Studiując materiały zjazdowe, każdy z nas stara się sobie wyjaśnić, na czym polegają podstawowe braki naszej pracy, jakie są najbliższe zadania radzieckich malarzy, co hamuje nasze posuwanie się naprzód.

Tow. Malenkow dał w swym referacie sprawozdawczym na Zjeździe wyczerpujący i jasny program dalszego rozwoju twórczości naszych pisarzy, malarzy, filmowców oraz wskazał na poważne braki, tkwiące jeszcze w ich pracy. Poziom ideowo-artystyczny wielu z tych dzieł ciągle jeszcze jest nie dość wysoki. Wielostronne, bogate życie radzieckiego społeczeństwa zostało ukazane w twórczości niektórych pisarzy i malarzy beznamiętnie i smutno.

Niewątpliwie powstaje u nas bardzo niewiele dobrych, poruszających widza dzieł, które obrazują pełną poświęcenia pracę twórców nowego życia — robotników i kółchożników, nieznaną dotąd rozmach wielkich budowl komunistów, nowe warunki egzystencji ludzi pracy w naszym kraju, a przede wszystkim bogaty świat przeżyć wewnętrznych radzieckiego człowieka, budującego komunistyczne społeczeństwo.

Nie znaczy to jednak, że malarze ignorują te tematy, przeciwnie, często się ku nim zwracają; ale ich rozwiązania w większości wypadków nie mogą zadowolić radzieckiego widza.

Niekiedy malarze próbując utrwalić obraz człowieka w momencie pracy, zwracają się ku tematom „przemysłowym”; koncentrują jednak wówczas swą uwagę przede wszystkim na skrupulatnym odwzorowaniu samych maszyn, nie zaś na obrazie radzieckiego robotnika, na ukazaniu pięknych cech jego charakteru.

Weźmy dla przykładu obraz wykonany przez zespół młodych artystów, pod kierunkiem P. Sokolowa-Skalia „Na wielkiej Stalinowskiej budowie” (Kubyszewska elektrownia wodna). Autorzy obrazu kierowali się pięknym zamiarem; chcieli utrwalić bohaterską pracę sławnych uczestników wielkiej budowy komunizmu, wznoszonej zgodnie z planem piątej Stalinowskiej pięcioletki. Jednakże ideowo-artystyczna jakość obrazu jest niewspółmierna ze świetnością samego pomysłu. Patrząc na to płótno widzimy panoramę samej

P. KRIWONOGOW

budowy i starannie wyrysowane narzędzia produkcji, nie dostrzegamy jednak najważniejszego — obrazu ludzi radzieckich, którzy zostali tu przedstawieni bezosobowo, upodobnieni jeden do drugiego, jak gdyby specjalnie upczowani przez malarzy.

My, malarze, dawno już powinniśmy byli zrozumieć, że naszym pierwszym zadaniem jest ukazywanie charakterów ludzkich wraz z całą ich głębią psychologiczną i indywidualnymi odrębnościami, nie zaś samego procesu pracy, czy narzędzi produkcji, do których jako pewien dodatek doczepia się bezosobową masę robotników. W naszym malarstwie dużo jest jeszcze monotonii, szarości, niepotrzebnego powtarzania jednych i tych samych tematów.

Ledwo wystąpi któryś z malarzy z nową kompozycją, a już w ślad za nim podejmują ten sam temat i tak samo go rozwiązują dziesiątki innych. Prowadzi to nieuchwalanie do niwelacji, do zacierania się twórczych odrębności poszczególnych artystów. Krocząc po wydeptanej drodze, wlokąc się w ogonie za innymi, malarz stopniowo traci chęć do samodzielnego obserwowania zjawisk życiowych. W ten sposób powstają u nas całe serie obrazów, do znudzenia podobnych jeden do drugiego i tak samo dla widza obojętnych.

Wydaje mi się, że zbyt często dajemy się porwać wyłącznie zewnętrznemu odtwarzaniu uroczystych i świątecznych wydarzeń.

Często malarz sądzi, że dla ukazania radzieckiej rzeczywistości wystarczy przedstawić na płótnie mnóstwo postaci w jaskrawej odzieży oraz wyposażać je w nieodłączne uśmiechy i kwiaty. Przy takim postawieniu sprawy traci się z oczu najistotniejszy problem: dynamikę wydarzeń, szczerść, ukazanie wewnętrznej światła bohaterów, różnorodność i prawdę psychologicznych charakterystyk.

Ani jednego z tych elementów nie ma w powyżej omówionych rodzajach obrazów. Jeśli na którymś z nich przedstawiona została grupa ludzi, zgromadzonych wokół ideowego centrum kompozycji, to z reguły wszystkie postacie mają ten sam zwrot głowy i uroczyste spojrzenie.

Autor „wylęca” je w sposób zimny i nudny, wyrównuje rozmiarami i ustawieniem — i w istocie niewybaczalnie zuboża życie, przy całej pozornej świetności i malowniczości obrazu.

Sztuczność i zewnętrzna piękność — to złe sojusznicy malarza.

„Socjalistyczny realista — mówił M. I. Kalinin — powinien opisywać rzeczywistość, żywą rzeczywistość, bez upiększeń. Ale jednocześnie powinien on swoim dziełem posuwać naprzód rozwój ludzkiej myśli.

Artysta, który powziął zamiar ukazania typowego zjawiska naszej rzeczywistości, nie może się ograniczać jedynie do wyboru aktualnego tematu. Opracowując temat, szukając rozwiązań dla szczegółów obrazu, wybierając też czy inną osobę i metodę ukazania jej widzowi, artysta powinien odnajdywać i uświatać oddać rysy typowych zjawisk rzeczywistości, typowe wizerunki naszych współczesnych.

Uwaga artysty, mocno stojącego na pozycjach socjalistycznego realizmu, pragnącego poprzez swe dzieła uczestniczyć w rozwoju myśli współczesnej, powinna się skupić na takich zjawiskach i takich ujęciach radzieckich ludzi, które wyrażają typowe cechy naszej Stalinowskiej epoki, epoki budownictwa komunizmu, w których widoczna jest walka tego, co nowe, co się naradza, z tym, co stare i obumierające.

Tow. Malenkow podkreślił, że „W wielkiej bitwie o kultywowanie tego, co nowe i młode, i wykorzenienie tego, co uschłe i zmartwiałe, na naszych pracownikach literatury i sztuki spoczywają ogromne obowiązki”.

Radzieccy artyści staną na wysokości tych wielkich zadań, jakie wyznacza im partia tylko w tym wypadku, jeśli śmiało będą podejmować najtrudniejsze tematy współczesności, odzwierciedlać wszystkie komplikacje i sprzeczności życia. Nie widzieliśmy jednak w naszym malarstwie obrazów, które by pięknowały i demaskowały zjawiska negatywne.

Na przykładzie naszej plastyki widać doskonale, jak zgnębłą rolę odegrała sławetna „teoria bezkonfliktowości”, która w swoim czasie była popularna wśród pisarzy i pracowników sztuki. Następstwa tej „teorii” nie są bynajmniej łatwe do przecięcia dla artystów i zamiast dzieł z całą ostrością odzwierciedlających różnorodne starcia nowego ze starym, przyszłości z resztkami przeszłości, często, zbyt często oglądamy „idylliczne” obrazy, w których autorowie starają się upiększyć rzeczywistość.

Zamiast tego, żeby z partyjną szczerością i w sposób zasadniczy odświeżać sprzeczności i niedostatki, omijamy je niekiedy wstydliwie, deformując na skutek tego rzeczywistość i zubożając ją.

Nawet w tych wypadkach, kiedy artyści sięgają po temat tak wielkiej wymagający odpowiedzialności, jak walka ludów o pokój, częstokroć więcej poświęcają uwagi zewnętrznej stronie zjawiska, nie ukazując w sposób żarliwy i namiętny ofiarnej i szlachetnej walki obrońców pokoju z niebezpiecznymi podżegaczami wojennymi.

Gdy zastanowimy się nad historycznym przemówieniem Stalina na XIX Zjeździe Partii, zrozumimy, jak ważne zadanie mają przed sobą radzieccy artyści, powołani do odtworzenia w swych dziełach wstrząsających wypadków związanych z walką narodów o pokój. Tym bardziej przykro jest oglądać obrazy niedołężne i beztreściwe poświęcone temu wielkiemu tematowi.

Praca artysty nie jest pracą lekką. Nie zawsze czekają nas tylko sukcesy i powodzenia. Zdarzają się też niepowodzenia i klęski w pracy twórczej. Powinniśmy mężnie, po bolszewicku, przyjmować krytykę swoich pomyłek i błędów: trzeba nauczyć się samokrytycznie odsłaniać ich przyczyny i wszystkimi siłami starać się naprawić błędy.

Czy wszyscy umiemy cierpliwie i uważnie wysłuchać krytyki? Czy zarozumiałość i pycha tego czy innego spośród uznanych malarzy nie przeszkadzają jego dalszemu rozwojowi? I czy my, otaczający go koledzy, swoją niefrasobliwością nie sprawiamy, że artysta staje się mało wymagający w stosunku do samego siebie i zadowolony ze produkowania szarych, szablonowych obrazów, które nie przynoszą zaszczytu ani jemu, ani naszej plastyce?

Gdy ocenia się nową pracę artysty przysyłaną na wystawę, bardzo często się zdarza, że decydującą rolę odgrywa nazwisko autora, nie zaś obiektywne i sprawdzalne, ideowo-artystyczne zalety jego dzieła.

Posiedzenie jury wystawy. Przyniesiono obraz; spośród tych, którzy mają zadecydować o jego losie, pada przede wszystkim pytanie: „Kto jest autorem obrazu?”. Po czym, znając już nazwisko artysty i świadomi jego „wagi”, członkowie jury beztrudnie określają swój stosunek do dzieła. Najczęściej bywa tak: jeśli autor jest młody i mało znany, jego pracę ocenia się według najsurowszych wymagań; jeśli zaś jest zasłużonym artystą, obraz jego wywołuje okrzyki zachwytu lub, w ostateczności, gdy praca jest słaba, pełną pobłażliwość. Tak więc na skutek przesadnego szacunku dla autorytetów, przyjacielskich stosunków i niechęci artystów, by obraz stał się nawiązką, kiepskie obrazy bez sprzeciwu zostają przyjęte na wystawę...

Krytyka i samokrytyka nie dość są rozwinięte w naszym artystycznym środowisku. W Statucie Partii Komunistycznej Związku Radzieckiego mówi się o tym, że komunisty muszą wszechstronnie rozwijać krytykę i samokrytykę. Jest to obowiązkiem każdego świadomego radzieckiego obywatela; my, artyści, często o tym zapominamy.

Krytyka i samokrytyka to prawo rozwoju naszego radzieckiego społeczeństwa; powinno to być również prawem dla naszych artystycznych organizacji. Tylko na podstawie prawdziwie koleżeńskiej, bezstronnej krytyki swych prac, kolektyw radzieckich artystów potrafi sprostać tym ogromnym twórczym zadaniom, które stawia przed nimi kraj.

Nie ulega wątpliwości, że radzieccy artyści tworzą nowe, piękne dzieła o naszej radzieckiej rzeczywistości, dzieła, których oczekuje od nich radziecki naród.

tłum. J.M.

O SŁOWNIKACH POLSKICH

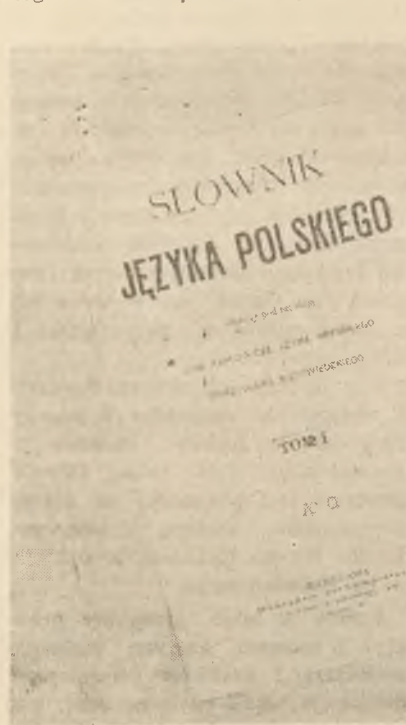
WITOLD DOROSZEWSKI

na jednym miejscu prowadzące do tego celu wskazówki”.

PRACA nad słownikami ma w Polsce tradycję dawną. Już w średniowieczu opracowywane były tzw. mammotrepty, słowniczki wyrazów łacińskich z objaśnieniami polskimi (nazwa *mammotrept* znaczy dosłownie „karmiony pierś”, w czym miała tkwić aluzja do pomocy, której można szukać w takim słowniczku).

W r. 1564 ukazuje się w Królewcu wielki, ponad 1000 stron liczący słownik łacińsko - polski („*Lexicon latino-polonicum*”) Jana Maczyńskiego. W roku 1621 wychodzi w Krakowie słownik polsko-łacińsko-grecki („*Thesaurus Polono-Latino - Graecus*”) Knapkowskiego (Cnapkusa), który dość rychno, bo w r. 1643 (a nie w 1641, jak błędnie podaje Linde) ukazuje się w drugim wydaniu.

W wieku XVIII ważną pozycję w naszej leksykografii stanowi Michała Abrahama Trotza „*Nowy dykcyjonarz, to jest mownik polsko-francusko-niemiecki z przydatkiem przysłów polocznych, przestórg gramatycznych, lecarskich, matematycznych i innych nauk przywołanych wyrazów*”. Tom pierwszy i tom drugi tego słownika, stanowiące jego



część francusko - niemiecko - polską ukazały się w pierwszym wydaniu w Lipsku w r. 1744 i 1747 (w wydaniu drugim także w r. 1771 i 1772) tom trzeci, polsko-niemiecki, także w r. 1764, (w wydaniu drugim — w r. 1779) tom czwarty, niemiecko-polski — w r. 1772. (w wydaniu drugim w r. 1791).

Autor słownika, warszawianin (co przekazał potoczność umieszczając po swoim nazwisku na karcie tytułowej pierwszego tomu słowo „varsovien”), w przedmowie do tego tomu uskarża się na to, „żeśmy swego języka macierzyńskiego zaniedbawszy i zapomniawszy w zawili makaronizm tak głęboko zabrnęli, że już bez cudzoziemszczyzny prawie i dwóch słów napisać nie zdołamy”.

Szkodzi to i nam samym, i opinii o nas u cudzoziemców, którzy „widząc bowiem łany język z wielu różnej barwy szluczek, sądzić muszą, że jest jalowy i do nauk niesposobny i że ksiąg polskich żadnych albo bardzo mało mieć musimy”.

W początku wieku XIX, w latach 1807-1814, ukazuje się w Warszawie wielki, sześciotomowy słownik *Lindego*. Ukazanie się tego pomnikowego dzieła było w swoim czasie wydarzeniem naukowym w skali europejskiej. Autor pragnął, żeby słownik jego był „skarbcem”, w którym by wyrazy polskie znalazły się w całym swoim bogactwie i różnorodności, „każde we wszystkich jego znaczeniach”. Materiał gromadził z jednej strony z utworów literackich, z drugiej — z mowy potocznej, dążąc do tego, by przykłady dawały pewien obraz historycznego rozwoju każdego wyrazu. Ten historyczny charakter słownika Lindego zapewnia mu jedno z czołowych miejsc we współczesnej autorowi leksykografii europejskiej.

Dzieło Lindego prócz tego, że jest, jak tego autor pragnął, wspólnym skarbem wyrazów polskich, którego wartości leksykograficznej nie możemy tu szczegółowo omawiać, jest jednocześnie interesującym dokumentem ogólnej atmosfery umysłowej ówczesnej epoki historycznej.

Linde był nieodrodnym dzieckiem Oświecenia. „Każde jestestwo — pisał we wstępie do swego słownika — imieniem człowieka zaszczycone, ma ogólne a niezaprzeczone prawa rozumowania, które stanowią ośnowę Logiki i Filozofii, są duszą wszystkich nauk i umiejętności. Na te ogólne prawa rozumowania, rozbiegając w szczególności pojedynczy jakiego języka, wciągamy natrafiamy jako spólną zasadę wszystkich języków. a w ogólności, całej mowy ludzkiej. Dochodzenie onych, właściwie, jest dziełem gramatyki uniwersalnej; lecz i w tym słowniku znajdują się

Owe uniwersalne, niezależne od miejsca i czasu, pojęte jako istniejące same w sobie „prawdą rozum” mające stanowić „spólną zasadę wszystkich języków”, pozwalają określić postawę umysłową Lindego jako racjonalizm o zabarwieniu idealistycznym. Jakże nieporównanie wyżej stoi jednak Linde jasno formułujący swoje założenia od twórców i późniejszych zwolenników mętnego fetyszyzmu wyrazowego idealistycznej filozofii niemieckiej, która zaciążyła i na rozwoju „filozofii mowy” u nas!

Cieźarem, który utrzymywał w pionie myśl Lindego i nie pozwał jej gubić się w jalowych abstrakcjach, był ciężar olbrzymiego, zgromadzonego przez słownika językowego materiału. Obecowanie z tym materiałem odkrywało przed Lindem całą złożoność i wielostronność faktów językowych i determinujących je czynników. Zwraca uwagę, że w pierwszym zdaniu wstępu do swego słownika Linde, mówiąc o tym, że mowa ludzka

jest zasadzona na prawidłach rozumowania, dodaje do tego znaczące słowa: „stosowanych do natury rzeczy”, które to słowa łagodzą ostrość dualistycznego konfliktu „ducha” i rzeczywistości.

Linde zdawał sobie sprawę ze związków zachodzących między językiem, a życiem i historią narodu, na te związki kładł nacisk w swych sformułowaniach i liczył się z nimi w opracowywaniu hasel.

Oceniając ogólnie słownik Lindego, nie można go określić inaczej, niż jako dzieło w swoim czasie imponujące i wyjątkowe, a i dziś jeszcze zachowujące swą wartość. Toteż jest rzeczą zrozumiałą i dla naszej epoki charakterystyczną, że nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego ukazało się w r. 1951 nowe wydanie słownika Lindego (będące anastatycznym przedrukiem wydania drugiego z r. 1854). Wywołało ono znaczny popór, co świadczy o tym, jak wielkie jest w naszym społeczeństwie zainteresowanie słownikiem i jak wielka potrzeba słowników.

Wśród słowników drukowanych w wieku XIX zasługuje na wymienienie wydany w Wilnie w r. 1861, staraniem i kosztem *Maurycego Orgelbranda*, dwutomowy słownik języka polskiego, liczący stron 2280 (+ kilkanaście stron, na których się mieszczą listy imion słowiańskich, wyrazy geograficzne, „słowa nieforemne”, czyli czasowniki nieregularne, i spis przymiotników). Słownik ten odznacza się obfitością materiału wyrazowego.

Pełnowiedziowy słownik Lindego, mającego wartość przede wszystkim historyczną, Państwowy Instytut Wydawniczy rozpoczął przedrukowywanie kolejnych tomów najwcześniejszego z dotychczasowych słowników języka polskiego, mianowicie ósmiotomowego słownika, opracowanego pod redakcją *Karłowicza - Kryńskiego - Niedźwiedźkiego*. Pierwszy tom tego słownika ukazał się w roku 1900, ostatni — w r. 1927, jest to więc słownik zawierający materiał do XIX wieku włącznie, ale nie ograniczający już — na co wskazuje data wydania tomu pierwszego — do roku XIX.

Celowość i użyteczność nowego wydania omawianego słownika nie ulega oczywiście wątpliwości; tego rodzaju inicjatywa wydawnicza jest jednym z objawów kulturalnego rozmachu, cechującego naszą epokę, w której się nie tylko odbudowuje mury domów, ale także dąży do tego, aby wspierać na historycznych fundamentach gmach odnowionej kultury narodowej. Niemniej oczywista rzecz jest jednak i to, że słownik Karłowicza-Kryńskiego już nam dziś nie wystarczy, a i to nie tylko dlatego, że nie ma w nim wielu dziś w języku polskim używanych wyrazów (jak *wielowiecie, szybkościowiec, traktor, radio itp.*), ale i ze względu na za-

sadniczy charakter koncepcji, której słownik był realizacją. O koncepcji tej dowiadujemy się z pracy głównego inicjatora słownika i organizatora pracy nad nim, wybitnego językoznawcy i etnografa XIX wieku, Jana Karłowicza — pracy, ogłoszonej w roku 1876 — aż do tak dawnych czasów musimy się cofnąć — pt. „Przyczynki do projektu wielkiego słownika polskiego” (Rozprawy Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności, t. IV).

W intencji Karłowicza słownik miał być słownikiem o możliwie najbogatszym zasobie wyrazowym, zawierającym zarówno archaizmy jak dialektyzmy, rejestrującym wszelkie warianty brzmień i form wyrazowych, podającym etymologię wyrazów, informacje o ich historii, o tym „kto, kiedy, gdzie i z jakiego powodu wyraz utworzył”. Miał więc to być słownik niejako wszechogarniający. Koncepcji tej brakowało bardzo ważnej, podstawowej rzeczy: rozsądnej normatywności, przemyślanej zasady selekcjonowania materiału. Tak samo, jak na słowniku Lindego, odbijała się na słowniku Karłowicza-Kryńskiego atmosfera umysłowa epoki, w której słownik powstawał. Była to epoka — druga połowa wieku XIX — gdy językoznawcy utożsamiali naukowość z tym, co nazywano niewtrącaniem się do języka, a co polegało na niewiedzeniu związków między teorią a praktyką i prowadziło do zarzekania się przeciw jakimkolwiek ocenom, jakimkolwiek wartościowaniom faktów językowych. „Językoznawstwo jako nauka, pisał Karłowicz we wspomnianej pracy (s. XVIII), zapatruje się na język jako na fakt dokonany, jako na swój materiał; nie zna i znać nie powinno różnicy wartościowej pomiędzy faktami, to jest, nie ma prawa uważania jednego objawu językowego za błędny, drugiego za poprawny tak, jak na przykład, botanika nie ma prawa decydowania o piękności lub szpetności kwiatów, o przyjemności lub wstrętności ich zapachu”. „Wielki przeto słownik Akademii — czytamy dalej — jako praca, mająca być ściśle naukową, powinna zerzeć się wszelkiej myśli nauczania, po prawiania, wszelkiego, że tak powiemy, gospodarzenia w języku”. Pod egidą Akademii Krakowskiej dążyć powinniśmy jedynie do ułożenia słownika polskiego przede wszystkim jako materiału do językoznawstwa czystego” (ib. s. XX).

Ta zasadnicza anormatywność koncepcji słownika, (której widocznie nie przeciwwstawili się wystarczająco Kryński) stała się przyczyną, że słownik jest pewnego rodzaju „brogiem, ale nie plewionym, kramem rozlicznego gatunku”, że zawiera bardzo wiele materiału zbitecznego, niepotrzebnie zajmującego miejsce na szpałtach. Ogólna liczba zawartych w słowniku wyrazów wynosi około 280.000. Jest to liczba, zwłaszcza, gdy dokonamy porównania z innymi słownikami, bardzo wielka. Ta jej wielkość nie jest jednak niestety synonimem istotnego bogactwa. W wielkiej masie materiału wyrazowego, tylko nieznaczna stosunkowo część, wyrażająca się ułamkiem wymienionej liczby, można uwzględnić i wyzyskać w nowoczesnym rozumianym słowniku języka polskiego. Nie będzie w nim miejsca dla takich wyrazów, jak: *pokarczeć, pokawienie się, ponadsięchanie, ponaposprowadzanie, uśkląknienie, uśliptany, uśmierlenie* i mnóstwa tym podobnych słów, rzekomo mających interesować językowego „botanika”, rejestrującego wszystko cokolwiek się pojawia na powierzchni życia językowego i cofającego się przed dokonywaniem jakiegokolwiek selekcji dla celów praktyczno-społecznych.

Dlatego też, gdy z inicjatywy już dwukrotnie wymienionego Państwowego Instytutu Wydawniczego przystąpiono do zespołowej pracy nad nowoczesnym słownikiem języka polskiego, uznano, że słownik ten nie może być tylko nowym, uzupełnionym i zaktualizowanym wydaniem słownika Karłowicza-Kryńskiego. Musi on być dziełem mającym służyć nie bezkierunkowej, rzutującej się w pozaczasową i pozamiejscową próżnię koncepcji „czystej nauki”, ale potrzebom naszej, konkretnej, w Polsce Ludowej budowanej kultury narodowej, w której kształtowaniu język jest jedną z sił najbardziej uporczywie, aż do inercyjności ciągłych, a zarazem najbardziej dynamicznych i twórczych.

Świadomości takich celów pracy nad słownikiem jest dla tych, którzy się tej pracy podjęli, najmocniejszym bodźcem do nieszczytniejszych, najbardziej dynamicznych i twórczych.

A D O L F C H Y B I Ń S K I



Prof. ADOLF CHYBIŃSKI

Jeszcze nie tak dawno, zaledwie przed 2 laty, muzycy i uczniowie uczcili 70 rocznicę jego urodzin wydaną przez P.W.M. Księgą Pamiątkową, gdy oto przed tygodniem dowiedzieliśmy się, że Profesor Chybiński nie żyje. Umarł w Poznaniu, dnia 31 października 1952 r.

Trudno wprost pogodzić się z myślą, że ubył spośród nas jeden z najbardziej zasłużonych historyków i etnografów polskiej muzyki, niestrudzony odkrywca najcenniejszych jej zabytków, znakomity organizator jej pierwszych prawdziwie naukowych badań, światły nauczyciel i wychowawca dwóch pokoleń muzykologów polskich, szczególnie inspirator, subtelny doradca i rzetelny przyjaciel wielu kompozytorów polskich ostatniego półwiecza.

Wylczenie wszystkich jego prac, książek, rozpraw, studiów, artykułów i przyczynków, i choćby krótkie ich scharakteryzowanie, zajęłoby spory tom. Sporządzona w roku 1950 bibliografia prac Profesora Chybińskiego wymienia ponad 400 pozycji, nie licząc recenzji. Naszym celem jest tylko przypomnienie czytelnikom ważniejszych faktów z życia i działalności naukowej tego niezwykle dla kultury polskiej zasłużonego badacza.

Adolf Chybiński urodził się w Krakowie 20 kwietnia 1880 r. W Krakowie również ukończył gimnazjum, by sudiować następnie przez krótki okres czasu prawo, a potem filologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jednakże obudzone we wczesnej młodości zamiłowanie do muzyki i chęć pogłębiania swych wiadomości muzycznych, podtrzymywana w nim żywo przez nauczyciela gry na fortepianie J. Drozdowskiego, skłoniły go w końcu do zaniechania zaawansowanych studiów filologicznych na rzecz muzykologii. Nie była to sprawa bynajmniej prosta, bowiem przy żadnym z polskich uniwersytetów nie istniała jeszcze wtedy katedra muzykologii.

Chybiński, który już jako student filologii pisywał recenzje muzyczne do „Naprzodu” i „Krytyki” W. Feldmana i sam z własnej inicjatywy przygotowywał cierpliwie do druku, nie mającą się nigdy ukazać, polską edycję leksykonu muzycznego Riemana, zbyt wiele miał w sobie zadatków na uczonego, żeby nie odczuć niedostatku swjej wiedzy muzycznej i potrzeby wyjścia z czcigodnych murów wszechniej krakowskiej, dla dopełnienia niezbędnych studiów za granicą.

Dwukrotnie dłuższy pobyt w Monachium (w latach 1901—2 i 1904—8), gdzie był uczniem prof. T. Krojera, A. Sandbergera i L. Thuemera, gdzie poszerzał swoje horyzonty słuchając wykładów z innych, pokrewnych muzyce dziedzin — z zakresu historii sztuki (B. Riehla) i estetyki (T. Lippsa) — przynosi mu wreszcie, w r. 1908, upragniony dyplom doktora muzykologii za dysertację z historii dyrygowania.

Jeszcze podczas studiów w Monachium rozpoczął Chybiński samodzielne badania naukowe skierowane głównie na historię muzyki polskiej i polski folklor muzyczny. Pierwsze ważniejsze prace jakie wówczas ogłosił miały za przedmiot, z jednej strony najstarszy zabytek polskiej muzyki — „Bogurodzice” (w latach 1906—1907), z drugiej — „metody zbierania i porządkowania melodii ludowych” (1907). Te podwójne zainteresowania — historyczne i etnograficzne — ujął jawione przez młodego muzykologa już w pierwszych pracach badawczych, pozostaną aż do ostatnich lat życia stałym rysem działalności naukowej Chybińskiego.

Myliłby się, kto by sądził, że praca naukowa odsunęła Chybińskiego od problematyki, jaką stwarzała współczesna mu polska i obca muzyka. Przeciwnie, będzie go ona zawsze żywo zajmowała, a dowodem tego nie tylko osobiste serdeczne stosunki z kompozytorami, zarówno przed I wojną światową (z grupą

„młodopolską” — zwłaszcza Fitelbergiem, Karłowiczem i Różyckim), w okresie międzywojennym (z K. Szymanowskim i K. Sikorskim) jak i po ostatniej wojnie (m.in. z Panufnikiem) — lecz także liczne artykuły dotyczące aktualnych zagadnień muzycznych, jakie począwszy od roku 1905 ogłaszał w ciągu 40 lat w najrozmaitszych czasopismach polskich.

Jednym z najbardziej płodnych w odkrycia okresów pracy badawczej Chybińskiego były niewątpliwie lata 1909—1912, spędzone częściowo w Krakowie, kłoy to w poszukiwaniu materiałów archiwalnych do dziejów dawnej muzyki polskiej natrafił raz po raz to w Bibliotece Jagiellońskiej, to w Archiwum Miejskim, głównie zaś w Archiwum Kapituły Katedralnej na Wawelu, na nieznane dotąd dzieła nieznanych kompozytorów polskich XVII i XVIII wieku.

Gromadzony tu przez niego kapitał wiadomości od razu owocuje w postaci szeregu cennych rozpraw: m.in. o polskiej muzyce wielogłosowej z XVI w. (1909, w jęz. niemieckim), o Jacku Różyckim — kompozytorze polskim XVII w. (1910, 1911), o zbiorach muzycznych na Wawelu (1910), o stosunku muzyki polskiej do niemieckiej od XVI do XVIII w. (1910), o Tabulaturze organowej Jana z Lubina z r. 1340 (1911), o Mikołaju Gomulce i jego psalmach (1912), o nieznanych zbiorach ławników z r. 1622 (1913). W roku 1910 i 1911 publikuje niezwykle ważne i ciekawe materiały do dziejów sławnej Kapeli Rorantystów Wawelskich w latach 1540—1694.

Grutowne przygotowanie fachowe, zmysł krytyczny, ścisłość i sumienność w ogłaszaniu wyników swych badań, ostrość w formułowaniu wniosków bardziej ogólnych, wreszcie niepowściągnięty temperament polemiczny — oto zalety, które od razu wysunęły Chybińskiego na czoło powstającej dopiero w tych czasach polskiej muzykologii.

W r. 1912, na wniosek Uniwersytetu Lwowskiego i na podstawie ogłoszonej uprzednio pracy p.t. „Teoria mensuralna w polskiej literaturze muzycznej XVI w.”, dokona na zostaje — przy asyście zaproszonego specjalnie w tym celu z Wiednia słynnego historyka muzyki, prof. Gwidona Adlera — habilitacja Chybińskiego na docenta muzykologii.

Akt ten otworzył nowy okres w życiu Chybińskiego — okres 40-letniej, wytężonej pracy, łączącej ambicje naukowe z obowiązkiem pedagogicznymi. Trzeba było niespożytej energii, a często i hartu ducha, żeby w ówczesnych opłakanych dla nauki warunkach materialnych, stworzyć w r. 1913 we Lwowie pierwszy w Polsce Zakład Muzykologii, wyposażyć go własnym prawie sumptem w zasobną bibliotekę i inne pomoce naukowe, rozpocząć systematyczne kształcenie adeptów muzykologii i doprowadzić je wreszcie w r. 1921 do poziomu nie ustępującego najlepszym tego typu ośrodkom uczelnianym w ówczesnej Europie.

Już w rok po otwarciu zakładu zaczynają uczniowie Chybińskiego ogłaszać swe pierwsze samodzielne prace naukowe (w warszawskim kwartalniku Muzycznym z r. 1914), a w 4 lata Chybiński — świeżo mianowany profesorem nadzwyczajnym Uniwersytetu Lwowskiego — może już promować swą uczennicę, Bronisławę Wójcikównę, na doktora muzykologii (pierwsza w Polsce promocja doktorska w tej dziedzinie).

Nie pozbawione słuszności, w ówczesnych warunkach ustrojowych, przekonanie, iż zawód muzykologa jest niepraktyczny i jeszcze mniej lukratywny niż jakikolwiek inny zawód naukowy, niewielu studentów przyciągało do Zakładu Muzykologii, zwłaszcza, że i same studia nie należały do łatwych. Ci jednak, którzy je przeszli i wytrwali w swych zamiarach uzyskania stopnia doktorskiego, wspominają z sentymentem o trudnych latach pracy spędzonych na lwowskim uniwersytecie, pod życzliwym okiem i wytrawnym kierownictwem prof. Chybińskiego. Nazwiska wielu z nich zapisali się już w naszej muzykologii trwałym wkładem naukowym. Dość wymienić Chomińskiego, Dunicza, Feichta, Lisę, Łobaczewską, Szczepańską. Wszyscy oni przeszli „twardą szkołę” Chybińskiego.

Naukowa działalność Chybińskiego była w latach 1917 — 1939 nie mniej płodna od pedagogicznej. Ogłasza on w tym czasie dalsze ważne prace z dziedziny historii mu-

zyki polskiej i z dziedziny etnografii muzycznej m.in.: w r. 1924 — o instrumentach muzycznych ludu polskiego na Podhalu, i o muzyce góralskiej tatrzańskich, w r. 1925 — o znanych i nieznanych kompozytorach polskich XVII i XVIII w., i krakowskiej kulturze muzycznej tej epoki, w r. 1928 — o Sebastianie z Felsztyna, Bakwarku. Fabrycy, Gorczyckim, Gomulce, Wacławie z Szamotuł, w 1929 — o instrumentach ludu polskiego, w 1932 o S. S. Szarzyńskim.

A przecież wymienione tu prace i rozprawy to zaledwie drobna część ogłoszonych wyników badań, prowadzonych na własną rękę lub pospołu ze swymi uczniami, wyników, które wypełniły konkretnymi faktami mgliste i niepewne dotąd luki w naszej wiedzy o polskiej kulturze muzycznej wieków minionych. A przecież pamiętać należy, że to on głównie gromadził cenne zabytki dawnej muzyki, rozproszone po archiwach i bibliotekach, i sporządzając ich odpisy i fotokopie uratował dzięki temu w całości niemal z pożogi wojennej lat 1939—1945, jeśli nie oryginały to przynajmniej kopie. Z tego to inicjatywy i pod jego kierunkiem zaczęło się ukazywać od r. 1928 wzorowe „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej”, pod jego redakcją pierwsze w Polsce poważne czasopismo muzykologiczne „Kwartalnik Muzyczny” (przekształcony później w „Polski Rocznik Muzykologiczny”).

Za jego to przykładem zaczęto po raz pierwszy w Polsce zbierać i utrzymywać melodie ludowe na walkach fonograficznych. Niemordowane, zdawałoby się, siły życiowe i niezachwiana wiara w odrodzenie narodu polskiego pozwoliły mu przetrwać najcięższe lata okupacji hitlerowskiej. I nie tylko.

Niezumordowane, zdawałoby się, siły życiowe i niezachwiana wiara w odrodzenie narodu polskiego pozwoliły mu przetrwać najcięższe lata okupacji hitlerowskiej. I nie tylko.

Tymczasem lata idą, siły zaczy-

ko przetrwać, skoro uprzytomnimy sobie, że już w r. 1943 przygotował je on potajemnie zespół muzykologów do wstępnych prac nad pomnikowym wydaniem „Dzieł Wszystkich” Fryderyka Chopina, które zaczęłoby się ukazywać w r. 1949, w setną rocznicę śmierci Chopina. Jak wiemy, projekt ten został rzeczywiście zrealizowany dzięki pełnemu poparciu, jakie udzielił mu Rząd Polski Ludowej.

W wyniszczającej butem najeźdźcy ojczyźnie, lecz oswobodzonej z błędów przeszłości ustrojowej i hitlerowskiego jarzma, stanęło przed polską nauką nowe zadanie: zorganizowanie od podstaw wyższego szkolnictwa. Chybiński obdarzony dopiero po wojnie godnością członka Polskiej Akademii Umiejętności, a potem Polskiej Akademii Nauk, zaproszony zostaje do objęcia katedry muzykologii na Uniwersytecie Poznańskim. Z właściwym sobie zapalem przystępuje do utworzenia Zakładu Muzykologicznego w Poznaniu i z pomocą mgr. Sobieskiego oraz swej dawnej asystentki dr. Szczepańskiej rozpoczyna nowy wydajny okres działalności pedagogicznej, naukowej, organizacyjnej i społecznej. Zamiast, jak dawniej, kilkunastu, ma teraz przeszło 60 studentów muzykologii, bierze czynny udział w licznych ciałach doradczych, przewodniczy komisjom programowym, zebraniom, konferencjom, współpracuje z Polskim Wydawnictwem Muzycznym, redaguje wydawnictwo „Kwartalnik Muzyczny”, wywołuje oczekiwany od dawna „Słownik muzyków dawnej Polski”, w którym blisko połowa nazwisk była dotąd nieznana, monografię Wacława z Szamotuł, pierwszy tom wielkiej monografii o Karłowiczu.

Tymczasem lata idą, siły zaczy-

nają słabnąć, zdrowy dotąd organizm zaczyna podlegać niepokojącym schorzeniom. Ostatnie pół roku to już właściwie tylko walka ze śmiercią, która zbliżała się nieuchronnie i z którą nie mogły się pogodzić do ostatka nieugięte siły duchowe Profesora.

Ileż to jeszcze prac dojrzewało w jego myślach i mogło wyjść z jego rąk: drugi tom monografii o Karłowiczu, zbiór studiów o polskich kompozytorach późnego baroku... Nikt nie był więcej od niego powołany do napisania „Dziejów muzyki w Polsce od XV do XVIII w.”, czy monografii muzyki podhalańskiej.

Ktoś, kto nie znał Profesora Chybińskiego, mógłby, odczytawszy długi spis jego zasług dla kultury polskiej, stworzyć w swej wyobraźni obraz uczonego, zamkniętego w czterech ścianach swej pracowni, oddzielonego od życia stosami wertowanych ksiąg, manuskryptów, inkunabułów lub pedzającego z jednej biblioteki do drugiej w celu odszukania drogiego dla historii świątka zapisanych nut, uczonego, który niechętnie oddaje swe krótkie wolne chwile na użytek studentów, uczniów, przyjaciół, na bezpośredni użytek społeczny. Nic bardziej jednostronnego i fałszywego nad taki obraz.

Chybiński, mimo swej niesłychanej sumienności naukowej, skrupulatności w badaniach i systematyczności w rozkładzie zajęć, nie miał w sobie ani odrobiny owej penderii, która z wielu uczonych, zwłaszcza niemieckich, czyni istotę nie z tego świata lub też wy-naturzone i nieludzkie. Przeciwnie, każdy, kto się z nim zetknął, choćby raz jeden, musiał odczuć jego życzliwość i gotowość do pomocy w potrzebie z radą lub pomocą, niekiedy nawet z uszczerbkiem

dla swych sił i zdrowia, owo uczucie naturalnej sympatii dla bliźniego, które sprzyja powstawaniu przyjaźni i zaskarbja wdzięczność tych, którzy jej na sobie doświadczili. W naukowych szrankach, surowy wobec siebie samego, wymagający był też wobec innych. Ale w życiu — opadała z niego niejedna nałożona na siebie dyscyplina, okazywał się dowcipny, rozmowny, serdeczny, a na włóczęgach podtatrzańskich czy podhalańskich, które były jego drugą obok nauki pasją, stawał się wspaniałym kompanem, nieocenionym przewodnikiem, najmilszym towarzyszem podróży.

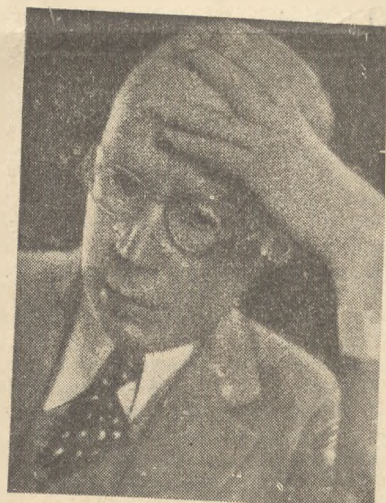
Te właśnie osobiste przynioty jego charakteru, jednaly mu powszechną sympatię wśród kolegów, uczniów i znajomych zarówno młodych, jak i starszych. Stąd bliskie stosunki i węzły przyjaźni, jakie go łączyły niegdyś z Karłowiczem, Tetmajerem, Kasprowicem, Różyckim, Szymanowskim, a później Romaniszynem, Zbarowskim, Ochlewskim, Sikorskim i wielu, wielu innymi.

Odszedł od nas człowiek rzadkiej skromności, czysty, prawy i rozumny. Odszedł uczony, który swoją pracą złożył trwałe fundamenty pod budowę polskiej muzykologii. Odszedł obywatel Polski Ludowej, który od pierwszych dni jej istnienia oddał swą wiedzę i doświadczenie na użytek naszej młodzieży studiującej, instytucji naukowych, władz kierowniczych. Rząd Polski Ludowej w uznaniu jego zasług obdarzył go Nagrodą Państwową I stopnia i najwyższymi odznaczeniami państwowymi. Oddamy Jego pamięci hołd najwyższy zdwojeniem naszych wysiłków i pomnożeniem jego spuścizny naukowej.

„NA STRAŻY POKOJU”

(NAGRODA STALINOWSKA 1950 R.)

MICHAŁ BRISTIGER



SERGIUSZ PROKOFIEW

U TWÓR ten — sto dwudziesty czwarty w dorobku artystycznym Sergiusza Prokofiewa — powstał w czasie, gdy kompozytor miał już za sobą cały szereg arcydzieł, gdy dotychczasowa jego twórczość stanowiła jeden ze świetniejszych rozdziałów radzieckiej muzyki. Mimo to czekałszy na to dzieło: ufaliśmy, że muzyka Prokofiewa, która była mową pokoju w baletach, bajkach, symfoniach i koncertach weźmie bezpośredni udział w wojnie z wojną.

W 1950 r. powstało oratorium „Na straży pokoju”.

W tym samym roku muzycy radzieccy, a wśród nich artysta ludowy Związków Radzieckich Sergiusz Prokofiew, zwrócili się w liście otwartym do muzyków „a granica: „Co robicie dla zabezpieczenia pokoju? Ciężkie ciłowane chmury znów zawisły nad światem. Wola złośliwych zbrodniarzy, wrogów ludzkości, amerykańskich imperialistów znów rozpełtała ciemne siły, znów zagroziła światu, niosąc śmierć, bombowe przecinające niebo... Powstrzymać rozsławiających zbrodniarzy! Udać się ich podłe, pełne nienawiści do człowieka, plany! Zaden uczywy artysta nie może dzisiaj stać na uboczu... Zwracamy się do was z pytaniem: co uczynicie dla wzmocnienia pokoju?... Dzisiaj nie wolno milczeć, dzisiaj sztuka została zmobilizowana do walki o szczęście narodów, do walki o pokój i wolność”.

Oratorium Prokofiewa znalazło się w pierwszej linii walki o pokój. Dzieło o zdecydowanej wymowie politycznej głęboko wstrząsa emocjonalnie; zrodzone zostało z obserwacji codziennego życia radzieckiego, z codziennych myśli i uczuć narodu budującego komunizm.

Oratorium, monumentalna forma muzyczna, wyrażona z letargu przez napór nowych treści politycznych, zostało powołane do przedstawienia współczesnych tematów, do wyrażania wielkich uczuć, patosu i piękna walki. „Na straży pokoju” jest typowym dziełem współczesnej, partyjnej muzyki radzieckiej: w swej pięknej prostocie wypowiada idee szerokiej mas w języku, który nie jest uczuciowo neutralny i włada wszystkimi środkami zdolnymi nakreślić muzyczny obraz, dysponuje wszystkimi odcieniami ekspresji, koniecznymi dla odzwierciedlenia bogatego życia psychicznego nowego człowieka. Wszystko podporządkowane jest w tym dziele centralnej idei: „myślom o pokoju i wojnie, przekonaniu, że wojny nie będzie, że ludy ziemi obronią pokój, uratują cywilizację, dzieci, naszą przyszłość”.

Bohaterami oratorium są dzieci. Przynoszą wraz z sobą życie i świeżość, jasną, krystaliczną atmosferę. Pojawiają się one bardzo nieoczekiwanie w tej muzycznej formie, która na przestrzeni swego kilkusetletniego żywota lubowała się w solennych bohaterach jak najbardziej historycznych lub mówiła o sprawach, w których dzieci głosu nie zabierały. Utwory Bacha z chórami chłopięcymi porównano niegdyś do zamazanego morza, po którego powierzchni ślizgały się beztroskie głosy chłopięce, nieświadome drgnięć poniżej głębi. Lecz dzieci radzieckie wiedzą więcej: przeżyły wojnę, widziały najazd faszystów.

„Kto dziś ma dziesięć lat, ten pamięta nasz wojny”. Cały drugi obraz oratorium, to wspomnienia wojennej dzieci. Następuje on bezpośrednio po pełnej tragizmu wizji okropności wojny, pozostawionych przez nią spalonych wsi. Od pierwszego akordu wprowadzeni jesteśmy w świat wielkiego przeżycia, w tragiczny patos opisu symfonicznego i dramatycznej melodeklamacji. Smutna melodia, uogólniająca spojrzenie w przeszłość, zostaje przerwana przez opowieść chóru chłopięcego. Niezrównane jest mistrzostwo kompozytora w tworzeniu obrazu przeżycia dziecięcego. Prokofiew wielokrotnie odkrywał w swych utworach cechy psychiki dziecka. Były to początkowo bajki, obrazy szczęśliwej młodości; w latach wojny napisał „Balladę o chłopcu, który pozostał nieznanym” odtwarzając uczucia chłopca, któremu hitlerowcy zabili matkę i siostrę. W oratorium dzieci patrzą na wojnę własnymi oczami: zmienia się melodia, harmonika, instrumentacja. Wszystkie środki obrazowania muzycznego użyte są nie dla ilustracji szczegółów, lecz dla stworzenia ogólnego, typowego obrazu symfonicznego. W tym programowym dziele znajdują uzasad-

nienie środki techniczne dawniej stosowane, charakterystyczne elementy stylu prokofiewowskiego, tak zawsze nowe, często trudne do oceny. Zmienność tonacji, melodyka o kłódkim oddechu, odbiegająca od dojrzałej emocjonalnie „melodyki dorosłych”, pozostaje w zgodzie z właściwościami psychiki dziecięcej: i oto migocząca myśl i uczucia dzieci, znajduje wyraz dziecięce przeżycie lęku przed grozą wojny, ukazują się prawdziwe muzycznie i psychologicznie obrazy spostrzeżeń dziecięcych, muzyka i słowo opowiadają o dumie płynącej ze zwycięstwa nad wrogiem. Słuchamy opowieści o bojach Stalingradu.

Potem znów pojawiają się piękne obrazy pokojowego życia radzieckiego, zawierające największy ładunek liryczny oratorium, a może i całej dotychczasowej twórczości Sergiusza Prokofiewa. Znaleźliśmy się w atmosferze szczytowych osiągnięć symfonizmu oratoryjnego z własną dramaturgią rozwoju muzycznego, ze zróżnicowaną paletą barw. Takie obrazy trwają w świadomości ludzi nawet wtedy, gdy dźwięki przebrzmiały, a partytura została zamknięta. Harmonika, instrumentacja użyte są w sposób nieomylnie trafny, obrazy stają się niemal wizualnie plastyczne. Piękno dostępne wszystkim słuchaczom wzrusza każdego, kto czuły jest nie na kombinacje tabliczki mnożenia dźwięków, lecz na proste sprawy ludzkie: oto uczniowie radzieccy uczą się mowy rosyjskiej na słowach „nam nie nuż-na woj-na”, a białe gołębie wlatują z rąk moskiewskich dzieci.

Matka śpiewa kołysankę.

Grecki mit opowiada, że Orfeusz tak pięknie śpiewał i grał, że wszystko, co żyło, słuchało go, drzewa pochylały nad nim gałęzie, rzeki zatrzymywały się w biegu, nawet dzikie zwierzęta kładły się u jego stóp. W „Kołysance” instrumenty są zaczarowane przez kompozytora i zdobywają się na najczulszy liryzm: nad śpiewającą matką pochyla się delikatnie obój; skrzypce, wiola i wolonczelle pozwolny narodzić sobie tłumiki i zachowują się jak najciszej, nie śmiejąc zdradzić choćby cienia niepokoju. Nawet rogi są okiełznane, a fagoty — najmniej skłone do wzruszeń — kołyszą do snu.

Kontralt śpiewa kołysankę. Siła emocjonalna i urzekające piękno tej części oratorium przekreśla raz na zawsze wszelkie sądy o „antymocjonalności” stylu Prokofiewa. Płynnie głęboko i szeroko kantylena.

Dziecko jakby przez sen powtarza słowa matki.

Dalsze obrazy przedstawiają maszerujące z wezwaniem do walki o pokój dzieci francuskie niemieckie, polskie, chińskie... Tuż przed finałem — muzyka milknie, rozlega się gniewne słowo o podlegaczach wojennych. Bez towarzyszenia muzyki tym ostrzeż reaguemy na publicystyczne działanie tekstu — słowo staje się jeszcze bardziej wyraziste. Przypomina się, zanotowana w autobiografii kompozytora, rozmowa Diagilewa z Prokofiewem: „W sztuce powinniście umieć nienawidzić, inaczej wasza własna muzyka straci wszelkie oblicze”.

— „A przecież to prowadzi do za-wężenia twórczości” — odpowiedział Prokofiew. — „Armata wtedy strzela celnie, gdy zważa pole obstrzału” — replikował Diagilew.

Oratorium „Na straży pokoju” jest w ostatnich latach jednym z najwybitniejszych dzieł wyrażających przeżycia mas i dążenia narodów, niosących pomoc w walce obozowi pokoju. Obrazowość muzyki oparta jest na rzeczywistości: jej emocje są powszechnie zrozumiałe, jej sens polityczny wyrażony zdecydowanie i namietnie. To są cechy nie tylko utworów Prokofiewa, lecz i całej współczesnej muzyki radzieckiej. W ogólnym jej nurcie oratorium utwierdziło raz jeszcze to, co jest charakterystyczne dla indywidualnego stylu Prokofiewa: wielkie nowatorstwo muzyczne i stały kontakt z życiem i potrzebami własnego narodu.

„Siła i żywotność wszystkiego, co stworzyli wielcy koryfeusze muzyki, polega na tym, że utwory ich były zawsze zrozumiałe, bliskie narodowi... Ja sam szukam jasnego języka, zrozumiałego i bliskiego całemu naszemu narodowi” — mówi twórca oratorium.

Nie tak dawno grożono śmiercią dyrygentowi miejscowej orkiestry w amerykańskim Salt-Lake-City, chcąc go zmusić do rezygnacji z wykonania V symfonii Prokofiewa — apoteozy wolnego i szczęśliwego człowieka. Symfonia jednak odegrała.

W swej młodości komponował Prokofiew światoburcze utwory, których przecieć ani jeden dźwięk nie wyszedł poza ściany sal koncertowych. Dziś jego utwory grają rolę w życiu milionów, zyskały wielkość, zyskały siłę potężnego działania ideowego na ludzi. Oratorium Prokofiewa „Na straży pokoju” dało odpowiedź na pytanie, czy w walce o pokój może brać udział również i muzyka.

Stara chłopka idzie

Idzie brzegiem morza
w białej czystej chustce

fala biegnie do niej
młoda i gwarna jak łaka
przez którą leciała kiedyś
na spotkanie

Stara chłopka idzie
brzegiem morza



jeszcze jest w niej zmęczenie
i drzenie
jeszcze pełna jest zgielku
podróży
Sztucznych światel
gorączkowych ruchów
aymów nad stolikami
nocnego zaduchu
zamkniętych przedziałów
zimnego wołania megafonów
wzdłuż drżących peronów

Przyjechała tu o świcie

Na srebrnych wydmach
w ostrych trawach
w różowych światłach
nieznane drżały kwiaty

Idzie
na piasku odciska ślad stopy
pierwsza
kobieta z tej podgórskiej wioski
idzie brzegiem morskim

fala ślad unosi
na piasku zostawia
szare muszle
z jasnym wnętrzem
ziół morskich
gniące łodygi
krople bursztynu
zgazzone



Idzie
brzegiem morza
pochyla się
bierze garść wody
zanurza twarz
czuje na wargach morze
jak łzę

* * *

W białej chustce
związanej pod brodą
z trzewikami przez ramie
— tak chodzi na jarmark do miasta
oszczędzając skórę zółwek —
idzie

tekście realiów fabryki B. Ale jestem również przekonany, że nie mogłaby krytyka przejść nad tym opowiadaniem do porządku, bez chwili cichego wzruszenia, gdyby autor dał literacki obraz procesu myślowego, który skłonił owego korespondenta do takiego właśnie sformułowania swego sądu, do postawy, jaką to zdanie wyraża.

Obłomow był na kartkach książki Gonczarowa nie tylko żywym, prawdziwym człowiekiem — ale był także symbolem, był wielką realistyczną metaforą, w której zamknął pisarz surową ocenę społecznej roli inteligencji w latach czterdziestych i pięćdziesiątych zeszłego stulecia. Obłomow był postacią pełną, przekonywającą i prawdziwą nie dlatego, że jadł i pił — a jak mówili najłepiej o tych sprawach poinformowani przyjaciele: lubił jeść i pić dobrze. Był postacią żywą i nieschematyczną dlatego, że myślał, że jego postępowanie nie było kierowane odruchami — jak melodia pozytywki naciśnięciem guzika — ale refleksją intelektualną, której funkcją były nawet odruchy. I chociaż, jak wiemy, Obłomow myślał mało i niechętnie, to jednak tylko dlatego mógł pisarz zamknąć w jego postaci ową realistyczną metaforę, tylko dlatego mógł zarysować jak najślusniej sprawdzoną w następnych latach perspektywę.

*

Historia Obłomowa jest pouczająca. I przypisuję ją tutaj tym wszystkim, którzy daremnie szukając na mapie Obłomówki, nie dostrzegają jej w swym najbliższym sąsiedztwie.

ZOFIA NAŁKOWSKA

N A poprzednim, organizacyjnym zebraniu Sekcji Prozy rozważaliśmy charakter charakterologicznego przebiegu jej prac — ponadto — zdaliśmy sobie sprawę z ich tak zwanych niedociągnięć. Mniej mówiliśmy o „dociągnięciach”.

To pozwalało mi mniemać, że przy wyborach zarządu Sekcji ulegnie zmianie jego zespół, co istotnie się stało, dzięki wzmocnieniu go przez udział młodszych kolegów.

Niepodziękana natomiast jest dla mnie, że ostatecznie ujrzałam siebie na tym samym miejscu, co w roku zeszłym.

To sprawia, że pozwolę tu sobie jako przewodnicząca wypowiedzieć parę słów w związku z rozpoczęciem tego nowego okresu naszej pracy — zanim przystąpimy do właściwego przedmiotu dzisiejszych rozważań, mianowicie niezwykłego zjawiska literackiego, jakim jest nowa książka Kłopoty.

Ogólny ton poprzedniego zebrania był więc pesymistyczny. I — co więcej — surowości zarzutów wyczuła mi się umotywowana. Zapamiętałam zwłaszcza zarzut „niewysokiego poziomu naszych dyskusji”.

Istotnie — powinniśmy mieć odwagę własnych ambicji twórczych, by dostrzec kroku rozrostu życia i sprostać jego bogactwu. Musimy znać problematykę twórczości, musimy jej zagadnienia sami pogłębiać i bogacić.

Tego bowiem krytyka od nas nie żąda. Co więcej — sama nie zdradza głębszych zainteresowań w tej mierze.

Uzasadnione naukowo, odkrywcze i zwycięskie tezy klasyków marksizmu upraszczamy w sposób niekiedy

zawstydający. Nie rozważamy ich, nie sprawdzamy nimi zjawisk i ratury twórczości. Cytuujemy je, jak aksjomaty, nie jak głos narastałego życia, cytujemy je w cudzysłowach — często bez komentarzy. I dalej mówimy swoje — o tematyce dzisiejszej, o nowej rzeczywistości, o nowym czytelniku.

A tego czytelnika w obliczeniach

OD REDAKCJI

Polityczne zwycięstwo Frontu Narodowego i jego program w wyborach do Sejmu jest wyrazem wciąż postępującego procesu przeobrażenia się narodu polskiego w naród socjalistyczny. Realizacja programu Frontu Narodowego wymaga, abyśmy dokładnie widzieli nasze zadania nie tylko w dziedzinie gospodarczej i politycznej, lecz również w zakresie kultury. Dalsze wzmacnianie jedności moralno — politycznej narodu, wzmocnienie walki o pokój, nieustanny wysiłek produkcyjny — oto najważniejsze obecnie sprawy Polaków, które muszą znaleźć godne odbicie w naszym piśarstwie, piśnicy, teatrze, filmie, muzyce, a które wymagają od twórców spójnego myślenia i namietności ideowej, wymagają stosowania coraz doskonalszych i bogatszych środków artystycznych. W referacie omawiającym XIX Zjazd Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego Sekretarz KC PZPR, Edward Ochab, stwierdził:

„Jeśli w stosunku do wielkiej, przodującej ludzkości literatury radzieckiej, partia Lenina i Stalina stawia coraz wyższe wymagania, przeprowadza tak surową krytykę, jakże wielki potrzebny jest wysiłek, pasja i mestwo ze strony naszej inteligencji twórczej, naszych polskich pisarzy i artystów, aby przewyższyć ciążące jeszcze na nas dziedzictwo starej kapitalistycznej przeszłości, przewyciężyć wszelkie pozostałości formalizmu i naturalizmu, zerwać z ecydowaniem z wszelkim schematyzmem i tandetą, pójść śmiało i konsekwentnie śladami przodujących radzieckich twórców”.

ców, zastosować twórczo w naszej polskiej praktyce głębokie stalinowskie wskazania, dane przez XIX Zjazd”.

W tej sytuacji wydaje się konieczne podjęcie szerokiej wymiany zdań między ludźmi sztuki, artystami i krytykami, przeprowadzenie płodnej dyskusji o naszych osiągnięciach i błędach, szczególnie zaś o sposobach przewyższenia błędów. Aby dzieła naszych twórców mogły stać się prawdziwie ideowe, aby mogły być głębokie, wzruszające i piękne, aby pełniej odpowiadały postulatom realizmu socjalistycznego i tym samym brały czynny udział w kształtowaniu nowego człowieka — potrzebny jest zborowy wysiłek umysłowy ludzi sztuki i literatury, potrzebne jest ściśnięcie się poglądów, rzetelna dyskusja teoretyczno-krytyczna.

Redakcja „Przeglądu Kulturalnego” przystępuje do publikacji szeregu artykułów i wypowiedzi na temat zagadnień związanych z twórczością artystyczną. W bieżącym numerze ogłaszamy wypowiedź Zofii Nałkowskiej i artykuł Zygmunta Greńa o zagadnieniach literackich. Zamieszczamy artykuł Jerzego Putramenta o niedostatkach twórczości filmowej w związku z brakiem scenariuszy. Ogólnopolska Wystawa Plastyki da okazję do omówienia podobnych problemów w dziedzinie malarstwa i rzeźby. „Przegląd Kulturalny” udzielać będzie miejsca dalszym głosom dyskusyjnym na temat rozszerzenia zakresu środków artystycznych i podniesienia poziomu ideowego współczesnej twórczości polskiej.

OBŁOMOW I INNI

(Zagadnienia i propozycje w dyskusji o prozie współczesnej)

ZYGUNT GREŃ

D YSKUSJA o prozie współczesnej rozwijała się od roku 1945 etapami, które charakteryzowały się bądź ożywieniem polemicznym, bądź też ożywieniem wydawniczym: na rynku ukazywały się owoce sporów i materiał dostarczający im dalszej pozycji. Ostatni etap zamknięty został gdzieś u schyłku roku 1950. Było to podsumowanie dotychczasowego procesu, pojawiające się w formie konkretnych i sprawdzalnych literackich osiągnięć. Do literatury wtargnęła nowa tematyka, zmieniająca ostatecznie jej kształt i wnosząca pierwsze konstrukcje twórczości realizmu socjalistycznego. Zajęła się nimi krytyka. Wiele recenzji wskazywało na niedostatkach nowej prozy, nie zawsze odkrywając jednak ich właściwe źródła, częściej natomiast przymerzając utwory nowe do modeli wypróbowanych w dawnych literackich praktykach. Wiele innych recenzji — i te zdecydowanie przeważały — podnosiło zalety nowych utworów, doceniało ich odwagę wkroczenia na nowe szlaki tematyczne i mówiło o prozie w kategoriach statystyki: autor pokazał tyle zagadnień, pominał tyle — bilans zastępował ocenę.

U progu bieżącego roku przyszła dyskusja o schematyzmie. Rozpoczęła kilkoma konkretnymi przykładami niedowładu współczesnej literatury, zsunęła się już wkrótce z jednej strony w sferę dociekań teoretycznych ustalających przede wszystkim pojęcia pomocnicze i zupełnie już abstrakcyjną istotę zjawiska, z drugiej zaś strony problem schematyzmu stał się dla bieżącej krytyki sprawozdawczą jedynym kryterium wartościowania, alfa i omega literatury. Niewiele było w tym czasie recenzji, które by nie mówiły o książkach w kategoriach: ta książka lub ta postać jest schematyczna, tamta książka lub tamta postać schematyczna nie jest, jest zaś żywa, prawdziwa etc. Gdyby takie sformułowania pojawiały się zresztą jako owych recenzji wnioski — sprawa nie byłaby groźna. Ale ponieważ tak brzmiały nie wnioski, lecz analizy — sytuacja była o wiele poważniejsza.

Sprawa schematyzmu przesłoniła recenzentom olbrzymią problematykę leżącą poza zasięgiem tego pojęcia. Owa szeroka i żywa dyskusja — jak najbardziej pożyteczna zresztą — zachwiała na moment proporcje problemu, jakby literatura poza zagadnieniem schematyzmu przestała istnieć. Było do przewidzenia, że nawet dla krytyków może przestać istnieć jedynie na moment. Jego przewyciężenie należy notować od referatu Jerzego Putramenta na IV Plenum Związku Literatów. Ale gdy tym krytykom „odebrano” na Plenum wyłączność schematyzmu — przyszło odrętwienie. Po rozwichrzonej trochę kampanii antyschematycznej, w której na marginesie każdej niemal recenzji pojawiały się namiętne filipiki powtarzające zresztą prawie z reguły nie tylko argumenty, ale i tok rozumowania poprzedników w dyskusji, odrętwienie owo objawiło się przede wszystkim zanikiem w naszej prasie literackiej ilości recenzji, zastępowanych często po prostu informacyjnymi notatkami. Zoil podstępnały może, że to odrętwienie jest także oczekiwaniem aż usłuszne „plenium” czy „konferencja”,

podsunął nowy ważny problem współczesnej literatury, który znów stanie się łatwą szansą polemiki i wielkich gromów, przyniesie kilka nowych miesięcy bujnego życia. Ale na razie — jak powiada Gonczarow — Obłomow zapadł w poobiednią drzemkę.

Rzeczywistego Obłomowa, „dzieńca Obłomówki, który schodzi ku nam z kart świetnej powieści Gonczarowa, nie mógł wytrącić z poobiedniej drzemki ani przyjaciel, ani namietność. Gdy wspomnienia kałały mu zerwać się z kanapy, by złożyć wizytę wybrance swego serca, natychmiast przychodzila refleksja: pójdę, będę z nią mówił, urażę ją nieopatrnie słowem i miłość rozwieje się, zniknie; gdy zostanie w domu, nie popełnię fałszywego kroku, a miłość nie zepchnięta ze swego toru żadną nierozważą będzie mogła rozwijać się bez przeszkód.

Historia Obłomowa jest historią prawdziwą, aczkolwiek nie istnieje mapa, na której można by znaleźć Obłomówkę. Patrzącym daremnie na mapę ogarnia niepokój. Czy Obłomówka nie leży gdzieś w ich najbliższym sąsiedztwie? I szukają nerwowo punktu, który oznacza ich miasto, ich dom, ich życie. Co tam znajdują? — to zostaje ich tajemnicą. Ale krytycy, patrząc na mapę...

*

Proza roku 1950 podsumowała wyniki kampanii o nową tematykę. Wytworzyła bardzo jednolity ideowo i artystycznie typ tzw. powieści produkcyjnej, nawet dziś jeszcze spotykany w naszej literaturze w swej najczystszej, klarownej formie („Pencylina”). Można było wyznaczyć wspólne płaszczyzny tematyczne i artystyczne tych książek, można było przeprowadzać porównawcze charakterystyki koncepcji — we wszystkich niemal wypadkach ich wyniki padały w niedalekim sąsiedztwie.

Zestawienie kilku książek, które ukazały się w roku bieżącym, nie pozwala na tak daleko idące porównania. Powieści Newerly’ego, Strijkowskiego, Putramenta, Czeskiej, Brezy różnią się od siebie diametralnie zasięgiem tematycznym, koncepcją artystyczną, choć bliskie pozostają sobie natężeniem ideologicznemu zaangażowaniu. Pojawienie się jednak w ciągu ostatnich miesięcy kilku czy nawet kilkunastu poezji o bogatym i urozmaiconym zakresie tematycznym, ciekawych i różnorodnych w metodzie ich artystycznych realizacji — mogłoby nasunąć wniosek — i słyszałem już tak pochopnie sformułowania — że powieści te są, jak poprzednie, wynikiem i podsumowaniem dyskusji o schematyzmie.

Trzeba rozwiać złudzenia dyskusyjantów — zadufków. Utwory te podczas trwania dyskusji były już albo w druku, albo też pod ostatnimi dotknięciami pióra autorów otrzymały ostateczny kształt i formę. A więc zarówno one, jak i dyskusja, były wynikiem reakcji na pewne niezbyt zdrowe zjawisko literackie, dające się zaobserwować ze szczególnym natężeniem w ciągu, powiedzmy, dwóch lat ostatnich. I dlatego krytyka wcale nie jest zwolniona z zestawiania i badania wyników dyskusji i wyników pracy twórczej oryginalnej myśli pisarzy. Zestawienie takie nie będzie sprawdzaniem, ale obustronnym wyciągnięciem wniosków, odsłanianiem perspektywy dla

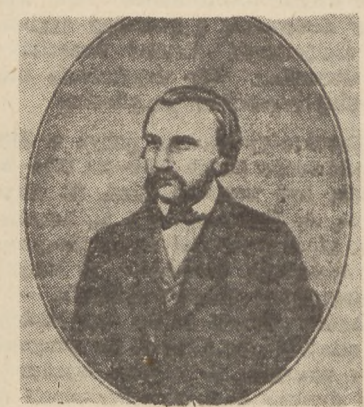
utworów, które będą na tę ostatnią dyskusję odpowiedziały.

Nie jest zadaniem niniejszych uwag wyczerpanie tego problemu, a nawet jego gruntowne rozwinięcie, ale na ich marginesie, podczas błogiej drzemki krytyków, warto zanotować zdanie wypowiedziane z górą sto lat temu przez Bielińskiego. Krytycy burżuazyjni zatarli je w swoich sztabach, dziś krytycy nie odnależli chyba jeszcze jego pełnego sensu. Właściwie chcieli wpisać go tam z powrotem, ale gdy należało wstać z kanapy i wziąć pióro do ręki, zdobywali się zaledwie na refleksję: „Przyjdzie Zachar, wierny sługa, poda pióro, odnajdzie atrament — muchy pewno już w kałamarzu pływają — wygładzi czystą kartkę papieru... Wtedy napiszę”. A zdanie snuło się cichutko w zakamarkach myśli i od czasu do czasu dawało znać o sobie nagłym ożywieniem. Szepotało wtedy: „Ruch myśli, jaki się w krytyce dokonuje, przygotowuje na nową sztukę, wyprzedzając i zadając cios śmiertelny starej”. Nieodpowiedni wybrało to zdanie moment, by natychmiast przypomniać się Obłomowowi; układał się właśnie do snu jeszcze wygodniejszego. Wykrzyknął więc żywo, by pozbędzie się natręta: oto owoce zdrowej myśli krytycznej wałczacej ze schematyzmem! Pokonany wróg: mały człowieczek, wesoły i zadowolony podczas pracy, szlachetny i prawy, chociaż czasem trochę niezgrabny. łatwo przywiązujący się do swego zawodu murarza i do swej służebnej żony, chociaż z tym kryje się wstydliwie; ten człowieczek, któremu wszystko się wiodło — potrafił naprawić uszkodzony wodociąg i zdemaskować sabotażystę — został zwyciężony. Ze mną mu się nie powiodło — wykrzyknął już zupełnie głośno Obłomow i opadł znudzony na poduszki oddychając tak ciężko, że wszystkie myśli spłoszone uciekły.

*

Budzić Obłomowa dłużej nie ma sensu. Ale nie ma też sensu zajmować się nim wtedy, gdy najlepszą sobie uciną drzemkę. Może tylko ze stosu piętrzących się artykułów warto wyjąć jeden sprzed trzech lat, by przeczytać w nim takie oto sformułowanie młodego, wybitnego publicysty: „Pisarz piszący o „dziś” musi w nim zawrzeć wszystkie elementy jutra... Socjalistyczny optymizm nie będzie polegał na tym, że bohaterowie „spotkają się w końcu i pocałują”, ale na tym, że ukaże się, jak pewien rodzaj niedoli — dziś „typowy” — zatracca swą typowość i jak ją traci ostatecznie”.

Myślę, że to zdanie sprzed trzech lat było słuszne wtedy, ale jest słuszne i dzisiaj. Wówczas — miało znaczenie artystycznej instrukcji, wskazywało perspektywę, jakie otwiera przed pisarzem prawidłowa konstrukcja bohatera. Dziś jest słuszne również, bowiem wielu pisarzy — mimo trafnej konstrukcji bohatera — tych perspektyw nie wykorzystano, uchwyciło je tylko w niedostatecznej mierze. Podam przykłady: wyraźny zarys zjawiska owego otwierania perspektyw na przyszłość poprzez los bohatera — i to otwierania w pełni odkrywczego — dostrzec można dziś chyba tylko w książce Strijkowskiego; w rok po jej napisaniu rzeczywistość spełniła osąd i ocenę wydaną przez pisarza. O niedostatecznej zaś mierze powiedziałem myśląc o



IWAN TURGIENIEW W 1856 R.

TRAFNOŚĆ wyboru bohatera, niezwykle mistrzostwo przy użyciu najprostszyc środków pisarskich sprawiły, że „Notatki myślowe” stały się jednym z najklastyczniejszych dzieł literatury rosyjskiej i bez wątpienia najpiękniejszym utworem Turgieniewa. Książka ta utrwała imię pisarza bardziej niż wszystko inne, co napisał.

Opowiadania zawarte w „Notatkach” nie głoszą bynajmniej hasła rewolucyjnych. Turgieniew opowiada po prostu o rzeczach i ludziach, których sam spotykał w czasie swoich wypraw myśliwskich w guberni orłowskiej. Z tej prostej narracji zarysowującej tylko typy i stosunki międzyludzkie na uści pańszczyżnianej powstał obraz ustrząsający dla czytelnika. Wpływ tej książki na umysł był ogromny. Turgieniew miał później, że przyczynił się „Notatkami” do zniesienia pańszczyżny i w Fryżu, w wiele lat potem, mówił, że najbardziej się cieszy z napisania tego właśnie utworu. Oczywiście, manifest Aleksandra II z roku 1861,

JERZY PUTRAMENT

brzegiem morza

Tyle lat szła
przez ziemię i wodę
przez grudę grady
przez deszcz i słońce
kamienie i trawy
przez chmury i ziemię
przez bramy z tarczami
przez kamienne kościoły

pół wieku szła
do morza ogromnego
aż ją na brzeg wyniosła
nowa władza
robotniczo-chłopska

Morze wstępuje w niebo
„niebie-wodzie
mewa krzyczy
śmieszka biała
kolebeczka na fali

Stara chłopka
idzie brzegiem morza

podnosi muszlę
słucha
przechyla głowę
uśmiecha się
do nieba do morza
do siebie
do swego jasnego wnętrza
wypełnionego pracą
łzami krwią
Taka muszla leżała
na komodzie
wśród kwiatów z bibułki
między obrazkami świętych
i kryształową kulą
w której spayał wiecznie
niebieski śnieg
starsi mówili
w muszli jest zamknięte morze
i oczy błyszczały dzieciom

Młodzi co po szumnej fali
piłkę czerwoną rzucali chwytały



widzieli starą kobietę
w białej chustce na głowie
w jednej ręce niosła trzewiki
w drugiej jak dziewczynka małą
zaciskała
muszlę bursztynową
Miała oczy przykryte
jej twarz
lśniła w świetle
jak kwiat po deszczu
Mówiło morze ogromne
To nie morze mówiło niemowa
to otwarły się oczy kobiety
drgnęły usta...

1952.

Kluczowym problemem kinematografii polskiej, stojącym w przedmowie do wojenki ilościowej produkcji, jest problem scenariusza. Wypracowanie skutecznych metod organizowania twórczości scenariuszowej w świetle minionych doświadczeń, praktyki radzieckiej, możliwości i postulatów pisarzy oraz aktualnych potrzeb naszej kinematografii — uważamy za ważne i pilne zadanie naszej twórczości filmowej. W związku z tym otwieramy łany „Przeglądu” dla szerokiej dyskusji o polskim scenariuszownictwie, do której zapraszamy pisarzy, krytyków, filmowców, działaczy kulturalnych i widzów kinowych, którzy sprawy rozwoju kinematografii polskiej leżą na sercu. (OD REDAKCJI)

ROZUMIEMY już, że bez dobrych scenariuszy nie może być dobrych filmów. Ale nie wszyscy rozumieją, dlaczego tych dobrych scenariuszy brakuje.

Są tacy, którzy oskarżają o to literatów: że gardzą filmem, że nie rozumieją jego doniosłości, że nie umieją scenariuszy pisać. Bardziej zawzięci chętnie wyrażają przy tym Związkowi Literatów: że nie agituje dostatecznie swych członków.

Jest w tym trochę racji — ale bardzo powierzchownej. Istotnie, Związek Literatów nie umiał dotąd systematycznie do tego się zabrać. Ale czy któryś z tych krytyków żądał sobie trud i zainteresował się warunkami pracy władz związkowych?

Związek Literatów nie rozporządza etatami konsultantów, reżyserów, redaktorów, dyrektorów, kierowników, naczelników itd. Cała jego praca ideologiczno-organizacyjna prowadzona jest przez literatów jako pracę społeczną. Aktywności literatów jest zaorany po uszy, bo prawie każdy z tych aktywistów, poza pracą literacką, ma jeszcze jakieś inne zajęcia zawodowe w redakcjach, instytucjach naukowych itd. Dopiero w tych źródłach winy w tych zawodowych społecznikach, a nie widzieć jej w wyspecjalizowanej, ogromnej maszynie, zawodowo powołanej do tej roboty — to doprawdy dziwna wada wzroku.

Jest nieprawdą, że literaci lekceważą sobie twórczość filmową, że nie doceniają znaczenia filmu. Wystarczy wypisać sobie nazwiska tych pisarzy, którzy przez siedem lat ostatecznie próbowali coś zrobić dla filmu. Bardzo niewiele z najwybitniejszych tam by zabrakło.

Jest nieprawdą również, że literaci nie umieją pisać scenariuszy. Może nie mają wprawy, zgoda. Ale śmiejmy się z tych, którzy usiłują w nas mówić, że scenariusz filmowy jest czymś bardzo odrębnym, trudnym, tajemniczym. W scenariuszu ważne jest to samo, co w dobrej powieści, noweli, dramacie: konflikt, postacie. Jego rodzajowe różnice są drugorzędne, łatwo się ich nauczyć. Pisarz, który zrobi dobrą powieść, zrobi także dobry scenariusz.

A tymczasem w ciągu ostatnich kilku lat jawiło się u nas sporo dobrych powieści, a dobrych scenariuszy właściwie brak.

Dlaczego? Dlaczego tylu literatów zaczynających z filmem współpracować — później od tej współpracy uciekło?

I wreszcie powiedzmy sobie wprost: samą agitacją za pisanie scenariusza, a tym bardziej naciskami moralno-organizacyjnymi — nie zmusi się pisarzy do współpracy z filmem. Współpraca ta musi być w jakiś sposób dla literata atrakcyjna.

Dlaczego do niedawna nie była ona atrakcyjna?

Po pierwsze — jak słusznie w swoim czasie oświadczyli realizatorzy filmowi — ze względu na małą ilość produkowanych filmów.

Dostatecznie uzdolniony literat, zabierając się do powieści ma prawo przypuścić, że w dziewięciu wypadkach na dziesięć dzieło jego ujrzy światło dzienne.

A siadając do scenariusza nie szansa miał na ujrzenie swego dzieła na ekranie? Może jedną na dziesięć, a może i mniej. Niech odpowiedni pracownicy filmu podzielić ilość wykonanych dotąd projektów, scenariuszy itp. przez ilość wyprodukowanych filmów. Ten współczynnik niewątpliwie im odpowie na pytanie: dlaczego tak trudno zaciągnąć było do filmu tych lepszych pisarzy.

Bo ten stan rzeczy powodował u pisarzy osłabienie jego pasji twórczej. Pisał on, nie licząc z dostateczną wiarą, że z tego zrobi się film. Cóż mogły mu pomóc zaklinania, że film jest najważniejszą formą sztuki? Film — tak. Ale przecież nie nowe filmy, scenariusze, scenopisy — a na tych szczeblach kończyło się z reguły dzieło pisarza.

Po drugie — schematyzm, który przynosił nam różne szkody w literaturze — bardzo silnie się przejawiał właśnie w filmie. Ważne jest, aby producenci filmowi zrozumieli, że szkodliwość schematyzmu nie polega tylko na wypaczeniu wartości artystycznej obrazu. Ze groźniejsze są błędy polityczne, których jest objawem.

Wulgarny socjologizm i niedalekocześnie ukazanie procesów rozwojowych naszej rzeczywistości — to są korzenie schematyzmu. Takie filmy, jak „Jasne łany” czy „Gromada” — świadczy, że schematyzm w środowisku filmowym poczynił duże spustoszenia.

Zresztą mała ilość produkowanych filmów powodowała pewne specyficzne przejawy ogólnego schematyzmu. Jak się w planie ma, dajmy na to, pięć obrazów do roku, w tym dla „tematyki wiejskiej” jeden obraz czy półtora — odpowiedni kierownik filmowy w rozmowie z pisarzem nie skłonny był apelować do pisarskiej wyobraźni, podsuwał mu swój „węzłowy” temat i jak ognia bał się, że pisarz z tego schematycznego tematu gdzieś się ześliznie — bo co wtedy się stanie z planem?

Przy tym stanie rzeczy u pisarzy, którzy pracowali dla filmu, grały nie szlachetniejsze struny jego osobowości, ani mocniejsze. Nie szlachetna ambicja: ujrzeć swoje dzieło na ekranie. Nie jego wyobraźnia twórcza: rozwiązać temat, który się ułożyło samemu. Po prostu wykonać sfałszowane przez kogoś zamówienie i dostać jakas tam część honorarium.

Wreszcie, po trzecie, dokuczały pisarzowi nieporadności organizacyjnej Filmu Polskiego. Nie było w Filmie atmosfery twórczej, zasadniczej dyskusji. Ciężka raczej atmosfera wielkiego urzędu i załatwiania papierków przez różne instancje, nie zawsze sprawnie działające.

Decyzja Rady o rozszerzeniu planu produkcyjnego filmu usuwa najważniejszą przeszkodę — pod warunkiem, że Film Polski sprosta technicznie i organizacyjnie swoim nowym zadaniom.

Ważne teraz jest, aby skończono wreszcie z przesadami schematyzmu. Może słowa Malenkowa w referacie na XIX zjeździe partii komunistycznej — o typowości w literaturze (więc i w filmie) pomogą zrozumieć, jakie szkody przynosiło nim pojmowanie typowości jako statystycznej przeciętnej wypadków. Stanie się to możliwe, jeśli schematyzm nie pozwoli się przycupnąć za frazesem „linowego etapu”. Hasło „trzeba nam Gogolów i Szchedrinów” jest aktualniejsze u nas niż w Związku Radzieckim — bo wrogów mamy więcej i nasze słabości są liczniejsze.

Nasze filmy winny stać się bardziej bojowe i śmiałe — to jedyna droga, by oddziaływanie ich na społeczeństwo wzrosło. I oczywiście — prawdziwy pisarz chętniej wtedy będzie z filmem współpracował.

Należy przyjąć zasadę *wspólnego układania planu* przez kierownictwo Filmu Polskiego; zaproszonych przez nie pisarzy. Proponując pisarzowi zrobienie scenariusza trzeba — jak słusznie radzi K. Simonow — zacząć od zapytania — co sam pisarz chce w filmie przedstawić, co go interesuje, czy ma jakieś własne pomysły. I jeśli te pomysły mieszczą się z grubszą w planie — trzeba na to przystać. Trzeba odwoływać się właśnie do tego, co stanowi specyfikę pisarza — do jego wyobraźni. Inaczej przecież taniej by było po prostu zlecać robienie scenariuszy własnym naczelnikom i referentom. Oczywiście, jeśli pisarz nie ma żadnego skryształowanego projektu — można i należy go inspirować. By-

SPRAWA SCENARIUSZA
w świetle dyskusji radzieckiej

1. Praktyka filmu — to przede wszystkim produkcja. Warunkiem naczelnym, założeniem produkcji powinno być stać słuszny temat filmowy i rozumny scenariusz artystyczny.

W kapitalistycznych środowiskach filmowych roznęcają się twórcze wołania o rzekomy „kryzys tematyki filmowej”. Wołania producentów są uzasadnione o tyle, że narzuca masowemu widzowi tematyka zachodnich ośrodków produkcji filmowej pozostaje w jaskrawej sprzeczności z potrzebami takiego widza. Przypomnijmy sobie, że film jest sztuką istotnie masową, że wszelkie gierki na snobizm, wszelki „elitaryzm”, którym atakują formalistyczni predestynatorzy w plastyce czy muzyce — w filmie rozbijać się muszą właśnie o podstawę już nie „wybranego”, tylko właśnie masowego odbiorcy. Jest to nie żaden „kryzys tematyki”, tylko konsekwentne bankructwo sztuki filmowej w warunkach kapitalistycznych.

Skąd natomiast bierze się w warunkach państwa socjalistycznego pewien niedowład produkcyjny, wyrażony w jaskrawym fakcie niewypełniania rocznych planów wytwórczych, w maleją, za maleją ilości filmów? Jest to zjawisko niezwykle frapujące, zjawisko, którego pewne właściwości „jak ulał” pasują i do polskiego modelu gospodarki filmowej. Odnosi się zaś to przede wszystkim do gospodarki podstawowymi kadrami filmu — scenarzystami.

Jak wiadomo, gatunek ten nie da się wyhodować drogą okoliczności, wyczerpujących wszystkie wymagania i warunki stawiane osobnikowi, spod którego lekkiej ręki ma się zrodzić scenariusz, prawdziwie odpowiadający potrzebom i zainteresowaniom mas. W Związku Radzieckim sprawa scenariusza filmowego dojrzała już do szerokiej dyskusji, w której wypowiedzieli się nie tylko działacze filmowi, ale i najbardziej zainteresowani: scenarzyści-literaci. Te radzieckie głosy w dyskusji są warte zacytowania, tym bardziej, że — poza obiektywną słusznością — znowu dadzą się z pożytkiem zastosować do polskiego obrazu spraw produkcyjnych w filmie.

2. Z bogactwa problemów, które już w dyskusji znalazły odzwierciedlenie, wybieramy węższy kompleks spraw związanych nie tyle z samą twórczością, co z organizacją tej twórczości.

Pisarz Aleksy Surkow tak rozważa sytuację:

„Rozumne planowanie twórczego procesu rozwojowego kinematografii artystycznej może i powinno być zrealizowane.

Nie należy tylko tego planowania budować tak, jak to się robiło dotąd. W oparciu o szeroki krąg dramaturogów filmowych wytwórnie winny za podstawę planowania uznać zgłoszenia autorów; zamowienia na tematy nie pouczające, w takich samorządnych zgłoszeniach, mogą być realizowane przez podział tematów pomiędzy pisarzy, którym tematyka i dany gatunek są szczególnie bliskie.

Organizując plan produkcyjny scenariuszów na bieżący rok, nie należałoby się zamykać w kręgu tematów, zaplanowanych przez ministerstwo z góry. Prosta konieczność nakazuje posiadanie pewnej rezerwy przeznaczanej dla indywidualnych zgłoszeń tematycznych, które, jakkolwiek nie przewidziane przez plan, są interesujące i posiadają właściwą wagę.”

„Nie lekce się zachęty do śmiałych poszukiwań tematycznych i rodzajowych.”

„Należy szczególnie zastanowić się nad sprawą organizacji szerokiego środowiska twórczego poza granicami Komisji Filmowej po to, żeby zagwarantować codzienne obcowanie na gruncie dyskusji koleżeńskich dramaturogów filmowych z reżyserami, aktorami, operatorami, plastykami filmowymi i innymi twórczymi pracownikami kinematografii, by stworzyć formy pracy, w których kolektywny wpływ byłby owocny na rozwój filmowej twórczości, stając się narzędziem walki z jakimikolwiek zakusami biurokratyzacji rozwoju kinematografii.”

W wywiadzie, udzielonym współpracownikowi „Literaturnoj Gazety” przez ministra Kinematografii ZSRR, Boiskowa, stwierdzono tę samą konieczność twórczej współpracy pisarzy z realizatorami. „Obecnie dojrzała bezsporna konieczność przeprowadzenia razem z Związkiem Pisarzy Radzieckich szeregu narad twórczych i dyskusji na temat najważniejszych zagadnień dramaturgii filmowej, szczególnie w zakresie komedii radzieckiej, filmu historyczno-biograficznego, o pozytywnych i negatywnych bohaterach scenariusza, o tematyce współczesnej, a także i w innych kwestiach.”

Znany reżyser filmowy, I. Pyriew, omawiając kolejne pytania ankiety ogłoszonej w „Literaturnoj Gazecie”, zwraca uwagę głównie na konieczność współpracy z twórczymi kolektywami pracy filmowej, podkreślając, że najbardziej pożądane jest, by pisała ta na-

leby robić to na pewnym poziomie, bez wstawiania w pisarza schematycznych ogólników, jak to się zdarzało. Bo jeśli się nawet zgodzi na nie — nic dobrego z tego nie wyrośnie.

Wreszcie należy scenariusz uchronić przed *namieniarstwem* ilością interwencji. Gdzie kucharek sześć — tam nie ma co jeść. Podczas produkcji filmu takich kucharek bywa nawet więcej. Jeśli każda z nich uszczepi kawałek scenariusza i wsadzi coś od siebie — rezultaty są żałosne, patrz „Robinson Warszawski”.

Trzeba przynajmniej, że ostatnio sytuacja scenariuszowa się poprawia. Wiem o kilku ekpach literacko-filmowych, pracujących z zapalem. Oby tylko owoce tej pracy nie zostały zmarnowane.

brała charakteru twórczego, by dysku-towała najważniejsze, a nie marginalne-wie problemy twórczości.

Człowiek, wybitny reżyser i współautor wielu scenariuszów, wraca do tezy Surkowa, jakby był z nim w zgodzie: współpracowanie z pisarzem — to środek konieczny, poddyktowany przez warunki, w jakich powstaje dzieło sztuki filmowej.

3. — Stary, znany temat — powieź zniechęcony czytelnik. — Doceniający wszyscy wagę scenariusza, niejednokrotnie powtarzano nam, że jest on podstawowym związkiem filmowego dzieła sztuki. I cóż stać? Dyskusje były i minęły. Na razie nie wiadło, żeby się cokolwiek zmieniło...

Po pierwsze jednak, dyskusje wcale nie minęły. Trwają. A po drugie, imna staje się podstawa dyskusji, kiedy przekroczywszy ramy ramki teoretyzowania na lamach, marginesach i przy stole-kach, staje się ona koniecznością życia wytwórczego. Zamiast, jak dotąd, wisieć nieszkodliwym obiektem frazeologicznych dymów, chmura dyskusyjna przynajmniej kształty pożądane go zjawiska. Z niej spodziewają się biogłoszawego deszczu pracownic filmowej kampanii siewnej. Ten spór — to lekcia dla powszechniej praktyki filmowej. Sygnal, że dotychczasowe kameralne rozwiązywanie zagadnień planu produkcyjnego — jak wszędzie — daje wyniki także co najwyżej... kameralne.

Niewątpliwie, przypomnienie, że scenariusz jest nie tylko pojęciem wyświec-łym, ale i strategicznym założeniem filmu — jest pożyteczne. Ale praktyczne, rzeczowe pożytki nabiera dopiero to, co wysnuwa się jako wniosek z dotychczasowego przebiegu dyskusji: konieczność planowej organizacji pracy scenarzystów.

A dalej — sprawa owych rezerw, luzów w planie, przeznaczonych na wziętych nowatorów i poszukiwaczy, niespo-kojnego plemienia łamaczy rutyny, schematyzmu, nawyków.

I tutaj należy nawiązać do zadań sformułowanych przez Malenkowa na XIX zjeździe KPZR, których rozwiązanie należy do artysty.

„W rozumieniu marksistowsko-leninowskim, typowość — to bynajmniej nie jakaś tam statystyczna przeciętna. Typowość odpowiada istocie określonego zjawiska społeczno-historycznego, a nie jest wcale tym, co się rozpowszechnia najszerzej, często się powtarza, powszechnie. Świadoma przesada, za-ostrezenie obrazu, nie wyklucza typowości, lecz ją pełniej ujawnia i podkreśla. Typowość, to podstawowa sfera objawiania partyności w sztuce realistycznej. Zagadnienie typowości — to zawsze zagadnienie polityczne.”

W przytoczonej wypowiedzi mieści się właściwie program twórcy, program tematycki, którego rozumienie nie tylko ułatwia planowanie scenariuszów, ale i wskazuje na podstawę, na jakiej powinno się opierać hierarchie tematów i ujęć. W tym miejscu przypomnieć należy drugi, pominięty dotąd przez nas człon dyskusji: kwestię dramaturgii scenariusza. Na tym polu dyskusja, podsumowana znany artykułem „Prawy”, potępiła zdecydowanie lekkomyślną teorię „bezkonfliktowości”, która pozbawiała rzeczywistość radziecką pasjonujących spiek dramatycznych między ludźmi i ostrych przeciwieństw, charakterystycznych dla walki nowego ze starym.

Pilnym zadaniem scenarzystów radzieckich staje się teraz praktyczne wy-ciągnięcie wniosków z dyskusji przy-cięmocy środków wyrazowych, jakimi dysponuje film. Bez takich zapożyczeń z sąsiednich ogrodników, ale i bez rezygnacji z całkowitego wyszkolenia wszystkich możliwości własnego arsenału.

Natomiast pilnym zadaniem władz kinematografii radzieckiej i współpracujących z nimi organów literackich jest także udoskonalenie form współpracy pisarza z filmem, by scenariusz było dużo i by były to dobre, różnorodne, pełnowartościowe scenariusze.

Sztuka filmowa i u nas boryka się z wieloma podobnymi trudnościami. Sprawę zorganizowania takich twórczych kolektywów, które obok kameralnych komisji, kolegiów itp. mogłyby kształtować plany wytwórcze i — co ważniejsze — które by usprawniły realizację zaplanowanych pojęć — należałoby przemysleć i u nas.

Pisarz, za słabo dotąd związany z filmem, niezorientowany dostatecznie w zakresie rozporządzalnych środków wyrazowych filmu, za mało znający podstawowe kryteria oceny jego materiału przez wytwórnię — nie może zdobyć takiego aurytetytu, jak zespół twórczy. Zespół taki, jednoczący w najbliższej współpracy pisarza i realizatora będzie na pewno jednostką znacznie bardziej odpowiedzialną za swoje dzieło i znacznie bardziej atrakcyjną dla po-ważnego twórcy, którego potrzebę kinematografia tak dotkliwie odczuwa.

Lew Kaltenbergh

PAWEŁ HERTZ

II

TURGIENIEW

znoszący niewolę chłopów, nie powstał w wyniku lektury „Notatek”, ale dzieło Turgieniewa było jednym z oręży propagandowych w walce o uświadomienie społeczności rosyjskiej, że chłop pańszczyźniany musi uzyskać podstawowe prawa ludzkie. Turgieniew nagromadził w „Notatkach” taką galerię dziwacznych i okrutnych postaci ziemiańskich, że gdy w roku 1852 wszystkie opowiadania ukazały się drukiem, to typy pańszczyźnianych chłopów w porównaniu ze szlachtą okazały się pełnymi postaciami ludzi. I tak, nie rzuciłbym postaćmi hasła buntu, nie cając bynajmniej hasła buntu, nie wypowiadając od siebie ani słowa protestu przeciw istniejącej krzywdzie, przez samą tylko konstrukcję utworu i dobór bohatera stworzył Turgieniew dzieło nawołujące do zniesienia tego straszliwego porządku, w którym człowiek może stanowić własność człowieka. Zatem dał Turgieniew jeden ze wzorów literatury krytycznego realizmu.

Od chwili napisania „Notatek” Turgieniew zrywa w prozie z namiętną romantyzmą, której był postronny w pierwszych swoich opowiadaniach. I rzecz ciekawa: utwory dramatyczne, pisane niemal wszystkie w okresie powstawania „Notatek” do roku 1846 do roku 1851, wskazują na tę samą ewolucję. Wszystkie utwory dramatyczne, a więc „Pustki w kieszce-ni”, „Rezydent”, a zwłaszcza „Miesiąc na wsi” są to dzieła realistyczne bez śladu stylizacji. Spośród tych utworów na szczególną

uwagę zasługuje „Miesiąc na wsi”, pisany w roku 1851. Sztuka ta w największej zapewne mierze sprawiła, że kreślił dwie linie teatru rosyjskiego: groteskową, satyryczną i realistyczną, na tej drugiej nazwisko Turgieniewa winniśmy ustawić przed nazwiskiem Czechowa. Jakoż istotnie teatr Turgieniewa jest zapowiedzią teatru Czechowa. Choć w „Miesiącu na wsi” trafiają się, oczywiście, jeszcze rozmaite formalne pozostałości dramatu romantycznego, jakieś a partii, jakieś przydługie monologi, przecie nie tu już nie ma sztuczności, nie umownego, jest życie samo i jego zawitość, bohaterowie są plastyczni, teatralnie mówią „z wnętrzem”, są niepoważalni choć typowi, nie są więc pretekstem, pozwalającym autorowi na wypowiedzanie jego myśli, ale myślą, żyją i mówią sami. W teatrze Turgieniewa, podobnie jak w teatrze Czechowa, aktorzy grają, muszą grać nie tylko wtedy, kiedy mówią, ale i wtedy kiedy milczą. Sceneria jest już zindywidualizowana, nie można już stosować umownej dekoracji tak, jak to się czyniło w teatrze romantycznym. Jak w teatrze Czechowa, gest jest tu ograniczony do minimum, o wszystkim stanowi słowo i jego intonacja.

„Miesiąc na wsi” w podtytule określony jest jako komedia. W istocie jest to dramat realistyczny o wielkim ładunku psychologicznym. Rzecz dziwna — zbieżność z teatrem Czechowa jest tu całkowita. I „Wiśniowy sad” wskazuje szta-takteryzowany został w podtytule

jako komedia. Rozpatrując tę sprawę tak pozornie błąd musimy dojść do wniosku, że Turgieniewowi, podobnie jak później Czechowowi, szło o podkreślenie krytycznego stosunku do konfliktu i postaci, a zwłaszcza do przyczyn, które taki konflikt mogły wywołać. Sztuka była niejako skrótem ówczesnych zmieniających się szybko stosunków społecznych. Turgieniew, jako rasowy pisarz, usiłował pokazać, jak się te zmiany odzwierciedlały w życiu jednostek. Udało mu się to całkowicie.

Treść sztuki jest bardzo prosta. Do dworu przyjeżdża młody korepetytor. Pani domu, wierna żona, zakochuje się w przybyszku. Ten jednak zbliża się do wychowaw-nicą, ubogą krewną. Jest jeszcze przyjaciół domu, rezerwa z gatunku „niepotrzebnych ludzi” i mąż, poczciwy, solidny ziemianin. Ten odwieczny schemat potrafił wypełnić Turgieniew właściwymi epoką realiami. Korepetytor jest ubogim chłopcem, przynależącym wyraźnie do inteligencji nieszlacheckiego pochodzenia. O ile w utworach francuskich pisarzy XVIII w., czy u Balzaca, młody, przystojny chłopiec z gminu robi karierę dzięki względom dam z wyższego świata, to tu ów chłopiec z gminu ma już świadomość własnej wartości i w tak delikatnej sprawie, jak ta, którą przedstawia Turgieniew, traktuje z wyższą od siebie urodzeniem i przynależnością społeczną, jak z równą. Ta emancypacja młodej inteligencji nieszlacheckiego pochodzenia miała, rzecz prosta, o wiele większy zasięg niż sprawy miłowe. Chodzi jednak o to, że w „Miesiącu na wsi” Turgieniew umiał trafnie ukazać fragment życia osobistego, w którym odbijają się wiel-

kie sprawy ogólne. Początkowo sztuka miała nosić tytuł „Student”, co jeszcze bardziej pozwala się utwierdzić w mniemaniu, że powyższa interpretacja utworu jest słuszna. Nie środowisko ziemiańskie bowiem, lecz student „razno-czyniec” jest bohaterem utworu. Obserwujemy tu znowu tak charakterystyczne przesunięcie punktu ciężkości ze środowiska ziemiań-skiego na warstwy nieszlacheckie. Ta umiejętność dostrzegania właściwych proporcji we współczesnym sobie życiu sprawia, że wbrew pozorom, Turgieniew jest jednym z najbardziej związanych z życiem pisarzy rosyjskich, obdarzonych niewyłącznie umiejętnością dotykania najbardziej węzłowych zagadnień w ich najczulszym punkcie.

We „Wspomnieniach z życia i literatury” Turgieniew w ten sposób motywuje swój wyjazd w początku roku 1847 do Niemiec, wyjazd, który mimo wielokrotnych powrotów zapoczątkował dobro-wolną emigrację pisarza z Rosji: „Nie mogłem oddechać tym powietrzem, pozostawać obok tego, com zniecierpliwiał, nie miałem zapewne dość hartu, dość twardego charakteru. Musiałem, koniecznie musiałem oddalić się od mojego wroga po to, by z mojego oddale-nia silniej na niego napasać. W oczach moich wróg ten miał okre-szony obraz, nosił określone mia-no: urogiem tym była pańszczyzna. Pod tym mianem zebrałem i skupiłem wszystko, z czym postanowiłem walczyć, z czym przysię-głem nigdy się nie pogodzić... Była to moja hannibalowska przysię-ga; i nie ja jeden sobie ją dałem.”

(Dalszy ciąg w następnym numerze)

NA FILMOWEJ TAŚMIE

DOKUMENTALNY FILM O WASYLU LEWSKIM

Wasył Lewski, jeden z najwybitniejszych bohaterów wojny, o wyzwoleniu narodu bułgarskiego spod jarzma tureckiego Niemcy w XIX w., doczeka się swej filmowej biografii. Kinematografia bułgarska przygotowuje pełnometrażowy film dokumentalny o Lewskim, w którym znajdzie wielostronne odbicie historia Bułgarii na przestrzeni ubiegłego wieku.

ODWAŻNY FILM PRZECIW WOJNIE

Nagrodzony ostatnio na festiwalu weneckim film postapokaliptyczny francuskiego René Clémenta „Zakazane zabawy” (Jeux interdits) jest opowieścią o smutnym dzieciństwie. Chodzi tu o losy dziecka, które w czasie „bitwy o Francję” w 1940 r. utraciło rodziców i zostało przegrane przez prostych, ubogich ludzi. Dzieło Clémenta jest jednym z tych nielicznych filmów francuskich, które wracają dziś do okresu minionej wojny, by ukazywać jej nie-ludzkie oblicze. Lewicowi krytycy filmowi nie szczędzą pochwał nowemu filmowi twórcy „Bitwy o szczyty”, „Potępieńców” i „Murów Malapagi”.

POLSKI FILM O TELEWIZJI

Któż nie interesuje się telewizją? Losy tego współczesnego wynalazku śledzone są pilnie przez masę przyszłych odbiorców telewizji, która spełniać może doniosłe zadania popularyzatorskie, rozrywkowe i naukowe. Istotę wynalazku i polski wkład do badań w tej dziedzinie zobrazuje nowy film Wytwórn Filmów Oświatowych „Telewizja”, który według scenariusza Inż. T. Bzowskiego i J. Jabłońskiego realizują J. Star i T. Stefanek.

KONKURS NA SCENARIUSZ FILMU RYSUNKOWEGO

Centralny Zarząd Wytwórn Filmowych ogłosił konkurs otwarty na projekt scenariusza krótkometrażowego filmu rysunkowego lub kukielkowego. Projekt powinien dotyczyć filmu dla dzieci do lat 14, posiadać żywą, łatwą do zobrazowania akcję, ta zaś winna zawierać logicznie przeprowadzony cel wychowawczy. Regulamin konkursu wymienia jako pożądane zagadnienia przyjaźni, roli pracy w urabianiu charakteru, roli kolektywu, higieny, sportu, ochrony przyrody itp. Tekst pracy obejmować ma nie więcej niż 5 stron maszynopisu. Jury konkursu, do którego wejdą m. in. przedstawiciele Zw. Literatów, Z.M.P. oraz Ministerstw Oświaty i Kultury i Sztuki, przysła 10 nagród na ogólną sumę 20 000 zł. Termin nadsyłania prac upływa 15 grudnia br. Blizszych informacji udziela Centr. Zarząd Wytwórn Filmowych, Warszawa, Puławska 61.

TEATR NA EKRANIE

Duże zainteresowanie w kołach teatralnych wzbudza innowacja tegorocznego Festiwalu Filmów Radzieckich — cztery spektakle czołowych teatrów radzieckich, przeniesione na ekran. Przedstawienia te, uwiecznione na taśmie filmowej na zamówienie radzieckiej telewizji, stanowią z jednej strony do-

skonałą formę popularyzacji teatru (i to doskonałego teatru!) w najodleglejszych zakątkach kraju, z drugiej zaś — wymowny i trwały dokument, dzięki któremu wielkie osiągnięcia realistycznego teatru radzieckiego nie giną wraz z zapadnięciem kurtyny. W bieżącym festiwalu zobaczymy cztery spektakle: „Żywego trupa” Tolstoja (teatr leningradzki im. Puszkina), „Szkolę obmowy” Sheridana (moskiewski MCHAT) oraz dwie sztuki Ostrowskiego: „Prawda dobra, szczęście lepsze” i „Trafiła kosa na kamień” (moskiewski Teatr Mały). Wobec oczywistej niemożności zapatrywania trzygodzinnych filmów w bardzo liczne napisy, które niemal uniemożliwiłyby śledzenie gry aktorów, ani dubbingowania filmów, które odebrałoby im świetne walory autentyzmu — spektakle na ekranie pokazane będą w oryginalnej wersji, w języku rosyjskim.

MATERIAŁY PROCESU — MATERIAŁAMI SCENARIUSZA

Niedawno odbył się we wschodnim Berlinie proces imperialistycznej grupy szpiegowskiej, która uwiła sobie gniazdo w siedzibie władz naczelnych działającego w NRD koncernu sodowego „Solvay”. Autentyczne materiały procesu posłużyły za materiał do nowego filmu sensacyjnego Delfy pt. „Tajne akta firmy Solvay”. Film realizuje młody reżyser, Martin Hellberg, który niedawno zadebiutował wnikliwym filmem politycznym, znaną widzowi polskiemu „Skazana wioska”.

W SPALE NAKRĘCAJĄ „MŁODYCH TOWARZYSZY”

Ekipa realizatorska filmu „Młodzi towarzysze” wyjechała na zdjęcia plenarne do Spaly, gdzie dokonywane są zdjęcia do „wiejskiej” części tego nowego filmu fabularnego, który składać się będzie z czterech powiązanych ze sobą nowel. Gotowy film będzie zarazem pracą dyplomową młodych absolwentów Państw. Wyższej Szkoły Filmowej, którzy tą drogą zdobędą od razu ostrogi w niełatwej dziedzinie produkcji fabularnej.

REŻYSER WŁOSKI W CHINACH

Postępowy reżyser włoski, Giuseppe de Santis, twórca „Tragicznego pościgu” i „Nie ma pokoju pod oliwkami”, był ostatnio w Chińskiej Republice Ludowej celem skonfrontowania na miejscu scenariusza filmu, który ma zamiar realizować. Film ten ma być wielką biografią średnio-wiecznego podróźnika włoskiego Marco Polo. Plenery do filmu mają być nakręcone w Chinach.

W ATMOSFERZE DEKOLTOW I „SWOBODY TWÓRCZEJ”

Wenecja, Lido. Palace-Hotels, promenada, cocktails, garden parties, gondole, aperitifs, toalety, reuniony, roll-roysy i Rita Hayworth. Słowem: XIII Mostra internationale d'arte cinematografica. A na marginesie, całkiem na marginesie wrzaskliwego, kosmopolitycznego przetargu na kosmopolityczną makulaturę filmową — Kongres włoskiej krytyki filmowej. Po cichu, bez rozgłosu. Impreza na rynek wewnętrzny. Sprawozdania z niej nie idą codziennie

o północy do gazet całego kapitalistycznego świata. A szkoda. Impreza pouczająca. W Anglii zdawano już wszelkie próby filmowej samodzielności narodowej, o Niemczech Zachodnich nie ma co mówić, ale Włochy to przecież kraj odważnych poczyną, kraj swobody twórczej!

Psst! Właśnie przemawia jeden z najwybitniejszych krytyków i historyków filmu włoskiego, Ugo Casarighi: — Spójrzcie, oto casus Viscontiego. Jednemu z najlepszych naszych twórców zarzucamy, że realizuje mało. Proszę: zamierzał nakręcić dwie dalsze części trylogii „Ziemia drży” i nie zdołał. Chciał zrealizować film o problemie małżeństwa. Ale musiał zrezygnować z tematu, bo komuś tam wydawało się skandaliczne, że bogata panna ośmiela się roić o małżeństwie z soferem papy. Miał wreszcie Visconti zamiar sfilmować „Ulicę ubogich kochanków”, powieść antyfaszystowską i w ogóle Jęrczą z napółpszych w naszej literaturze. Nie pozwolono mu na to.

— Spójrzcie dalej, oto casus Soldatiego. Został odznaczony w konkursie na scenariusz. Była to historia Turynu w latach faszystów. Pasjonujący temat, którego wagi nie trzeba podkreślać, który mógł stworzyć niezmiernie potrzebny nam typ filmu historycznego, nie tego oczywiście, nad którego istnieniem tu biadamy. Nie stworzył go.

— Wiemy wszyscy, ile film włoski zawdzięcza Cesare Zavattinemu. Ale wiemy również ile kamieni rzucono mu świeżo pod nogi, gdy powziął myśl zrealizowania wraz z młodym dokumentalistą filmu nowego typu, filmu-ankiety o zdarzeniu z rubryki „Niedole i wypadki”, które poruszyło niedawno opinię publiczną. Chodziło o „zbrodnię” dziewczyny, która, nie mając środków do życia, podrzuciła swego rocznego malca, ale nie miała dość siły, by całkiem o nim zapomnieć.

— Giuseppe de Santisowi dano do zrozumienia, że nie pozwoli mu się na nakręcenie nie tylko filmu z życia bezrolnych chłopów kalabryjskich, ale także filmu przeciwko prostytucji, chociaż to są rzeczy, o których ciągle debatuje się w parlamencie i nieustannie pisze w gazetach.

— Carlo Lizzanemu, oświadczono, że przedstawione przezeń scenariusze mogą zostać aprobowane tylko pod warunkiem silnego „złagodzenia i pościelenia kantów”. Jeden z tych scenariuszy mówi o aferze Egidi, drugi o wielkiej powodzi w dolinie Po. Naturalnie ośrodki kierownicze uważają, że film o klęsce żywiołowej, która dotknęła miliony ludzi w naszym kraju, nikogo nie obchodzi. Zapewne, wolaliby one film o potopie i arce Noego...

Zadane niemal szanując się pismo zachodnie nie zapominało — informując o przebiegu festiwalu w Wenecji — powiadomić czytelników, że spośród przybyłych „gwiazd” największy apetyt miała Brigitte Auber, a największy dekolot — Gina Lollobrigida. My wolimy zrelacjonować przemówienie Casarighiego. Oglądając odważne, postępowe filmy włoskie będziemy go mieli w pamięci jako miarę trudności, z którymi muszą się borykać ludzie pragnący pomóc sztuką swemu narodowi. (pl)

zwą dramatów heroicznych. Polską prapremierę tej trudnej sztuki dał Państwowy Teatr Ziemi Opolskiej w reżyserii Krystyny Skuszanki i scenografii Wojciecha Krakowskiego, przy współpracy plastycznej Tadeusza Kantora.

POSTACIE LENINA I STALINA W INTERPRETACJI POLSKICH AKTORÓW

Państwowy Teatr Nowy w Łodzi wystąpił z polską prapremierą sztuki Wsiewołoda Wsiewołodskiego pt. „Niezapomniany rok 1919”, w której występują postacie wodzów Rewolucji Październikowej — Lenina i Stalina. W roli Lenina występuje Kazimierz Dejmek w roli Stalina — Seweryn Butrym.

Państwowy Teatr Powszechny w Łodzi przygotował sztukę Diadaniego pt. „Z iskry”. Tematem jej jest walka młodego Józefa Stalina w przededniu rewolucji 1905 roku.

DRAMATY HEROICZNE NA SCENACH ŚWIETLIOWYCH

Zespół sceniczny Zakładów im. J. Stalina w Poznaniu wystawi w okresie Miesiąca Przyjaźni Polsko-Radzieckiej dramat Trieniowa pt. „Lubow Jarowaja”. Również zespół Wojewódzkiego Domu Kultury w Krakowie wybrał dla uczczenia XXXV rocznicy Wielkiej Rewolucji Październikowej jedną z najciekawszych sztuk radzieckiej klasycznej literatury rewolucyjnej, mianowicie „Pociąg Pancerny” Wsiewołoda Iwanowa.

Należy podkreślić ambitną inicjatywę obu teatrów ochotniczych, której znaczenie wydaje się tym cenniejsze, że nasze teatry zawodowe sięgają jeszcze zbyt nieśmiało po te prawdziwie wielkie pozycje radzieckiego repertuaru.

PRAPREMIERA „BANCROFTOW”

Państwowy Teatr Polski w Poznaniu wystawił sztukę Jerzego Broszkiewicza z Gustawa Gottesmana pt. „Bancroftowie”, w reżyserii Włodzisława Ziemińskiego, który zarazem gra w niej główną rolę. Sztuka, której akcja rozgrywa się w środowisku ściśle związanym z politycznymi sferami „Białego Domu”, demaskuje sprzeczności w obozie imperialistów amerykańskich oraz moralną słabość ludzi zajętych przygotowywaniem nowej wojny.



Państwowy Teatr „Ateneum” w Warszawie. Jerzy Lutowski „Sprawa rodzinna”. Reżyseria: Janusz Warmański. Scenografia: Władysław Buskiewicz. Na zdjęciu (od lewej): Aleksandra Śląska (Irena), Włodzimierz Skoczylas (Tomek), Gustawa Błomska (Kaminska), Witold Kaluski (Felks), Władysław Staszewski (Kamiński).

„S P R A W A JÓZEF W. GRUDA

S PORO jest obiektywnych przyczyn, dla których rozwój piśarstwa Jerzego Lutowskiego obserwujemy ze szczególnym zainteresowaniem. Zaczęło się od „cichego skandalu”, jaki wywołał jego debiut sceniczny w środowisku lekarskim, wziętym na warsztat piśarski początkującego dramaturga. Protesty, które wyszły z tych kół przeciwko łamaniu solidarności zawodowej przez adepta sztuk lekarskich, były najlepszym sprawdzianem celności uderzenia i dowodem dużej odwagi piśarza. Sztuka była słaba, niekonsekwentna; braki warsztatu podcięły klarowność i ostrość problemu: walka starego z nowym w środowisku lekarskim nie przebiega przekonująco. Mimo to pierwsza „próba sił” wypadła na korzyść autora, ponieważ świadczyła o umiejętności chwytania istotnych problemów życia, obnażania ich z pasją i odwagą, a sygnalizowała inteligencję, szczerość, żywość reakcji i tę żywiołowość, która przy udoskonaleniu środków piśarskich mogła stać się silną bronią autora.

Nagły zwrot ku tematyce historycznej na pozór tylko oddalał Lutowskiego od problematyki współczesnej. W istocie było to podjęcie ważnego zamówienia społecznego, ponieważ obrany w drugiej sztuce temat historyczny, dzięki bezpośredniemu nawiązaniu do tradycji walk rewolucyjnych klasy robotniczej, właściwie poruszał aktualną problematykę polityczną.

Próba rewizjonistycznego naświetlenia powstań śląskich we „Wzgórzu 35” była aktem śmiałym i pionierskim, otworzyła w naszej dramaturgii nieznany dotychczas rodzaj sztuk atakujących problematykę historyczną dla wydobycia aktualnego rezonansu politycznego.

„Wzgórze 35” było także poważnym krokiem naprzód w rozwoju warsztatu piśarskiego młodego dramaturga. Znać tu już dużą dbałość o konstrukcję utworu, o wykończenie dialogów, o tempo akcji i rytmunek postaci. Widać rzetelność w ujęciu trudnego tematu i dobre orientowanie się w źródłach historycznych. Naturalnie, sztuka nie była pozbawiona pewnych wad; obra-

zy historyczne Lutowskiego nie wychodziły prawie poza opisowość, tam zaś, gdzie autor usiłował je pogłębić przeżyciem ludzkim, często wpadał w dość efektowny, ale tani melodramat. Był to jednak podwójny sukces: sukces czujności piśarza w łot chwytającego i dobrze wykonującego trudne zamówienie społeczne oraz sukces młodej dramaturgii politycznej, która „Wzgórzem 35” poważnie rozszerzyła wachlarz swego dorobku.

„Sprawa rodzinna” jest więc trzecią sztuką Lutowskiego, napisaną i wystawioną w ciągu ostatnich dwóch lat. Jak widzimy, młody piśarz pracuje intensywnie i niemal „bez pudła” od chwili debiutu i nie jest rzeczą dziwną, że oczekiwaliśmy nowej jego sztuki ze zrozumiałą treścią. Uda się, czy nie uda? Czy powróci na obszar walki z okresem „Próby sił” do tematyki współczesnej będzie powrotem dojrzałym o doświadczenie dwuletniej pracy nad doskonaleniem literackiego rzemiosła? To, że „Sprawę rodzinna” wystawił zespół Teatru Ateneum przywiązujący do tej premiery dosyć dużą wagę po dotychczasowych niepowodzeniach, jeszcze podniosło temperaturę zainteresowania.

Zaczniemy od fabuły.

Syn starego majstra, specjalista w ręcznym polerowaniu metali, młody inżynier, Felek Kamiński, opracował metodę polerowania metali za pomocą elektrolizacji. Wynalazek Felka jest poważnym krokiem naprzód w dotychczasowych metodach pracy, wróży wielkie oszczędności i dużą ekonomię sił i kosztów produkcji. Wszystko byłoby zupełnie jasne i proste gdyby nie... rodzina Felka. Nie sabotaż obcy, nie biurokracja... tylko zająca, w gruncie rzeczy postępową, więcej: robotniczą rodziną podtrzymującą w latach międzywojennych piękne i wielkie tradycje strajków, rodzina, której ojciec jest członkiem partii, jeden z synów jest inżynierem, drugi studiuje medycynę, synowa historię sztuki, matka zaś — mimo narzekania na kolejkę i brak żywności — jest w istocie kochającą i miłą kobietą.

Otóż w rodzinie tej ginie teczka z planami Felka i wszystko wskazuje na to, że przekazano ją w ręce obcych agentów. Kto mógł wykraść plany? Na misternie osnutej intrydze Lutowski pokazuje podszewkę całej sprawy. Właściwie wszyscy członkowie rodziny potencjonalnie zdolni są... może nie do wykradzenia, czy zniszczenia planów, w żadnym zaś razie nie do świadomego wydania ich sabotażystom, lecz do opóźnienia ostatecznych rezultatów eksperymentu Felka, do „zawieruszenia” teczki z planami tak, aby się niepojęko znalazła. Dlaczego? Ponieważ praca Felka stała się źródłem niesnasek i niepokoju w rodzinie. Stary poleownik nie może się pogodzić z tym, że jego od lat wypróbowana metoda pracy, którą uważa za „sztukę”, może zostać zastąpiona przez maszynę. Żadne argumenty Felka nie są w stanie go przekonać; czuje się sponiewany, zdyskwalifikowany i to przez własnego syna. Naturalnie, dasy Kamińskich psują atmosferę domu, dlatego też matka — dla „świętego spokoju”, żeby już nie było tego „piekła” między mężem i synem, gotowa jest zrobić wszystko, aby te „diabełskie” plany gdzieś się „zawieruszyły”. To jest jeden aspekt. Lecz jest jeszcze drugi: żona Felka, która staje się ofiarą racjonalizatorskiej pasji swego męża. Od chwili rozpoczęcia prac nad wynalazkiem Felek wyraźnie zaniedbuje żonę i można sądzić, iż jej zazdrość i niepokój nie są pozbawione uzasadnienia tym bardziej, że wmiensza jest w to koleżanka biurowa Felka. W tej sytuacji żona Felka wprawdzie sprzeciwia się propozycji Kamińskiej, aby „zawieruszyć” plany, ale postawa jej wydaje się raczej chwiejna.

Plany wykradł najmłodszy syn Kamińskich, student medycyny, który wpadł w fatalne towarzystwo, zadłuził się i dla zdobycia pieniędzy lekkomyślnie oddał teczkę w ręce agenta, którego — nota bene — żona Felka wybrała sobie na obiekt odwetu na mężu.

I oto Lutowski misternie rozwiązuje cały węzeł dramatyczny, przywołując na pomoc przypadek. Okazało się, że teczka wydana sabota-

wadzono również żadnej kontroli działalności referatu, który pracuje zupełnie samodzielnie, bez jakiegokolwiek pomocy z zewnątrz.

EDWARD APPEL

MICZURIN W PGR GOLA

Piszę do Was z Zespołu PGR Gola w powiecie Gościń. Cała załoga przygotowuje się do Miesiąca Pogłębia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Chciałem, bodaj krótko, zasygnalizować Wam o słusznej inicjatywie zespołowej organizacji partyjnej. Oto we wszystkich świetlicach zespołu powstają „świetlicowe kąci przyjaźni”, w których na pomysły urządzonych planach będą popularyzowane wielkie osiągnięcia Kraju Rad.

Druga inicjatywa jest jeszcze ciekawsza. Trzeba Wam wiedzieć, że stosowanie radzieckich metod pracy i doświadczeń, przy ofiarnej pracy całej załogi, uczyniły z Goli przodujący Zespół PGR w Wielkopolsce. W gospodarstwach stosuje się system Williamsa, krzyżów, siew ziół, zimny wychód prosiat i cieląt, w Goli pracuje kombajn, radzieckie kopaczki i sadzarki ziemniaczane. Opomowywanie nowoczesnych maszyn radzieckich, produkujących metod pracy, spowodowało wśród robotników rolnych szersze niż dotychczas zapoznanie się z radziecką literaturą, czasopiśmiennictwem politycznym i fachowym.

W zespole PGR Gola, w oparciu o radzieckie metody pracy, wyrósł tacy dzielni ludzie, jak brygadziści chlewni Kaźmierczak (przeszło 1 kg przyrostu żywej wagi dziennie od tuczniaka, to nie w kij dmuchał...), oborowy Przybylak i wie-

ZE SCENY I Z WIDOWNI

TEATR

IM. MOSSOWIEU W POLSCE

Wizyty przodujących radzieckich zespołów teatralnych w Polsce podczas Miesiąca Pogłębia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej stały się już piękną tradycją. W ubiegłych latach góseńscy zespoły Moskiewskiego Teatru Dramatycznego pod kierownictwem M. Ochłopkowa oraz kijowski teatr im. Iwana Franki. Przed rokiem podziwialiśmy znakomite przedstawienia leningradzkiego teatru im. A. Puszkina, który dał w Polsce ponad 30 występów. Oklaskiwaliśmy sztuki aktorów takich artystów, jak: Babanowa, Uziów, Ranevska, Jura, Buczma, Ochłopkow, Szafrak, Swierdlin, Skorobogatow, Czerkasow, Borysow, Merkuriew, Simonow i wielu innych.

W roku bieżącym przybył do nas 133-osobowy zespół teatru im. Mossowieu, oznaczony Orderem Czerwonego Sztandaru.

Teatr im. Mossowieu powstał w roku 1923 z inicjatywy i przy aktywnej pomocy moskiewskich związków zawodowych i wkrótce zyskał olbrzymią popularność najszerzym mas ludzi pracy. Siarając się zbliżyć do nowego widza, kierownictwo tego własnego teatru wprowadziło system zamkniętych przedstawień dla robotników cących zakładów pracy i fabryk, organizując też zespołowe przeglądy dla aktywu partyjnego, dla komсомолców, studentów i rozmaitych grup inteligencji. Jemu też przypadł w udziale honor wystawienia pierwszego spektaklu ukazującego Rewolucję Październikową w realistycznych obrazach i prawdziwych postaciach jej bohaterów. Było to we wrześniu 1925 roku, gdy zespół teatru, pracując pod kierunkiem wybitnego aktora i reżysera E. O. Lubimowa-Lańskiego wystąpił z prapremierą sztuki, nieznanego wówczas jeszcze nikomu dramaturga, Bill-Bielocerkowskiego pod tytułem „Sztorm”. Sztuka ta weszła jako pierwsza pozycja do dorobku radzieckiej klasyki rewolucyjnej, spektakl zaś otworzył złotą serię wielkich inscenizacji dramatów heroicznych.

Od roku 1941 kierownikiem artystycznym teatru jest wybitny reżyser i pedagog Jurij Zawadzki, zaś trzon zespołu stanowią przeważnie jego uczniowie, jak np. W. P. Marec-

ka, N. D. Mordwinow, R. J. Platt, P. I. Geraga i inni.

Teatr im. Mossowieu zaprezentuje polskiej publiczności pięć przedstawień, mianowicie: „Sztorm” Bill-Bielocerkowskiego, „Swit nad Moskwą” Surowa, „Maskarade” Lermontowa, „Otello” Szekspira, z Mordwinowem w roli tytułowej, oraz ostatnią swoją premierę, jaką była inscenizacja opowieści scenicznego o Fryderyku Joliot, pt. „Obywatele Francji” Chrobowskiego.

Obszerne omówienie tych przedstawień znajdą czytelnicy w jednym z najbliższych numerów „Przeglądu Kulturalnego”.

„BIEG DO FRAGALA” NA SCENIE

Tegoroczny laureat Państwowej Nagrody, reżyser Jakub Rotbaum, przygotowuje sceniczną wersję powieści Juliana Strykowskiego pt. „Bieg do Fragala”. Prapremiera adaptacji scenicznego powieści Strykowskiego odbędzie się w przyszłym roku na scenie Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu.

NOWE INSCENIZACJE

„Tkacze” Gerharta Hauptmana i „Nora” Ibsena, to nie tylko ciekawe pozycje repertuarowe Państwowego Teatru Śląskiego w Katowicach na rok 1953, lecz także — według zapowiedzi — nowe inscenizacje tych od lat nie granych dzieł europejskiej literatury klasycznej. Pracuje obecnie nad nimi kierownik artystyczny katowickiego teatru reż. Roman Zawistowski.

W dalszym planie pracy artystycznej Zawistowskiego na rok przyszły jest nowa inscenizacja „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego.

„ROMEO I JULIA” W PRZEKŁADZIE J. IWASZKIEWICZA

Jarosław Iwaszkiewicz pracuje obecnie nad nowym przekładem tragedii Williama Szekspira pt. „Romeo i Julia”. Ujrzymy ją na scenie teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.

POLSKA PRAPREMIERA „SZTORMU”

„Sztorm” Bill-Bielocerkowskiego należy do pierwszych dzieł radzieckiej klasycznej literatury rewolucyjnej, określanych wspólną na-

MIKOŁAJ ALESZ

PRZED stu laty, w listopadzie 1852 urodził się w południowych Czechach najwybitniejszy narodowy malarz Czechosłowacji Mikołaj Alesz.

Krajobraz południowych Czech jest szczególnie malarski. Łagodnie sfalowana równina, dalekie pasma błękitnych gór Szumawy, wielkie jeziora wśród lasów, białe ściany chłopskich chat pod brązowymi dachami, wszystko to pod niezmierzonym niebem, na którym piętrzą się fantastyczne kształty chmur. Jest to kraj starych miast i zamków, w których żyje historia. Kraj husyckich taborytów i Jana Žižki. Kraj, który przetrwał swą i teraźniejszością żywił serce i myśli Mikołaja Alesza.

Mikołaj Alesz umarł w roku 1913.

Nie doczekał się nigdy oficjalnej sławy. Nie otrzymał nigdy z rąk czeskiej burżuazji konsekracji na mistrza narodowej sztuki. Był na to zbyt ludowy, zbyt wywodzący się z gadek i piosenek wsi czeskiej, zbyt patetyczny w swym patriotyzmie, zbyt mało otarty o kosmopolityczną sztukę wielkiego świata. Zdobył sobie natomiast ogromną miłość i sławę u ludu czeskiego. Cały naród znał jego ilustracje do dzieł ojczystych i ludowych piosenek, jego elementarne i kalendarze, jego ilustracje do powieści Jiraska i starych czeskich przysłów. Ale dopiero cykl wielkich obrazów o najslawniejszej epoce dziejów narodu czeskiego — wojnach husyckich, zdobywa Aleszowi sławę wielkiego mistrza. Warto zaznaczyć, że Alesz

przygotowywał się do malarstwa historycznego u Jana Matejki. Alesz urzekł postaci Jana Žižki i jego neumanów, urzekł go wojska „bożych wojowników”, walczące o sprawę ludu przeciw całemu ówczesnemu feudalnemu światu, wspaniałe obrazy bitew, żyjące w tradycjach ludu wiejskiego.

Miłość do ojczyzny, jej mitów i dzieł, miłość do krajoznawstwa i rodzinnego wyrazu Alesz najpełniej w wielkim cyklu „Ojczyzna”. Są to z rozmachem i patosem malowane sceny z historii Czech. W cyklu „Żywioty” Alesz odtwarza z uczuciem i poezją sceny z walk Indian północno-amerykańskich przeciwko białym kolonizatorom. Spotkać można często u Alesza z pasją malowane sylwetki polskich jeźdźców i szlachty, dońskich kozaków i węgierskich wojowników o wolność.

Sztuka Alesza miała służyć narodowi. Wyraził to sam mistrz w prostych słowach: „Pracą swoją chcę lud pobudzić i wrócić mu stare czeskie siły, nieugiętość i samodzielność; dlatego chcę, aby moje prace szły między lud”.

W rysunkach Alesza uderza miłość do życia, realizm spojrzenia na świat, żarliwość szczerego patrioty i syna ludu. Forma jego dzieła jest mocno związana z treścią. Linia rysunku jest wstrzemięźliwa, prosta, lecz wyraża delikatną i grubą, pełną swobodę temperamentu. Alesz żył swym dziełem, wkładał w nie całe swoje doświadczenie życiowe, całą swą poetycką wyobraźnię. Umie on narzucić widzowi swą artystyczną wizję z niebywałą siłą. Jeśli się powie, że naród widział plastycznie swe dzieje i ich postacie oczami Alesza, nie popadnie się na pewno w przesadę.

Jest rzeczą zmienną, że ten samorodny artysta, którego, prawdę rzekłszy, żadne szkoły malarskie jego epoki zupełnie się nie imaly (jakże jest w tym podobny do naszego Matejki!) nie malował nigdy z modelu. Malował swe historyczne sceny i postacie, swe rodzajowe obrazki ludowe tak, jak je sobie wyobrażał, słuchając starych podań i bajd po chałupach lub błądząc po zaułkach starych miast husyckich i dawnych zamkach czeskich panów. Miał tyle odwagi i wyczucia dzieł, że za temat jednego ze swych najlepszych cykli wziął okres największego upadku i ogniebnienia narodu czeskiego, po klęsce na Białej Górze, czerpiąc z niego rewolucyjny motyw buntów chłopskich, jakby chciał wskazać, że to była siła, na



MIKOŁAJ ALESZ — Spotkanie króla Jerzego z Podjebradem z Maciejem Węgierskim

którą liczyć należy w walce o narodową niezależność.

W roku ubiegłym odbywały się w Czechosłowacji uroczystości związane ze stułeciem urodzin innego wielkiego budziela dumy narodowej Czechów, Alojzego Jiraska. Stworzono wtedy w historycznej budowlu praskiej „Gwiazdy” muzeum Jiraska. W roku bieżącym założone zostały podwaliny pod utworzenie

wielkiego muzeum Alesza w jednym z największych zamków południowych Czech, w Hlubokiej. Za życia Alesza dotarł do ludu, do jego pieśni i podań, elementarzy, z których uczyły się chłopskie i robotnicze dzieci, kalendarze, które czytali w niedziele chłopcy i rzemieślnicy. Każde dziecko zna Aleszowsy „Szpaliczek”, będący prawdziwym skarbem czeskich piosenek i przysłów, ożywo-

nym pełnym poezji i piękną rysunkiem Alesza. Po śmierci, Alesz wchodzi największymi swymi płótnami do narodowego mauzoleum sztuki. W ten sposób naród na drodze do socjalizmu czci artystę, który zachował w swej sztuce i wzbogacił wieczne wartości sztuki ludowej, jakie wziął wraz z życiem z ziemi ojczystej.

m. ż.



PORTRET MIKOŁAJA ALESZA

rys. Maks-Szwabiński

RAJ MULK ANAND

(Artykuł napisany specjalnie dla „Przeglądu Kulturalnego”)

DZIELA Raj Mulk Ananda najslawniejszego pisarza Indii (autora powieści „Coolie” (Kulis) tłumaczone są na prawie wszystkie języki azjatyckie i europejskie, między innymi na polski. Książki te opisują nędzę proletariatu i straszne warunki życia w najniższej kasty pariasów (tak zwanych niedotykalnych). Poruszyły one cały świat, jak ongiś powieści Dickens’a.

Dr Raj Mulk Anand mieszka w Bombaju. Jego dom położony nad jedną z najpiękniejszych zatok świata, tonie cały w tropikalnej zieleni.

Rozmowa z Raj Mulk Anandem jest prawdziwym przeżyciem. Słuchają go w skupieniu wielbiciele, którzy zjechali się ze wszystkich

ALICJA HALICKA

dową potrawą, baraninę z ryżem zaprawioną „curry”, soczewicą i „chapatti”, — rodzajem placka, który zastępuje chleb.

Na ścianach obrazy współczesnych malarzy indyjskich: CHAVDA (męża jednej z tancerek), GEORGE KEYDS, Cejlończyka malującego pod wpływem Picassa, NESTOR O’SOUZA, ARA i malowidła ludowe prowincji RASPUTANA.

Podziwiamy piękne brzozy starożytne i wytwory sztuki stosowanej: tkaniny, ceramikę, koszykarstwo.

Proszę Raj Mulk Ananda, aby powiedział coś o sobie. Czytałam jego książkę „7 lat”, w której opisał swoje dzieciństwo, książkę pełną poezji, humoru i czułości, ale także skrytych łez i przejmujących tragedii.

— Wszystko to jest prawdą. Urodziłem się w prowincji Pendżal. Rodzice moi byli prostymi ludźmi: ojciec służył w wojsku angielskim, a matka pochodziła z rodziny wyznającej religię Sikh. Otrzymałem stypendium i wyjechałem na studia uniwersyteckie do Anglii. Ale wkrótce wolałem prowadzić życie niezależne. Dlatego też przymierzałem głodem najpierw w Londynie, a potem w Paryżu. Zaprzyjaźniłem się tam z pisarzami i poetami francuskimi Aragonem i Eluardem.

— Byłem więziony przez Anglików, jak niemal wszyscy moi rówieśnicy. Pomimo to nie żywię urazy do narodu angielskiego. Jestem Hindusem i jako Hindusa nie żywię nienawiści do nikogo, do żadnego narodu, do żadnej rasy, do żadnej religii.

Na moje pytanie, jakie było więzienie, odpowiada: ohydne. Ale załamałem się raz tylko, kiedy moja matka zemdląca, podczas gdy mię bito. Byłem wówczas jeszcze bardzo młody.

Raj Mulk Anand jest wojownikiem pokoju. Uczestniczył w kongresie warszawskim, skąd wywiozł jak najmilsze wspomnienia.

Mówi mi o swoich projektach literackich, o dziele w 7 tomach pod tytułem: „Siedem wieków”, które może stać się „Ludzką komedią” Indii. Ulubionym jego autorem są Balzac i Tolstoj.

Podczas mojego pobytu w Bombaju Raj Mulk Anand był zajęty przygotowaniem przedstawień ba-

letu, dla którego napisał libretto. Widziałam ten balet i byłam oczarowana jego harmonijną pięknoscia i rozmaitością ruchów tanecznych. W klasycznym baletcie europejskim stosowany jest wyłącznie jeden gest rąk, w tańcu indyjskim jest ich 63, tak zwanych „Mudras”. Piękność tancerek, bogactwo kostiumów, subtelność muzyki opartej na modulacjach, wszystko to składa się na urok tych tańców.

Dla mnie jako dla malarzy — powiedziała mi o Raj Mulk Ananda — Indie są uosobieniem piękna.

Nie jestem ślepa i zdaje sobie sprawę z przerażającej nędzy ludu, z przepaści między bogtymi i biednymi, z przekupstwa, fanatyzmu religijnego i zacołania waszego kraju.

Wtajemniczeni powiadają, że odkrył jakiś spisek i zamierza zdemaskować winnych.

Potępić, przekląć, posiekać na kawałki.

Wtajemniczeni kosztują zazwyczaj ledwie łupiny tajemnicy, nie znają zaś smaku jej miąższu.

A może dopadł skrzyni mądrości, która dotąd tak chciwie strzegła przed nim swej zawartości, i rozbawił ją łomem rozważa sięgnął po najcenniejszy z jej skarbów: rozsądek?

Czerpięz wiadomym jego zamysłów ze studni własnej szlachetności. Bacz wszelako, abyś nie został ochlapany błotem, kiedy zerwie się przegnęły sznur ciagnący to wiadro.

Tak, tak, macie rację. Nasz dyrektor to człowiek wybitny i szlachetny.

A milcz - że wreszcie kpie nieokrzesany. Oddany w wieczność nie sprawie szlachetnej, Ale kaprysom każdego zwierzątka. Drżący przed władzą, jaka by nie była. Duchu szkodliwy ślepej lojalności, Czas, by cię przegnać z działań naszych wiości.

— „Tak jest, powiedział mi Raj Mulk Anand. Indie to miłość. Nowe, lepsze Indie, cel, któremu poświęcam życie. Wierzę w lepszą przyszłość dla ludzkości, w „spiewając jutro” — jak wyraził się rozstrzelany przez hitlerowców francuski komunista Gabriel Peri.



Ajanta — żona Buddy

stron świata. Angielski profesor z Cambridge sąsiaduje z inżynierem radzieckim, chiński dyplomata z amerykańskim dziennikarzem i gwiazdą filmową. Studenci hinduscy słuchają w nabożnym skupieniu słów mistrza.

Dwie uroczyste młode tancerki, siostry VAJIFDAR, częstują nas naro-



Rzeźba z Ellory — tańczący Siva

Ale jak nie podziwiać wdzięku i piękności waszych kobiet, godności waszych mężczyzn, waszej odwiecznej kultury, kwitnącej sztuki ludowej, waszej przeszłości artystycznej wspaniałej i nieśmiertelnej?

— „Tak jest, powiedział mi Raj Mulk Anand. Indie to miłość. Nowe, lepsze Indie, cel, któremu poświęcam życie. Wierzę w lepszą przyszłość dla ludzkości, w „spiewając jutro” — jak wyraził się rozstrzelany przez hitlerowców francuski komunista Gabriel Peri.

JAK NA DŁONI

AKT IV

SWIETLICA

Urzednicy przechadzają się, czytają pisma, grają w szachy.

I urzednik:

Jakiż to niezwykły gość z krainy myśli odwiedził mózgowicę naszego dyrektora, że zarządził nagle zebranie kolektywu?

Kameleoni:

Niezwykłe mądrze zarządził.

II urzednik:

Odkąd tu pracuję jeszcze nie podobnego nie zdarzyło się.

III urzednik:

Prawda to. Dotychczas wszelkie decyzje pobierał radząc się li tylko samotności swego gabinetu.

Kameleoni:

Bardzo mądrze. Najlepszy to jego doradca.

II urzednik:

Wtajemniczeni powiadają, że odkrył jakiś spisek i zamierza zdemaskować winnych.

Kameleoni:

Potępić, przekląć, posiekać na kawałki.

I urzednik:

Wtajemniczeni kosztują zazwyczaj ledwie łupiny tajemnicy, nie znają zaś smaku jej miąższu.

III urzednik:

A może dopadł skrzyni mądrości, która dotąd tak chciwie strzegła przed nim swej zawartości, i rozbawił ją łomem rozważa sięgnął po najcenniejszy z jej skarbów: rozsądek?

I urzednik:

Czerpięz wiadomym jego zamysłów ze studni własnej szlachetności. Bacz wszelako, abyś nie został ochlapany błotem, kiedy zerwie się przegnęły sznur ciagnący to wiadro.

Kameleoni:

Tak, tak, macie rację. Nasz dyrektor to człowiek wybitny i szlachetny.

I urzednik:

A milcz - że wreszcie kpie nieokrzesany. Oddany w wieczność nie sprawie szlachetnej, Ale kaprysom każdego zwierzątka. Drżący przed władzą, jaka by nie była. Duchu szkodliwy ślepej lojalności, Czas, by cię przegnać z działań naszych wiości.

K u r t y n a

AKT V

SALA ZEBRAN

Bordziak na wyniosłym podium. Zebrani urzednicy.

STANISŁAW DYGAT

Bordziak:

A więc zebranie, takie moje prawo. Właśnie otwieram.

Kameleoni:

Brawo, brawo, brawo.

Bordziak:

Mam przekonanie, że pracy mej sektor

Trzeba umocnić.

Kameleoni:

Niech żyje dyrektor.

Bordziak:

Że trzeba również by szereg korektur

Wnieść w naszą pracę.

Kameleoni:

Niech żyje dyrektor.

Jeden z urzedników:

W kwestii formalnej. Kol. Kameleoni wznosi swój okrzyk bez względu na to czy się z czymkolwiek rymuje, czy nie. Czy kol. Kameleoni nie może się przed tym powstrzymać?

Kameleoni (placziwie):

To jest silniejsze ode mnie. Ja bardzo chcę się powstrzymać i jakoś nie mogę.

Jeden z urzedników:

W takim razie stawiam wniosek o wykluczenie kol. Kameleonskiego z obrad, inaczej nigdy ich nie dokończymy. (Szamocący się wśród wiewatów na cześć dyrektora, Kameleoni zostaje wyprowadzony z sali).

Bordziak:

A więc do sprawy. Nie będę ja tutaj

Chwalić mych zasług. Znacnie moją skromność,

Która mi każe ze samokrytyką Zwrócić się do was i pokryć milczeniem

Wszystkie zalety tak dobrze wam znane:

Mądrość i męstwo, rozsądek i umiar, Zapal do pracy, niezawodnie celne

W każdym wypadku sądy nieomyłne, Ze już nie wspomnę zalet

wykształcenia, Roztropność, dobroć, no... sporo tam tego.

Na tym już kończę mąsamokrytykę I prawem, które służy mi z kole, Z ostrą krytyką wystąpię ochoczo.

Mimo mych zalet, któreście słyszeli, W samokrytyce ujawnionych ostro, Są niekierowny bez czi i sumienia, Którzy w zawiści i w nadziei

zysków

Chcą mnie oczernić i wyzuć z godności.

Dla tych potwarców będę bez litości!

Jan i Kaźmirz:

Czyż to możliwe, by wśród nas się znalazł ktoś tak niekierowny? Mów, naboga, panie.

Bordziak:

Tak. Z wielkim smutkiem oznajmić to muszę:

Kreśli się tutaj przybłąda nieprawny, Niecny przestępca wzywały

z sumienia,

Który na szkodę urzędu działając Burzy mych ludzi, do buntu ich

wzniesia.

Znam jego imię, kryje się daremnie. Niecnik, któremu wielu posłuch daje, Zwie się Szekspirem. Muszę więc

was ostrzec:

Ktokolwiek będzie z tym owym Szekspirem

Gdzieś przylapany, nie ma innej rady,

Oznajmię gromko: proszę wont z posady!

(Poruszenie i tumult. Niełeczne głosy):

— Ja nigdy.

— Nie znam, nie widziałem, nie mam nic wspólnego.

— Pierwszy raz o takim słyszę. (Na salę wchodzi Nieznany osobnik).

Bordziak:

A pan kto, proszę?

Nieznany osobnik:

Delegat z Warszawy.

Bordziak:

Dobrze się składa. Są tu ważne sprawy.

Delegat:

Właśnie. Centralny Zarząd tu mnie przysłał, bym sprawę ważną przekazał najpilniej.

List wam odczytam:

„W związku ze zbliżającą się rocznicą urodzin Szekspira zleca się placówce kulturalno-społecznej w N. zorganizowanie uroczystości ku czi wielkiego pisarza...”

Bordziak (na stronie):

Przebóg. Co słyszę?

(Kaźmirz i Jan stojący dotąd blisko Bordziaka zaczynają chyłkiem odsuwać się od niego).

Delegat:

„...ponieważ zaś dotychczasowy dyrektor Bordziak na Szekspirze, jak i wielu innych rzeczach, absolutnie się nie zna, należy go zdjąć ze stanowiska i zastąpić kimś z zespołu, kto pozostaje blisko tych spraw”.

(Niełeczne głosy, te same co poprzednio):

— Ja zawsze.

— Znam, widziałem, mam wszystko wspólne.

— Ciągłe o takim słyszę.

Delegat:

Bordziaka przenieść. Niech w jakimś powiecie

Uczy się pracy.

Bordziak:

Świecie, świecie, świecie!

Wszyscy:

Hurra! Nareszcie staniemy na nogi. Bez przeszkód dając pracę nasz czas drogi.

Kameleoni (wsuwając głowę przez drzwi):

Ha, co ja słyszę? Nowy czelek przy sterze?

To znakomicie! Żyć nam dyrekterzel

K u r t y n a.

PRZEGŁĄD KULTURALNY
TYGODNIK KULTURALNO-SPOŁECZNY
ORGAN RADY ARTYSTYCZNEJ PRZY MINISTRZE
KULTURY I SZTUKI,

REDAGUJE ZESPÓŁ.

ADRES REDAKCJI: Warszawa, ul. Wspólna 61 IV p., telefon 732-11 (Centrala). Redaktor Naczelny 619-21. Sekretarz Redakcji 619-20. Adres Administracji: Warszawa, ul. Wiejska 12, telefon 752-50.

PRENUMERATA I KOLPORTAŻ: P P K „Ruch” Oddz. w Warszawie, ul. Srebrna 12, tel. 804-20 do 25. Warunki prenumeraty: Miesięcznie zł 4.—, kwartalnie

zł 12.—, półrocznie zł 24.—, rocznie zł 48.—. Wpłaty na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze wiejskie. CENA OGŁOSZEŃ: 9.— zł za 1 cm² Ogłoszenia przyjmuje Biuro Ogłoszeń R.S.W. „Prasa” W-wa, Poznańska 38 konto PKO I-5589/111, tel. 7-38-05. Rekopisów nie zamówionych Redakcja nie zwraca. Zakłady Drukarskie i Wkłóśdrukowe R.S.W. „Prasa”, Warszawa, Marszałkowska 3/5