

NASZ POKÓJ

Leży przede mną tygodnik angielski „Picture Post”. Numer otwiera kilkunastocipowy, ilustrowany reportaż pt. „Plantator wśród malajskich terrorystów”. 1 zdjęcie: taras obzernego bungalowu, w fotelu, z nogami wyciągniętymi na stole, odpoczywa Mr. A. S. Taylor — właściciel 1.866 akrów plantacji kauczukowej. Długa, sucha twarz „rasowego” Anglika. Obok tradycyjnej whisky i soda — Ben-gon, karabin maszynowy. Chwila wytchnienia po pracy. Plantator czyta gazetę. Podpis pod zdjęciem: „Na takich ludziach opierają się dziś wpływy brytyjskie na Malajach”. Zdjęcie 2: „bohater” brytyjski przy robocie. Malajscy tragarze dźwigają wiadra z płynem kauczukowym. Podpis: „Oni wiedzą coś o komunistycznych bandach...” Mr. Taylor z kołtem w opuszczonej dłoni dozoruje „łapierów”, obok czai się bosonogi „sługa białego pana”, przyciskając do piersi pistolet maszynowy. Następuje seria fotografii o podobnej treści. We wszystkich czynnościach procesu produkcyjnego towarzyszy „tu-bylcom”, patrzący im na ręce — plantator. Wreszcie proces produkcyjny zakończony. Na wadze obłężyma biała kauczuku Mr Taylor w battle-dressie, z pistoletem w kaburze, odczytuje cyfrę bogactwa. obok smukły Malaj, bosy i prawie nagi — spogląda urogo w obiektyw aparatu fotograficznego. Odwracam kartkę Mr Taylor wychylony z okienka limuzyny rozmawia z dowódcą posterunku; na pierwszym planie kilku żołnierzy w bunkrze. Dżungla... Patrol angielski przedzierza się przez splątany gąszcz — rewidując kilku Malajczyków biału ubranych, stojących sztywno z podniesionymi do góry rękami... oddział gwardii szkockiej na stanowisku. Blżej — podoficer obserwuje cel przez lornetkę, głębiej — żołnierze kupieni przy jakiejś dzwicznej broni. Jest w nim jednak coś znajomego. Przypłacam się uważnie. Tak, to miotacz płomieni, podobny do „krów rzycających”, którymi hitlerowcy palił Włoszaue. Na następnej stronie pożar włoski... żołdak obladowany bronią, wybiją nogą drzwi opuszczonej chaty Młody Szkot w okrągłym kapeluszu, z aparatem fotograficznym na pierś, przestępując starego chłopca z cienką brodką, zalawianego, wyschniętego jak trzcina. I wreszcie ostatnie zdjęcie Nie ma potrzeby go opisywać. Zbyt dobrze pamiętamy ten obraz Szereg ułożonych na ziemi, sztywnych niby kukły, nienaturalnie skreconych postaci. Dodajmy tylko, że są to młodzi chłopcy, prawie dzieci... Podpis pod tym dokumentem głosi: „Ci ludzie chcieli zakłócić spokój na Malajach”.

Oto jest „pokój” eksportatorów, pokój świata, który codziennie i w sposób żywiłowy rodzi krwawe konflikty. Jakże daleko odeszliśmy, przez kilka lat pracy w społeczeństwie opartym na pokonaniu życia i godności człowieka, od tych praw kapitalistycznej dzungli. Rodzi się w nas podejrzenie, że autor wspomnianego raportu miał cel demaskatorski: odstąpić meduzą twarz brytyjskiej polityki kolonialnej. Ale to tylko błąd perspektywiczny. Mr. Taylor jest zupełnie serio bohaterem pozytywnym wytwornych czytelników „Picture-Postu”. To „mocny człowiek”; jego bezwzględność gwarantuje londyńskim biznesmenom wypełnienie potrzeb. Zapamięłaliśmy już, jak przed kilku laty major Lepecki pisał „Jutro na Madagaskar”, jak płaćmiński składki na „Ligę Morską i Kolonialną”, jak rząd Piłsudskiego wspólnie z Hitlerem targował się o kolonie w Afryce. Byliśmy we własnym kraju rozdarci i tragicznie bezsilni. Od tego czasu przeszliśmy długą, niełatwą drogę, przetrzymaliśmy przełom tak głęboki, jakiego w przybliżeniu nawet nie doznało żadne polskie pokolenie: w olbrzymiej większości naród nasz stanął w jednym szeregu ze swoimi klasami — wyzwoleńcami, ze zwyciężonym proletariatem Powsoli, często nie dostrzegaliśmy odrzucałmy dawne kategorie ocen politycznych, przyjmowaliśmy nową moralność przy ocenie międzyklaszkich stosunków. Zrozumielśmy, że kochać własny naród można tylko wtedy, jeśli się szanuje i poważa inne narody, pojęliśmy, że wielkość ojczyzny osiada się nie przez pacyfikację wsi ukraińskich, lecz przez tworzenie wydobycie potencjału własnej ziemi, przez rozwijanie narodowej kultury, przez służbę dla szczęścia ludzi; jasne się stało dla nas, że „misja dziejowa” Polski jest teraz nie w szukaniu zwady z sąsiadami, lecz w ofiarnej obronie pokoju — sprawy najbliższej uszyściłom Polakom i wszystkim prostym ludziom całej ziemi. Naród nasz stał się dumny bojownikiem o pokój, jednym z czołowych „aktywistów” tej podstawowej dla ludzkości sprawy Bronimy pokój, ponieważ znamy wojnę i chcemy, żeby ojczyzna nasza rosła w świętych murach, a nie niszczała w zgłiszczach; bronimy jednocześnie niepodległości Polski, wiedząc, że jest ona nierozdzielnie związana z ideą pokoju. Bronimy pokoju z takim przekonaniem, ponieważ jesteśmy realistami i wtemy, że tym razem pokój naprawdę może być utrzymany. Nie od dziś strach przed wojną przesładuje prostych ludzi, nie od dziś tęsknią oni do twórczego, sprawiedliwego i spokojnego życia, ale dopiero teraz nauczeni masowym doświadczeniem, kształtowani wskazaniami marksistowskiego światopoglądu, nauczyli się nieomylnie rozpoznawać twarz wojennych przestęp-

Mj. Polacy, jasno rozeznamy się w sytuacji; pracę naszą budujemy zapórę przeciw wojennej powodzi; ale także tam — we Francji i we Włoszech, na Malajach, w Tunisie i w Egipcie nie łatwo będzie panom Taylorom wywieźć w pole milionowe masy obrońców pokoju! W obliczu „zagrożenia pokojem”, pokojem ludów, handlarze śmierci — Armstrongowie i Vickersy, nakazują swoim politykom otrąbić, że ich armaty służyc mają pokojowi. „Zbrojni są ci agresorzy? — żeby odebrać odwagę agresorom!”... A ktoś to są ci agresorzy? Nawet ostawiony i wyraźnie reakcyjny w dotychczasowej twórczości Sartre tak pisał przed kilku tygodniami o miesieczniku Les Temps Modernes: „Mówicie, że jesteście przeciw agresji. Ale jak to nadmodernie?”. Mówicie, że jesteście przeciw muryngskim pragnącym zwać, kiedy przeciw biednym plebionom mureyskim prakującym kóz-
zrzucić jarzmo wyżysku, wysyłacie eskadry bombowców, od któ-
zych mocniej niż Afryki. Naznaczenie to demonstracją siły i bez-
bronni ludzie zmuszani są ustepać... Jest to jednak akt terroru, nie
mającący nic wspólnego z polityką pokoju Od takich czynów, mają-
cych na celu odebranie odwagi „agresorom”, przechodźcie do in-
nych; w Grecji, w Berlinie, w Vietnamie, w Korei, nawet w Paryżu

białostanum

Tak pisarz burzącyzmy, gdy zaczyna się liczyć z obiektywnymi faktami, charakteryzuje pokój szanłażystów, rozmaitych Trylowr i ich potężnych kuzynów z Ameryki. Codzienny grabieżczy wyzysk własnych narodów, zagarnianie coraz to nowych bogactw -koszem ujarzmionych ludów, wreszcie wydzieranie łupów z rąk słabszych partnerów — to podstawowe atrybuty „pokoju atlantyckiego” Napromian między naszymi krajami obozu socjalizmu istnieje twrela przyjaźń i współpraca. Pokój między nami nie może być nigdy sprzyjają i współpracy. Pokój między — na przykład — Związku Rkłocony, ponieważ ludy pracujące — w Egier nie mają żadnych sprec-dzieckiego i Polski, Rumunii i Węgier nie mają żadnych sprec-dzieckiego i ślady już u nas zarosły po przepędzonych fabry-kantach i królestwach, dla których jedynie wojna przedstawiała interes- źródło potęgi.

Zarówno rząd radziecki, jak i prosty radziecki człowiek nie cierpią na białą gorączkę wojenną. Pamiętajmy, jak przed parą laty w kolchozie kubańskim rozmawiałem z młodym agronomem, ubra-
nym jeszcze w bluzę czerwono-armijską:
„Każdy naród jest dobry... — mówił Fiodorow. — Niemcy na przykład... Karol Marks też Niemiec. A dla robotnika on pierwszy człowiek na świecie... Znasz Marksa? To dobrze, — przyjacielu. Nam wojna niepotrzebna... No, jeśliby... Wiesz, u nas był panowie Rotszyl-
wiedzieli: „Nam wojna niepotrzebna, no, biada wam panowie Rotszyl-
dy, jeżeli ja przez was znowu uśladę do czołgu... Ja także czolgista”.
Potem dopiero dowiedziałem się, że podczas wojny fałszyści nie-
mieccy wymordowali całą rodzinę Fiodorowa.
W naszej codziennej pracy dla pokoju, czerpiemy siły z głębo-
kiego rozeznania spraw rządzących układem społecznym, wzmacnia-
my naszą wiarę w pokój świadczenia, że stoimy w jednym szere-
gu z potężnym państwem Fiodorowicie i że razem tworzymy siłę, wo-
dec której „pokój” Taylorów uśpić musi przed pokojem ludów,
którym świat przetrwa.”

WITOLD ZALEWSKI

DOŚWIADCZENIA I JEDNOŚĆ

TEGO roku miała Polska tytuł dobrych polityków, ilu nie miała jeszcze nigdy. Ktokolwiek żył, a nie był wrogiem ojczyzny albo też człowiekiem zgolębnyśnym, stawał się tego roku użytecznym politykiem. Najpierw poruszyła nas dyskusja o Konstytucji. Spróbujmy policzyć godziny, które zużyłoby obywatele naszego kraju na studiowanie Ustawy zasadniczej, na omawianie założeń prawnych ustroju Państwa, na obmyślanie poprawek i uzupełnień do Konstytucji! Te setki tysięcy godzin oznaczają zaledwie część pracy umysłowej, wykonanej przez najszerze masy z tytułu iż „w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej władza należy do ludu pracującego miast i wsi”. Przypomnijcie sobie Złot, który latem opanował myśl i wyobraźnię polskiej młodzieży do tego stopnia, że kilkunastolatekowie stawali się najzarliwsi działaczami politycznymi. Istotnie, tego roku szybciej niż do tychczas umacnialiśmy swą jedność i przeobrażaliśmy się w naród socjalistyczny. Po uchwaleniu Konstytucji, po Złocie młodości, po zdjęciu rusztowań na MDM — przyszły wybory.

Nie ma potrzeby powtarzać, że były one przeciwieństwem rozgrywek wyborczych w ustroju kapitalistycznym. Ale trzeba przypomnieć co innego: w dniach kampanii wyborczej czytelnictwo literatury politycznej osiągnęło u nas niebywale rozmiary, dyskusja na temat najistotniejszych problemów państwowych owładniała całym bezmąłem narodem, masy przyswajały sobie sztukę mądrego myślenia politycznego.

Nie tylko myślenia. Również działania. Zważcie, że gospodynie domowe stawały się aktywistkami Frontu Narodowego. Lenin mówił: „Jaki kucharki powinny być zdolne do rządzenia państwem. Podczas kampanii wyborczej w Polsce proste kobiety dorastały poziomu świadomych działaczek. Przeżyłem wielkie wzruszenie na pewnym zebraniu sąsiedzkiem, kiedy usłyszałem ów aforizm Lenina z ust autentycznej, polskiej gospodyni domowej. Dla niej był on dewizą życiową. Hasłem — rzec można — osobistym. Mówiła: „Ja, kucharka“, „Ja czytałam Lenina“. „Ja muszę się nauczyć rządzenia“. Poczułem wzruszenie takie, jakiego doświadczamy, gdy naszym oczom od łoni się rąbek przyszłości, skromniutki fragment komunizmu, widoczny już dzisiaj.

W październiku cały naród polski szczególnie wzmożli swą naukę rządzenia. Wszyscy byliśmy aktywni, wszyscy myśleliśmy i działaliśmy jak politycy. Przewodnicy produkcji sposobili się do objęcia funkcji poselskich, artyści i uczeni utożsamiali się z „terenem”, pracowali jako agitatorzy lub jako członkowie komitetów Frontu Narodowego. Wkrótce po wyborach pisarze warszawscy zgromadzili się, by omówić swój udział w kampanii wyborczej. Pewien literat powiedział: „Ja w dzień wyborów przewiozłem samochodem do lokalu wyborczego kilkadziesiąt osób chorych i sparaliżowanych”. „Czy to dobrze? — zawołał inny literat — czy kolega musiał zajmować się szoferką? Należało znaleźć inne zajęcie na miarę osobliwych możliwości, które ma pisarz”. Literat-szofer speszył się nieco, a literatowi zaniekopojonemu odpowiedziało, że byłoby źle, gdyby wszyscy pisarze siedzieli w dzień wyborów tylko za kierownicami samochodów, że jest jednak dobrze, jeśli pisarze w tej wyjątkowej sytuacji byli gotowi podjąć każde zadanie, bo każde było wówczas działalnością ideową.

JACEK BOCHEŃSKI

Wreszcie, kilka dni temu miałem możliwość przyglądać się i przysłuchiwać obradom Sejmu. Pierwsza rzecz, która mnie uderzyła, to skład Sejmu. O tym się niby wiedziało wcześniej, czytaliśmy przecież życiorysy kandydatów, zdawałoby sobie dobrze sprawę, na kogo głosujemy. Ale jednak widok zgro-

nej, wydanej u nas przed wojną książki. Albowiem wiele nas kosztowała droga do jedyności w naszych Sejmach. Cytuję z wielce autorytynego źródła, jakim są „Strzępy meldunków“ byłego premiera, Sławoja Składkowskiego. Dwadzieścia cztery lata temu, gdy Piłsudski otwierał Sejm, nie było



BOLESŁAW BIERUT

madzenia reprezentantów narodu, będących najwyższą władzą w kraju, wzbudził we mnie myśl, że to jest Sejm najlepszy, najpiękniejszy. Jaki może być, że to jest Sejm spełnionych marzeń ludu. Któż zasiada w Sejmie? Ludzie, którzy dopiero co odeszli od pracy — widząc to — zostawili maszyny w fabrykach, plugi na polach i przybyli tu wydawać ustawy, decydować o losie narodu. Naszą ordery na pierśsiach, ale za co je otrzymali? Za wydobycie węgla, za wytopy stali, za zbiory zbóż dla ojczyzny. Kiedyż tacy bywają u nas w Sejmie? Kiedyż istniał Sejm bez jaśniepasi-brzuchów, bez jaśniezdrajców, bez krętelaczy i specjalistów oszukiwania ludu? Obok przołowników pracy z miast i wsi, są dzisiaj w Sejmie inni twórcy (nie waham się obu kategorii nazwać tym samym mianem). Są pisarze, bardzo wielu pisarzy, bardzo wielu artystów, a również uczonych i rozmaicie pracujących ludzi kultury. Otwarcia Sejmu dokonał jeden z najstarszych posłów, pisarz Lucjan Rudnicki. Marszałkiem Sejmu został naukowiec, Jan Dembowski. Jest wreszcie trzecia kategoria poselska, kategoria działaczy robotniczych i chłopskich którzy w naszym ustroju zrzucają najwyższe stanowiska państwowe.

Pierwsza sesja Sejmu miała — tak to odczytłem — charakter uroczysty. Ale była to uroczystość naturalna, polegająca na powadze, na ogromnym skupieniu całej sali. Sejm obradował dostojnie. To prawdopodobnie zdumiało tak bardzo pewnego dziennikarza z zachodnio - europejskiej agencji, który nie mógł uwierzyć, że w ten sposób obraduje u nas parlament. Dziennikarzowi owemu nie podobła się też jedynomyślność Sejmu. Gdyby znał język polski, poleciłbym mu lekturę fragmentów pew-

jednomyślności. Dwadzieścia cztery lata temu tak wyglądała „walka parlamentarna“:

„Pan Marszałek bierze z rąk porucznika Zaćwilichowskiego zwinęty w trąbkę — akt otwarcia Sejmu i wchodzi do sali sejmowej... Cały Sejm zastępy w oczekiwaniu... Nagle... niewielka grupa posłów zaczyna krzyżeć: „Precz z faszystowskim rządem Piłsudskiego!!“...



PIERWSZE POSIEDZENIE SEJMU POLSKIEJ RZECZYPOSPOLITEJ LUDOWEJ

— Wyrzucić ich — powiedział pan Marszałek, odwracając się do mnie i wskazując ręką komunistów.

Wybiegłem do hallu głównego i krzyknąłem w kierunku stojącego przy szatni Komisarza Rządu, Jaroszewicza: — Pierwszy rzut!! — już!

Jaroszewicz wybiegł przed Sejm...
Za chwilę... wpadł do hallu bie-
gami dziesiątek policjantów bez
karabinów, prowadzony przez Ja-
roszewicza i komisarza policji...
Sprzężalem... jak zachowa się straż
marszałkowska. Strażnicy patrzyli
na policjantów z zimną obojętnoś-
cią. Dobrze, są więc „neutralni”...
Teraz bieglem korytarzem, a za-
mkną stukali okutymi obcasami, po-

licjanci... Widzę pobladłych komunistów i wskazuje ich policjantom... Posłowie z PPS ruszają tłumem ku mnie, wołając: „Co pan robi?” Jeden z nich wyciąga z kieszeni pistolet, ale na szczęście chowa z powrotem do kieszeni. Moi policjanci chwytają krzyżujących komunistów, by ich wyprowadzić z sali... „Winszuję panu pańskiej funkcji, panie generale!” — krzyczy za mną generał-pośel Roja. Nie mam, niestety czasu mu odpowiedzieć. Robi się zakorkowanie. Moi policjanci nie mogą wyciągnąć w ciastym przejściu sali komunistów... Na szczęście Jaroszewicz wprowadza w tej chwili drugi dziesiątek policjantów. Zjawienie się ludzi z karabinami... pozwala nam wytargać z sali komunistów i, poza nimi, posła Smole, którego ani rusz nie dało się odczepić od gąsienicy posłów i policjantów, wypelzającej, a właściwie wyciąganej przez policjantów ustawionych w korytarzu, przez drzwi sali posiedzeń Sejmu.

Wychodząc z sali oglądałem się na Komendanta. Stoi on spokojnie wsparty na szabli, samotny i zrównoważony w chaosie borykania się i walki“.

Istotnie, nie ma dziś w naszym Sejmie „Panu Marszałku”, wspartego na szablach nie ma „chaosoborykania się”. Sprawuje u nas władzę Sejm ludzi pracy, Sejm, którego jedynością jest odbiciem przemian „okonyanych” w narodzie, Sejm powstającego narodu socjalistycznego. Nie spadł nam taki Sejm z nieba, stworzyła go długotrwała walka i codzienny trud naszego pracowniczego ludu. Ci, którzy niegdyś policyjny stupajka, Składkowski, „wytargał” z parlamentu przy pomocy karabinów, przewodzili „rodowi w walce z ciemniedzami, z Hitlerem, z imperialistycznymi agencjami po wojnie. Pod ich przewodnictwem zorganizowała się jedność klasy robotniczej, a następnie jedność Polaków, udokumentowana Frontem Narodowym. Ci „wytargani”, zgniebieni i zaszcuci przez faszystów — znaleźli jednak dość siły, aby odwrócić bieg dziejów Polski. Z nimi na ławach poselskich zasiadają dziś ludowcy i postępowi katolicy, przedstawiciele chłopów, inteligencji, rzemiosła, gdyż doświadczenie historyczne przekonało naród o słuszności idei klasy robotniczej.

Ona dała nam najlepszych przywódców narodu. ona dała nam Bolesława Bierut, któremu Sejm powierzył najtrudniejsze zadanie: kierownictwo Rządu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

W NUMERZE

W dyskusji na temat aktualnych zagadnień sztuki

R. BRATNY - Okres burzy
i urzędowania
M. CZERWIŃSKI - Prawo
wyobraźni

S. STERNFELD - O filmie
trzeba dyskutować

PRZYGOTOWANIA DO ROKU MICKIEWICZOWSKIEGO

Rozmowa z prof. Stefanem Żółkiewskim

Dyrektorem Instytutu Badań Literackich

JAKI jest stan przygotowań do uroczystości, które odbędą się w setną rocznicę śmierci Mickiewicza w listopadzie 1955 r? Dzięki polityce kulturalnej Polski Ludowej twórczość Mickiewicza stała się istotnie własnością narodu. Powojenne wydania pism Mickiewicza osiągnęły zaowrotne nakłady. Dotarliśmy więc do każdej świetlicy wiejskiej i do większości prywatnych bibliotek, cena bowiem popularnego jednatomowego wyboru „Książki i Wiedzy” wynosiła zaledwie 30 zł, a obejmując prawie wszystkie dzieła poetki i znaczną część publicystyki pisarza. Świetny życiorys Jastruna, który ukazał się już w 5 wydaniu, przybliżył do czytelnika dramatyczny poemat życia Mickiewicza. Niemniej jednak wiele pozostaje do zrobienia. Jak powiedział w 1950 r. przy odsłonięciu odbudowanego pomnika Mickiewicza Prezydent Bierut „Ważnym i szlachetnym zadaniem współczesnych historyków literatury jest wydobyć odsłonić i uwypuklić rzeczywiste, demokratycznie ludowe podłoże społeczno - ideologicznej twórczości Mickiewicza. Złocić w pełni Jego najgłębsze marzenie, udostępnić Jego dzieło masom ludowym”.

Istotnie dalecy jesteśmy od właściwego spopularyzowania wiedzy literackiej o Mickiewiczu, od właściwego spopularyzowania słuszych i właściwych interpretacji twórczości Mickiewicza. Niedostatecznie rozumiany jest rewolucyjny, postępowy charakter twórczości Poety. W świadomości czytelników żyją utarte, tradycyjne sądy świadomie zniekształcające sens jego twórczości, sądy formowane przez reakcyjną opinię, począwszy od takich interpretatorów jak Julian Klaczko w połowie 19 wieku, poprzez Treliaka Kallenbacha aż do ostatnio opublikowanej, obszernej monografii Kleinera, która kodyfikuje poglądy burżuazyjnej nauki na Mickiewicza. Liczne oczywiście były głosy, które mówiły prawdę o Mickiewiczu — głos Worcella, pioniera naszego utopijnego komunizmu, głos Dembowskiego, ideologa polskiej rewolucyjnej demokracji, Bolesława Czerwńskiego, autora „Czerwonego Sztandaru” Marii Konopnickiej, Róży Luksemburg i innych postępowych myślicieli. Materiał jednak środki propagandy przez lata całe znajdowały się w ręku burżuazji i ta świadomość tłumila też postępową krytykę. Dlatego też Rok Mickiewiczowski 1955 winien być w pełni wykorzystany dla naukowego poznania dzieła Poety, spopularyzowania wiedzy o nim, zbliżenia go do ludowego czytelnika. Przygotowania w tym zakresie są liczne, ale jeszcze nie dość skoordynowane. Należy oczekiwać, iż w tym roku jeszcze zostanie powołany właściwy komitet przygotowania Roku Mickiewiczowskiego, który skoordynuje ważne a rozproszone poczynania i podejmie szereg prac koniecznych lecz dotąd nie zainicjowanych.

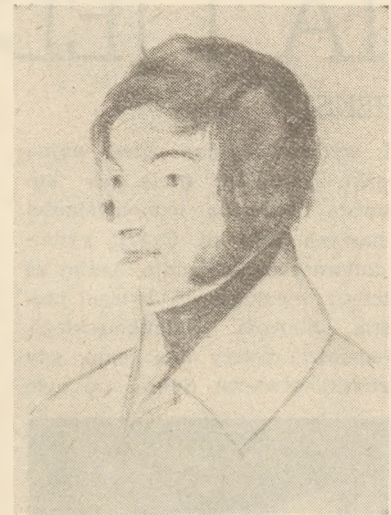
A które spośród już podjętych przygotowań uważa Pan za najważniejsze?

Przed wszystkim należy wymienić wydanie narodowe pism Poety będące na ukończeniu. Mimo popularnego charakteru jest ono rezultatem poważnej pracy naukowej i w

tych działach, jak np. „Literatura Słowiańska”, której pierwsze 2 tomy ukazały się ostatnio, przynosi po raz pierwszy w dziejach edycji mickiewiczowskich tekst krytyczny, naukowo opracowany. Jest to właściwie nowy tekst, ustalony w wyniku kilkunastoletniej pracy Leona Płoszewskiego.

Zresztą w wydaniu tym mamy szereg nowych poprawnych odczytań tekstów poetycznych przez W. Borowego i nowe, najbogatsze z dotychczasowych opracowanie listów przez S. Pigonia.

Wydanie 4 pierwszych tomów dzieł Mickiewicza, obejmujących



ADAM MICKIEWICZ

wg portretu J. Schmellera z r. 1829

poezję, rozeszło się już w nakładzie 125 tys. Obecnie jest w druku nowe, poprawione przez Komitet wydanie tych 4 tomów dzieł poetycznych, które „Czytelnik” wyda w nakładzie 200 tys. egzemplarzy.

Polska Akademia Nauk przystępuje do opracowania krytycznego naukowego wydania Mickiewicza. Inicjatywa tej pracy wyszła z Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, a trzeba dodać, że w ciągu tych 100 lat od śmierci Mickiewicza nie mieliśmy dotąd żadnego ukończonego, naukowego, krytycznego wydania Jego dzieł uwzględniającego wszystkie warianty i odmiany tekstu. Wiemy jak wiele przynosi światła porównanie tekstów z rękopisami przy interpretowaniu dzieła, przy interpretowaniu procesu twórczego. W okresie powojennym fototypiczne wydanie rękopisu „Pana Tadeusza” prze: Mikulskiego i rękopisu „Grzyźmy” (pierwszej redakcji) przez Krzyżanowskiego, udostępniły uczonemu badanie tych dzieł wskazaną metodą.

A czy ukazały się w tym okresie jakieś ważne prace krytyczne o Mickiewiczu?

Owszem, poważnym i w pewnym sensie przełomowym wydarzeniem była publikacja Ważyka: „Mickiewicz i wersyfikacja narodowa”. Autor umiejętnie rozwinął stalinowskie koncepcje trwałych, narodowych tradycji kulturalnych w odniesieniu do zagadnień wersyfikacji.

Szczególnie doniosłe znaczenie miały rozważania Ważyka dla rozwoju metod badania wiersza i jego dziejowej ewolucji. Ważyk pokazał, iż zrozumieć prawidłowości rozwoju jakiejś wersyfikacji narodowej można jedynie orientując się na najwyższe osiągnięcia z punktu widzenia społecznych kryteriów poe-

zji, a nie z punktu widzenia waskich, formalnych kryteriów wewnętrznych, bogactwa czy ubóstwa, poprawności i gładkości wersyfikacji. Ważyk udowodnił, iż o naszej narodowej tradycji wersyfikacyjnej rozstrzygają osiągnięcia Mickiewicza, który wchłonił cały dorobek staropolski i wytknął na przyszłość zgodne z naturą języka ojczystego drogi rozwoju polskiego wiersza.

Interującym zbiorem przyczynków i obserwacji subtelnych, niezmienne wrażliwego na sztukę czytelnika była książka Przybosa „Czytając Mickiewicza”. Trafne uwagi krytyczne poświęcił jej Markiewicz. Sądzę, że głównym błędem Przybosa było niedocenienie realizmu i zaangażowania aktualnego - społecznego „Pana Tadeusza”. Podobny błąd popełnił w swej powojennej książce Szwejkowski.

Ciągle nie dość jeszcze zbadanej sprawie pobytu Mickiewicza w Rosji, który tak zawążył na rozwoju jego twórczości, poświęcone były dwie prace Leona Gomolickiego „Dziennik pobytu Adama Mickiewicza w Rosji” (I.B.L.) i „Mickiewicz wśród Rosjan”.

Omawiając to wszystko, co zostało zrobione w zakresie powojennej mickiewiczologii, nie mam ambicji podania tu wyczerpującej bibliografii.

O obszernej, trzytomowej monografii Kleinera wspominałem tylko polemicznie. Nie omawiać cennych, ale zbyt dawno wydanych prac pioniera nowoczesnej mickiewiczologii, po wojnie przedwcześnie zmarłego Henryka Szypera. Nie wymienię wielu szkiców o różnej wartości: Skwarczyńskiej, Kawyna, Bienkowskiego. Szło mi bowiem raczej o prace torujące drogę marksistowskiej koncepcji Mickiewicza.

Nie powiedział Pan jednak dotąd jaki jest uklad samych Instytutu Badań Literackich do tych prac?

W ramach prac I.B.L. prof. Kubacki ogłosił szereg analitycznych szczegółowych studiów o twórczości Mickiewicza od jej początków aż po „Dziadów część III”, rzucając wiele nowego światła na aktualne problemy mickiewiczologii. Studia te zawierają książki: „Pierwiosnki romantyzmu”, „Tyteizm Mickiewicza”, „Arcydramat Mickiewicza” oraz „Palmira i Babilon”. W druku znajduje się tom pod tytułem „Pielgrzym i Żeglarz” (częściowo drukowany w „Pamiętniku Literackim”), który dotyczy rzymskiego okresu Mickiewicza i związku myśli Mickiewicza z tradycją stoicką. W przygotowaniu znajduje się książka o sonetach.

W toku opracowania są dwa tomy studiów biograficznych Okołowa - Podhorskiego „Książd z Cyryna” i „Rok 1825”. Tom opracowany wcześniej — niezależnie od I.B.L. — pt. „Realia Mickiewiczowskie” już się ukazał. Pod kierunkiem Okołowa - Podhorskiego przygotowywana jest zespolowa wielotomowa encyklopedia mickiewiczowska, obejmująca dane rzeczowe dotyczące Poety osób i spraw związanych z jego życiem, działalnością, twórczością. Zaplanowana jest przez I.B.L. duża zbiorowa trzytomowa

praca o Mickiewiczu. Pomyślano ją na wzór chlubnie znanych tomów wydawnictwa „Literaturnoje Nasledstwo”, które w postaci wielotomowych zbiorowych prac, dawało zespolowe monografie twórczości Bielińskiego, Gribojedowa, Niekrasowa o wielkiej wartości naukowej. Pierwszą próbą I.B.L. w tym zakresie była zbiorowa książka o Żeromskim. Rzecz o Mickiewiczu pomyślana jest szerzej, ale również miałaby charakter nie zbioru przyczynków, lecz zespolowej monografii.

Ostatnio w I.B.L.-owskiej serii studiów historyczno - literackich pod redakcją Jana Kotta ukazała się, jako tom XV serii, moja książka p.t. „Spór o Mickiewicza”.

Jest ona swego rodzaju przygotowaniem tych projektowanych zespolowych prac. Została pomyślana jako oświeczone szeroko sformułowane zagalenie dyskusji publicznej.

Powaznym sukcesem przygotowań Roku Mickiewiczowskiego byłoby rozwinięcie takiej szerokiej dyskusji między znajomcami epoki, polskiej literatury romantycznej i twórczości Mickiewicza. Dyskusja, która by ustalała pewne wytyczne interpretacyjne dla zamierzonej szczegółowej, zespolowej pracy. Ustalenie tych wytycznych nadałoby zamierzonej pracy konieczną jednolitość.

W tej dziedzinie na pewno ogromnie przysługiwałaby naszej mickiewiczologii studia o ideologach okresu romantyzmu, jak również prace historyków prawdy o ocenach epoki?

Oczywiście — i tu należałoby wspomnieć o wielu studiach, które bezpośrednio z twórczością Mickiewicza nie wiążą się, ale dotyczą wielu różnych zjawisk ideologicznych i literackich romantyzmu polskiego.

Ważne tu są zainicjowane przez I.K.K.N. studia nad ideologami tego okresu (np. Sładowskiego o Dembowskim). Ważne są prace IBL dotyczące periodycznej rozwoju literatury tej epoki, walki o krytyczny realizm w tym okresie (Wyka i Zmigrodzka), rozwoju gatunków dramatycznych (Słowacki, Fredro — Wyka), przejawów rewolucyjnego demokracjiizmu w poezji (Janionówna) i wielu innych.

Nieposłuszeństwo był też wkład historyków, że przypomnieć zarys dziejów epoki Bobińskiej, liczne prace Kieniewicz o „Ruchem Chłopskim w Galicji” na czele, czterotomowe wydawnictwo „W śladach Wiosny Ludowej”, pod redakcją Gasińskiego, omawiające dzieje polityczne, gospodarcze oraz działalność ideologiczną tego okresu.

Powaznym wkładem były tu liczne nowe wydania pisarzy romantycznych m. in. popularna edycja Słowackiego pod redakcją Krzyżanowskiego i wiele innych niezarazem niejednokrotnie odkrytych pisarzy, jak Józef Borkowski w edycji Ważyka, Godebski, Dzierżkowski itp.

Prace te przyczyniły się bardzo do ustalenia prawidłowego poglądu na charakter epoki, charakter głównych jej sił społecznych, ruchów ludowych, poglądów na przygotowanie romantyzmu polskiego, poglądów na wzajemny stosunek kraju i emigracji w zakresie inspiracji ideologicznej zupełnie nowych poglądów na walkę o realizm jako trzon rozwoju artystycznego literatury romantycznej. Te wyniki pomogły właściwemu uhierarchizowaniu postaci pisarskich, a zwłaszcza wydobyciu z zapomnienia przemierzanych i niedocenianych, jak Dembowski, Berwiński, Wojkowsky itp.

Czy dla uczczenia Roku Mickiewiczowskiego podjęte zostały inne jeszcze akcje?

restauracyjnymi, przy których zabytki zniekształcone przez czas, a jednocześnie mające już inny cel użytkowy, dostosowywane są do nowych potrzeb.

Wreszcie — kategorią czwartą, kategorią tożsamości rekonstrukcji, które właściwie są tworzeniem zabytku na nowo. W planach i gazetach spotykamy zdania o „świeżo wydobywanych zabytkach”. Następuje tu niewątpliwie pewne pomieszanie pojęć. I my sami może nieostatecznie jasno rozróżniamy i wyodrębniamy zagadnienie tych rekonstrukcji, usiłując przeziścić stosowane w tym wypadku metody na inne prace konserwatorskie.

Gdy mówię o tych sprawach, nasuwa się jednocześnie pytanie: kto i w jakich warunkach przeprowadza te roboty? Zadania służby konserwatorskiej obejmują szeroki zakres pomników kultury w ich różnej formie, od złożeń urbanistycznych budowli monumentalnych poprzez zabytki plastyki i rzemiosła — aż do zabytków prehistorii włączając. A więc skala bardzo szeroka: mieszczą się w niej również pomniki budownictwa wiejskiego, parki i ogrody. Wszystkie te zadania spoczywają na barkach nielicznego zespołu centralnego oraz drastycznie nielicznego zespołu konserwatorów wojewódzkich. Stąd też zarówno tu jak i tam istnieje poważna niedomagania. Bowiem w każdym województwie konserwator bezpośrednio prowadzi całą pracę nad określeniem potrzeb technicznych dla obiektów, jest inwestorem bezpośrednim, przygotowuje dokumentację, zawiera umowy z przedsiębiorstwami, sprawdza wykonanie, sprawdza rachunkowość, prowadzi wszelką korespondencję, wydaje orzeczenia, a co najważniejsze — musi oprócz tego stale prowadzić prace naukowo-badawcze. Bez tej podstawowej pracy konserwator nie będzie mógł oczywiście w pełni określić i wydobyć istotnych wartości swego terenu. Rzecz niemożliwa jest wykonanie tych wszystkich prac przez jedną osobową komisję, którą w większości wypadków jest służba konserwatorska w województwach.

Dlatego też jest sprawą niezwykle doniosłą i pilną przebudowa istniejącej organizacji służby konserwatorskiej, zmnożenie ilościowo i jakościowo jej kadry oraz umożliwienie prowadzenia niezbędnych prac naukowych.

Łużą część realizacji w zakresie odbudowy zabytków wypada na kredyty inwestycyjne-użytkowników, może największą na ZUR, który odbudowuje całe zabytkowe zespoły. Przy sporządzaniu planów miast i osiedli posuwających się do zabytków służba i konieczne jest wprowadzenie przygotowanej pracy naukowo-odwaczej. Mniejszą niemożność zapisać się z tą ogólną zacją n. Węzłem i trzeba powiedzieć, że tam sprawa przygotowania naukowej dokumentacji dla miast postawiona jest bardzo dobrze dlatego, że w kosztorysie planu zabudowania miast uwzględniona jest pozycja na sporządzenie dokumentacji naukowej.

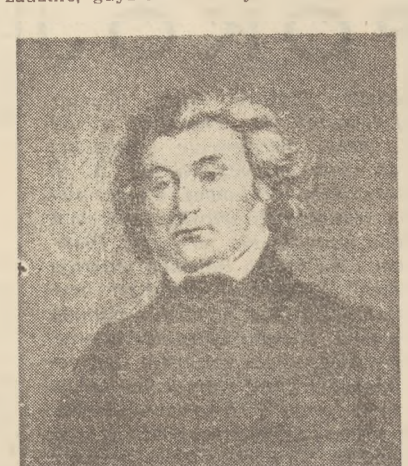
Bardzo istotną sprawą jest przygotowanie prac dokumentacyjnych dla zadań konserwatorskich, które przed nami stoją. Pracownicy Konserwacji Zabytków, która została powołana do wykonania prac w dziedzinie konserwacji malarstwa, rzeźby, sztuki zbrojniczej, grafiki i dokumentacji architektonicznej, walczą z olbrzymimi trudnościami, trudniona jest bowiem jako zwykłe przedsiębiorstwo. Nie może ono pracować na przepisach, które nie uwzględniają specyficznej treści przedsiębiorstwa, nie stwarzają możliwości właściwego postawienia metod i form pracy.

Wreszcie prace realizacyjne praktycznie konserwatorsko - budowlane. Tu natrafiamy również na trudności spowodowane przez schematyzm. Powołane było w swoim czasie przedsiębiorstwo konserwatorskie, później powstało przedsiębiorstwo konserwacji architektury monumentalnej, ale system i tola tego przedsiębiorstwa w ogólnym schemacie Zjednoczeń Budowlanych nie zostały wydzielone. W Związku Radzieckim przy każdej robocie konserwatorskiej istnieje specjalna komórka, która pracuje w zupełnie wyodrębnionej formie. Premie dostaje ona za jakość a nie za szybkość, która jest zabójczą dla prac konserwatorskich.

Istnieje paląca konieczność stworzenia nowego przedsiębiorstwa typu konserwatorsko-remontowego, które po uzyskaniu nowych systemów zarówno plac, jak i formy organizacyjnej będzie mogło wykonywać najpilniejsze roboty w zakresie konserwacji zabytków.

Wreszcie sprawa nowych kadry, nowych pracowników, których wszędzie tak bardzo potrzeba. Jest nas za mało, odczuwa się to na każdym kroku. Jak

Ministerstwo Kultury i Sztuki przystąpiło do zorganizowania Muzeum Mickiewicza, które już w tym wstępnym stadium przygotowało czterotomową bibliografię mickiewiczowską. Nie są to wszystkie z podjętych już akcji, ale chyba najbardziej istotne. Oczywiście muszą być one poważnie uzupełnione tym, co może najważniejsze: właściwie pomyślanymi popularnymi wydaniem dzieł Poety i właściwie pomyślanymi popularnymi książkami o Poele i jego twórczości. Aby jednak przygotować na rok 1955 i zamierzone naukowe monografie i przewidziane popularne prace, trzeba już dziś przedyskutować, ustalić koncepcję interpretacyjną twórczości Mickiewicza. Jest to bardzo poważne zadanie, gdyż musi to być robota w ca-



ADAM MICKIEWICZ

wg portretu A. Kamińskiego

łym tego słowa znaczeniu nowatorską. Trzeba po raz pierwszy właściwie dokonać gruntownej rewizji dotychczasowej burżuazyjnej, idealistycznej wiedzy o Mickiewiczu.

Czy tradycyjna nauka o Mickiewiczu zawiera tak wiele fałszywych sądów?

Oczywiście w dorobku nauki polskiej mamy sporo pozytywnych osiągnięć także naszej mickiewiczologii, ale nauka idealistyczna popełniła w stosunku do badań nad romantyzmem wiele błędów. Nie umiała dostarczyć różnych antagonicznych nurtów literatury romantycznej: postępowych i wstecznych; traktowała romantyzm jako monolit. W ostatniej swej, schyłkowej, imperialistycznej fazie identyfikowała romantyzm i meşjanizm, a przynajmniej traktowała meşjanizm jako jądrowe idee literatury romantycznej. Nauka ta z właściwym sobie kosmopolityzmem wyjaśniała rozwój literatury romantycznej wpływami artystycznymi zachodnio - europejskimi. Nie umiała natomiast wiązać rozwoju naszej literatury z rozwojem polskiego życia społecznego, które ta literatura wyrażała. Na przykład jeszcze w 1948 roku Kleiner widział elementy meşjanizmu nawet w „Manifestie Komunistycznym”.

„Wagner i prerafaelici angielscy świadczą o ciągłości dróg idących od romantyzmu do neoromantyzmu, a w Manifestie Komunistycznym Marksa i Engelsa nie tylko żyje metoda heglowska lecz polski meşjanizm romantyczny, który za nowego meşjasza, mającego sprowadzić epokę nową, uznaje warstwą robotniczą”.

Każdą fałszywość Mickiewicza, dowodząc także sądy syntetyczne, jak np.: „Towiański, choć innymy drogi, doszedł do tego samego, co Mickiewicz, rozumienia człowieka, do tej samej warty w jego związku ze światem innym i w jego postawieniu na tym świecie z tego związku wynikające.

Towiański i Mickiewicz byli to dwaj jedyni ludzie, którzy mogli sobie spojrzeć w duszę i od razu się zrozumieć”. (Szeptowski).

„...juz nie może ulegać wątpliwości, że towianizm stał się dla Mickiewicza rzeczywistym wyzwoleciem i zharmoniz-

owaniem najistotniejszych cech jego natury” (Kridl).

Boy-Zeleniski poważnie przyczynił się do rozbicia fałszywych mniemań na temat najgorszego okresu w życiu Mickiewicza, okresu towianowszczyzny. Napiewał on w decydujący sposób zle pseudo-naukowe obyczaje przemierzania niewygodnych faktów i fałszowania dokumentów. Obyczaje te właściwie były nauce burżuazyjnej, która często kierowała się nie względami naukowymi, ale filisterską, drobniomieszcząską moralnością.

Wydana ponownie po wojnie książka Boya „O Mickiewiczu” jest pod tym względem osiągnięciem trwałym. Przynoszą ona wiele cennych polemik i informacji dotyczących życia Poety, wiele cennych sugestii z zakresu metodologii biografistyki. Niestety, w zakresie interpretacji twórczości Mickiewicza Boy pozostał pod trwałym urokiem nauki burżuazyjnej, wierny był młodopolskim teoriom teudystycznym. W zakresie psychologii twórczej przeceniał rolę erotyzmu. Pisał:

„Oto pierwszy cud życia Mickiewicza: wszedł w ramiona kobiety dudkiem, filomatą, a wyszedł człowiekiem, poetą; sposób — zdawałoby się — tak prosty: że też go nikt przed nim w Polsce nie próbował! Jakko Kolumba”.

Rozumienie filomatyzmu jako burżuazyjnego, dudkowego harcerstwa, interpretowanie romantyki mickiewiczowskiej poprzez nieudany romans z Maią, na wiele lat przed Boy'em było własnością Kallenbacha.

Typowe dla interpretacji Boy'a z zakresu twórczości (a nie biografii) będą zdania podobne do fragmentu jego rozważań o „Dziadach”: wileńskich:

„I dzieje się dalej, iż, w straszliwej ciężkiej próbie życia, ten nieugaszony żar, raz rozniecony w sercu Poety, zmienił przedmiot swej miłości: z kobiety przeniesie się, z tą samą namiętnością, z tą samą pełnią wibracji, na naród”.

Raz zbudzona energia uczucia zmieniła tożsamość, ale poczucie jej było i płęć; jak gąbny na powierzchni słów, którym zaczyna swoje „Dziady” — Totemese — Stanisław Przybyszewski: „Am Anfang war das Geschlecht”.

Ladna msza załobna! Juz Kleiner na ten temat odpisał sumę przyzwłoki organów i chłiwu. On bowiem skodyfikował poglądy burżuazyjnej nauki na (złomką) etos ewolucji twórczości Mickiewicza: przemianę kochanki kobiety w kochanką Ojczyzny. On uzasadniał, że walor poezji romantyków polega na tym, że byli prekursorami dekadencji sztuki burżuazyjnej Młodej Polski.

Zasługi Boy'a są ogromne, właśnie ze względu na jego walkę z burżuazyjnymi tendencjami naszej kultury, walkę, która rozwijana była konsekwentnie i która u schyłku życia zbliżyła go do pozycji marksistowskich.

Lecz istotną cechą twórczości Boy'a było wyspowiolenie w niej spieczonych ideoww elementów.

Niestety, w bojuwskiej rewizji burżuazyjnej mickiewiczologii tych sprzeczności jest wiele, o wiele więcej niż w jego rewizji freudologii. Toteż nasza współczesna rewizja mickiewiczologii musi wyjśćdalek poza pozycje, na których Boy się zatrzymał.

Dyskusja nad właściwą koncepcją interpretacyjną winna zacząć się już dzisiaj, aby ustalić przynajmniej podstawowe wytyczne, które by posłużyły pracy naukowych mickiewiczologów w r. 1955 i 56. Muszą one mieć bowiem co najmniej 2 lata czasu na opracowanie poważnych rozpraw i muszą do nich przystąpić z jasnym poglądem ogólnym po przedyskutowaniu wątpliwości, tradycyjnych przesądów czy wulgaryzacji skisich nieporozumień.

Rozmowę przeprowadziła

H.K.

AKTUALNE PROBLEMY KONSERWACJI

Fragmenty referatu wygłoszonego na Zjeździe Służby Konserwatorskiej w Krakowie

NASZ dzisiejszy Zjazd odbywa się w obliczu wielkich wydarzeń: realizacji postanowień Konstytucji i tworzenia nowej struktury państwa Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Jakie zadania stoją w związku z tym przed służbą konserwatorską? Wielokrotnie musieliśmy sobie uświadamiać, że dotychczasowe tezy konserwatorskie, zdawałoby się niewzruszalne w naukowym ujęciu zagadnień konserwacji zabytków, nie są w pełni do zastosowania na naszym terenie, gdzie dorobek kultury narodu uległ straszliwemu pomniejszeniu.

Zasła również gruntowna zmiana roli i znaczenia pomników kultury, które dawniej były przeważnie w posiadaniu pewnych tylko osób i na skutek tego oddziaływały na ograniczoną ilość ludzi. Dzisiaj są one dobrem i własnością całego narodu, a ich najcenniejsze postępowe wartości stały się jednym z czynników wychowania i kształtowania nowego człowieka nowej kultury. Można by przypuścić, że już obecnie możemy ustalić odpowiednie kryteria i próbować przeprowadzić klasyfikację zabytków według ich znaczenia i wartości. Lecz dla przeprowadzenia takiej klasyfikacji potrzebna jest pełna świadomość tego, czym jest całość dorobku kultury polskiej w dziedzinie sztuki. Klasyfikacja będzie możliwa wówczas, kiedy zdamy sobie w pełni sprawę z tych wartości, które posiada każdy zabytek.

Wiemy przecież dobrze ile niespodziewanych i wysokich wartości odkryto w czasie naszych ostatnich prac konserwatorskich — w obiektach, które były zaliczane do drugorzędnych, a w wyniku badań zajmują znowu pozycję pierwszorzędnych zabytków naszej kultury.

Gdybyśmy przyjęli w tej chwili jakąś zasadę klasyfikacji, moglibyśmy popełnić poważne błędy, a tym samym spowodować niepowetowane szkody dla naszej

JAN ZACHWATOWICZ

kultury. Dlatego też jest konieczne jak najszybciej pełne zinwentaryzowanie zabytków i przeprowadzenie gruntownych badań naukowych w tym zakresie. Prace w tym zakresie, które są w toku, nie posiadają ani wystarczającej skali, ani odpowiedniego tempa. Nasza praca wymaga szczególnie dużego natężenia naukowego badań także dlatego, że w naszej i nieudawnej przeszłości stosunek do pomników własnej kultury nacechowany był daleko idącym niedbalstwem, a więc stoi przed nami konieczność przywrócenia pomnikom naszej kultury ich dawnej godności. Iż jest poszczególne obiekty i całych zespołów miejskich, które nie tylko w oczach przeciętnego człowieka, ale nawet konserwatora lub historyka sztuki, świadomości ich wartości historycznej, robią wrażenie niemal odstraszczone.

Musimy apelować do tych wszystkich, którym droga jest sprawa kultury polskiej w najwyższych osiągnięciach jej przeszłości, aby zeszpli swoje wysiłki i wspólną pracą naukowców: historyków, historyków sztuki, arcytektów tworzyli podstawy do podniesienia i uświetnienia tych zaniedbanych, a nawet sprofanowanych kark naszej przeszłości.

Mówiąc o wydobyciu i podniesieniu zabytków jesteśmy w sprzeczności z podstawowymi tezami o ochronie zabytków, które z takim spokojem i pewnością mówią o tym, że w zabytku wszystkie nawiązania, wszystkie epoki są ważne i wobec tego nie wolno nic zmieniać w stanie, w jakim go nam przekazała historia w danym momencie. Gdybyśmy przyjęli te tezy, to musieliśmy pozostawić nasze zabytki i miasta w tym stanie ogromnego zaniedbania, w jakim je zastaliśmy. Ale zniszczenia wojenne posunęły dramatycznie problem jeszcze dalej, bowiem na miejscu wielu wspaniałych zespołów, na miejscu wybitnych pomników naszej kultury pozostały zaledwie ruiny i zgłiszczka. Stanęliśmy wówczas przed problemem szczególnie ostro potępionym przez oficjalną naukę o ochronie zabytków — przed

zagadnieniem rekonstrukcji. Z całym poczuciem wielkiej historycznej odpowiedzialności posłaliśmy drogą odbudowy i rekonstrukcji, drogą niebezpieczną, ale podyktowaną naszym wewnętrznym przekonaniem o tej konieczności i słusznosci wobec faktu, że okupant faszyzowski celowo niszczył pomniki naszej kultury. Walka o pomniki naszej historii przybrała formę decydującej odbudowy i rekonstrukcji całego szeregu pomników naszej przeszłości pomimo daleko idących zniszczeń. Jeżeli popełnimy przy tym wiele błędów w rozwiązaniu detali architektonicznych, jeżeli tu i tam można się wahać, czy słuszne są elementy rozwiązania, nie ma dla mnie dzisiaj żadnej wątpliwości, że zasadnicza droga, na którą wstąpiliśmy, jest słuszna. Uratowano dla kultury polskiej coś bardzo istotnego, co nie jest uchwytne w szczegółach rekonstruowanych budynków, lecz leży w wartości przywróconych do życia urbanistyczno-architektonicznych całości. To, co mówiliśmy o możliwości przywrócenia całości zespołów z ich urbanistyczną atmosferą, stało się rzeczą realną.

Przyglądając się pracom prowadzonym w Polsce w dziedzinie ochrony i konserwacji zabytków musimy sobie zdać sprawę, że wykonywane są one w kilku różnych kategoriach, z których wynikać pewne odmienne metody i konieczne są dla nich odmienne oceny.

Pierwszy okres, który zresztą tu i ówdzie trwa jeszcze do dnia dzisiejszego, był okresem doraźnych zabezpieczeń. Podpierano wałace się mury i szczytał, zakładano prowizoryczne dachy, przykrywano budynki malowniczymi sztachetami ze słomy.

W drugiej kategorii istnieje problem właściwej konserwacji tj. takich zabiegów technicznych, które nie nie zmieniają w zewnętrznym wyglądzie zabytku, wprowadzając czysto techniczne zmiany, które mają wzmocnić jego strukturę, zapewnić jego trwałość.

Istnieje jednak jeszcze trzecia rodzaju prace, przy których stopień ingerencji w stosunku do zabytku poważnie wzrasta. Należałoby je nazwać pracami

TRZECIA OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA PLASTYKI



JULIUSZ STUDNICKI

Gogoł



EUGENIUSZ EIBISCH

Spólniacy u Lenina



JAN SOKOŁOWSKI

Szymanowski



ALEKSANDER KOBZDEJ

Kamieniarze



KSAWERY DUNIKOWSKI

Głowa żołnierza radzieckiego



MARIA ROSTKOWSKA

Portret młodej Ślązaczki

W dniu 27 listopada została otwarta III Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Reprodukujemy kilkanaście wystawionych prac z działu malarstwa i rzeźby. W następnych numerach zamieścimy wypowiedzi plastyków i krytyków, związane z Wystawą oraz dalsze reprodukcje (Red.)



FRANCISZEK STRYNKIEWICZ

Kopernik



KRYSZYNA ŁADA STUDNICKA

Powrót z polowu



ST HORNO POPLAWSKI

Matka Beiojannisa



RAFAŁ POMORSKI

Krajobraz śląski



ALFRED WISNIEWSKI Głowa (studium do pomnika „Birkenau”)



KAZIMIERZ TOMOROWICZ

Pejzaż

OKRES BURZY I URZĘDOWANIA O FILMIE TRZEBA

Trochę faktów

S. STERNFELD

NIEDAWNO stoczyłem z Tobą — krytyku — długą dyskusję. Podkreślając, że szanuję w Tobie dużą uczciwość i „nieprzekupność” ocen wobec wszelkich „faktycznych” czy personalnych względów, atakowałem Cię jednak za to, że nigdy się w swych artykułach nie gniewasz. Nie twierdzę, że krytyka musi być nieustającym skandalem, ale jestem pewny, że być powinna nieustannym starciem, sporem. „Krytyk nie znający gniewu” — przecież to coś równie komicznego, jak kochanek, nie uznający pocałunku, tak bezdusznego, jak lekarz nie odczuwający współczucia. Zyceliwość nie wyklucza, lecz wymaga pasji i zaangażowania, a więc i ostrych słów obok gorącego entuzjazmu.

Zagadnąłeś na to, czy znan krytyka X. Gdy pewien literat, przeczytawszy recenzję o swojej książce, napisaną przez tego krytyka, oświadczył mu: „Nic z tego, co mówisz przed miesiącem, nie znalazłem w twoim artykule” — krytyk X odparł: — „Ależ rozmawiałem z tobą przed przyznaniem ci Nagrody Państwowej”.

Taktyka — to wielkie słowo, odnosi się też do wielkich zagadnień. Gdy stosują ją do małych spraw mali ludzie, niekiedy nazwa najwłaściwsza brzmi: „oportunist”. Są ludzie ubodzy duchem, którzy nie stać na przekonania — oni mogą się zdobyć na wyjęcie „zastrzeżenia”. Nie chciałbym, byś mnie do nich zaliczył, ale wobec naszej krytyki mam prawie wyłącznie „zastrzeżenia”.

Przed 7 laty napisał Tadeusz Borowski zdanie, że „krytyka marksistowska stara się być tylko różowa, a jest anemicznie biała”. Niewątpliwie właściwie dla okresu gomułkowszczyzny maskowanie własnych pozycji skończyło się od dawna, ale w niczym nie przemościło to anemii naszej krytyki. Niestety, nie można użyć u nas porównania, że w literaturze stanowi ona „pierwszą linię ognia ideologicznego” — w zbyt przeważającej mierze obsadzili ją u nas najczarniejsi Szejwikowie.

Truizmem jest, że nie ma dobrej poezji, dobrego dramatu, dobrej literatury bez pasji, żaru, uczucia. Gniewam się na Ciebie, że zmuszasz mnie swą postawą do wyłączenia truizmu, iż dotyczy to także krytyki.

Pierwszą przyczyną tego, że bacył nudy zagnieździł się w naszej literaturze, jest brak odpowiednio „bojowej” krytyki. W redakcjach gowią się nad „naukraycyjaniem” materiałów, zamiast pomyśleć, że bojowość, prawdziwy ideologiczny żar nigdy do nudy nie dopuszcza. Artykuły Mochnackiego nie efektownemu „lamaniu na kolumnie” zawdzięczały poczynność. Tymczasem brak krytyki, o jaką się u Ciebie dopominam, utwierdza w błędnej postawie wielu błądzących pisarzy.

Praktyka krytyczna lat ostatnich ograniczająca krytykę do recenzji, a recenzję najczęściej do zdawkowego omówienia samej książki i kurtuazyjnych ukłonów lub protekcyjnych poklepywań jej autora, dowodzi, że praca ideologiczna z autorem stoi źle, że wciąż brak nam pełnego rozeznania w zagadnieniach teoretycznych realizmu socjalistycznego. Brak pogłębionej esesistyk krytycznej zostawia ślady nie tylko na drodze rozwojowej pisarzy, wpływa on degradującą i na wzrost świadomości wielkiej kadry działaczy kulturalnych, pozbawionej najcenniejszej szkoły — konkretnie, jaką stanowić może omówienie spraw zasadniczej wagi w aspekcie poszczególnego utworu. Zaden nasz krytyk nie wyszedł poza komunały w zagadnieniu bohatera pozytywnego, nikt nie powiedział niczego mądrego na temat, czym optymizm naszej literatury różni się musi od hollywoodzkiego happy-endu.

Od czasu do czasu spotykamy w dziennikach ogłoszenia w rodzaju: „Czytając Twórczość” — „Pamiętajcie o Przeglądzie Kulturalnym” itp. Wydaje mi się, że gdyby czytelnik znajdował w piśmie odpowiedź na pasjonujące go pytania, można by spotkać raczej ogłoszenia w rodzaju „Oddam kartkę żywnościową za X numer „Twórczości”, lub „Proszę taskawego znaleźć o odniesienie za wysoką nagrodą zgubionego XV numeru „Przeglądu Kulturalnego”.

Narzekamy na nudę i schematyzm wielu utworów współczesnych. Tymczasem w tej chwili siedzę schematyzmu, z którym na ogół waleńie rozprawiała się ostatnio krytyka, widzę przede wszystkim w jej własnej szeregach. Pojęcie schematyzmu w dziesiątkach wypadków staje się dla krytyka końskimi okularami, nie pozwalającymi widzieć wszystkiego w dziele. W tych dniach pewien młody, uchodzący za krytyka, tegi chłopiec, na mój zarzut, że w jakimś utworze psychologia bohatera jest fałszywa, bo w żadnym stopniu nie uwarunkowana środowiskiem, odparł: „ty schematysto”.

KRYTYK DORYS

Z zaniedbań krytyki wynikające częste nieporozumienia wokół zasadniczych spraw, których niezrozumienie utrudnia życie tak pisarzom, jak i działaczom kultural-

ROMAN BRATNY

nym. Napisałem niedawno nowelę pt. „Siódmy krzyżak młodości”. Mowa tam o starym człowieku, który uciekając przed odpowiedzialnością i ciężarami pracy kierownika PGR owskiego gospodarstwa przenosi się do roboty fizycznej, by w obliczu dramatycznych okoliczności wrócić potem na diwny posterunek i ciągnąć tam — tym razem z racji swej głęboko motywowanej decyzji — robotę, przy której odżywa i psychicznie „młodziwieje”; sugestia redakcji mówi, żeby „warunki jego pracy nie były takie trudne, bo to przecież demobilizuje”. Wiadomo: bohater pozytywny, to taki osobnik, który ma mobilizować Żeby mobilizować, musi właśnie być bohaterem, ale żeby móc nim być, musi z kolei mieć po temu okazję, na którą składają się np. i owe „ciężkie warunki i okoliczności”. Łatwo sobie wyobrazić perypetie Londona w wydawnictwie, które prosi go o „niejakie złagodzenie klimatu”, w którym dzieje się akcja jego opowieści z dalekiej północy. Kiedy indziej, gdy na uwagę, że sztuka moja mówi o jakiejś posępnej wsi, odpowiadam żartem: „No to podnieśmy im dniówkę obrachunkową o 50 proc.” żart zostaje przyjęty za dobrą monetę. Przy takiej trywializacji czymże będzie się różnił optymizm od stereotypowego pocałunku pary bohaterów kończącego filmy amerykańskie? I dzieje się tak, że niemożnością byłoby dziś oddanie scenariusza „Czapajewa” urzędnikom programowym Filmu Polskiego, bez narażenia się na dezzyderat wskrzeszenia bohatera, który jak wiadomo gnie w ostatniej scenie nakreślonego 20 lat temu filmu Jakże często błądzący pisarz czerpie z tych omyłek alibi dla własnych błędów.

Cheść dokumentacji, że jest tak, a nie inaczej. Proszę. W recenzji o złej, schematycznej lakierownicy powieści „wiejskiej” dałem wprawdzie szereg słusznych uogólnień w rodzaju: „z natury swoich doroznych interesów waha się średniak...” lub: „pozyskanie średniaka to zadanie niełatwe” ale o książce, w której zawarta była wiedza o wsi ograniczająca się mniej więcej do tychże spostrzeżeń pisałem: „autor solidnie przygotował dokumentację, ze sporą swadą użył ją i udratamtycznił rzetelnie użyłymi środkami epickimi — nie takim dialogiem...”

Skulska napisała dobry raport, gdzie tematem jest walka gromady o zaoraną przez kulaka drogę. Z miejsca motywów ów adoptowali autorzy scenariusza „Gromady”, najmniejszego filmu w dziejach powojennej kinematografii polskiej. Bierze go również autor „twojej” powieści. I co? Pochlebnie omawiasz te „na wyższym szczeblu gromadzkim rozgrywane się konflikty”, pochwalasz „proces o drogę i most”.

Wiesz, ile zdrowia i nerwów zjadł niedławi pisarz w walce z tendencją różowania, jaką przejawiały czynniki wydawnicze, póki na konferencji w Radzie Państwa Berman nie nazwał „lakierownictwa” po imieniu. Ty stwierdzasz uradowany: „Wszystkie akcje rozwinają się wśród trudności i zatańm — spowodowanych urogiem kontrdializatem — pomyślnie”.

I stało się, że o książce złej napisałeś „samo dobre”. Można cytować: „tak”, „umiar”, „wierzitelnosc”, „wiarygodność”, „uróżnicowanie klasowe na wsi zademonstrowane na bogatej galei podaci”, „o doś przetarty schemat ustowego megaliansu umiał tchnąć autor na niedławną kartkę sporo świeżości i ciepła”.

Podpis pod wyretuszowaną korystnym ujęciem fotografia autora tej książki brzmi: „foto Dorys”. Jeżeli takie masz pisać recenzje, proponuję Ci przyjęcie podobnego pseudonimu, „Dorysie-krytyku”.

Myślisz, że Twoja „łagodność” wychowuje? Nie. Omówiony autor „przeszedł do prozy psychologicznej”, a inny zdolny, odważny pisarz przeżywa ciężki kryzys. „Gdy chwalcie jego” — powiada o omówionym autorze — „mnie musiecie ganić, bo ja jestem odważny” — i autor ów nie przyjmuje do wiadomości krytyki swych utworów i postawy światopoglądowej nawet tam, gdzie krytyka może oprzeć się na bogatej dokumentacji.

Znamy obaj tego kolega, który głosi, że choć w kraju zlikwidowaliśmy władzę monopolu i karteli, to jednak — za pozwoleniem — jeśli chodzi o monopol on ma monopol na „odwagę i pisanie prawdy”. A kartele? Owszem jest kartel redakcyjny, który bezpodstawnie twierdzi, że opowiadania jego są naturalistyczne i nieraz po dekadencju beznadziejne. Siła jego prześladowań wywołała się może z różnych źródeł, po części jednak z opozycji wobec lakierownictwa krytyków. Ponieważ zaś wyrażone przeciw jego błędom argumenty krytyków były nieraz nacechowane „ostrożnością”, słabe i nierzetelne, młody pisarz nie wiedział, czy i w tym wypadku sądów krytyka nie inspirowa lełwliwe wygodnictwo i chęć zgody z domniemanym „kartelem”. Nie dostrzegł w krytyce szczerej pasji i przekonania.

Nasza krytyka zbyt mechanicznie i powierzchownie rozumie własne związki z polityką. Czy z oka-

zji recenzji dotyczących tegoż pisma wspomnił ktoś bodaj o przemówieniu Stalina na posiedzeniu Bura Organizacyjnego KC WKP(b) „O Dymowce”, gdzie Stalin rozpatrywał sprawę zarzutów wysuniętych wobec Bezymienskiego i Sosnowskiego w związku z ich publikacjami na temat wsi ukraińskiej?

Pokazanie, że odwaga, że bezkompromisowość są najdobitniej postulowanymi cechami radzieckiej literatury, odebrałyby maniacką siłę przeświadczeniom kolegi-monopolisty.

Stalin bronił pisarza przed oskarżeniami, jakoby dając obraz trudności i błędów spotykanych w radzieckiej wsi z lat dwudziestych, autor sugerował tym samym, że cały aparat radzieckiej przegnił: „Przeciwie, chciałbym podkreślić — stwierdza Stalin — że jest tutaj zastępa Sosnowskiego. O tym nikt nie powiedział. Zastępa „Prawdy”, zastępa Sosnowskiego, zastępa Demiana Biednego — to, że starczyło im odwagi, aby wywlec kawał żywego życia — pokazać całemu krajowi — zastępa tę należy koniecznie podkreślić. O tym należy mówić, a nie o tym, że przegnił patkę. Powiadają, że Sosnowski przegnił patkę.

Alz w takich wypadkach, kiedy istnieje ogólne odchylenie w stronę oficjalności, a tymczasem wrzody przeciw gdzieś się kryją i psują całą robotę, w takich wypadkach należy przegnić patkę. Koniecznie należy. To jest niemiuniknione. To nie może dać nic innego oprócz korzyści. Oczywiście, ten czy ów będzie obrażony, ale sprawa na tym wygra. A bez pewnej obrazy poszczególnych osób nie naprawimy sprawy”.

Czy nie sądzicie, że pisarz ów straciłby nieco z tonu monopolisty prawdy i odwagi, gdyby udowodnił mu w ten sposób, że nasz ustrój sprzyja śmiełemu pisarstwu. To właśnie za te śmiałość awansował go do rangi pisarza, ale, że o boku tego istnieje w nim samym, w jego piśrństwie grzyb, który je toczy Stalin w tymże wystąpieniu cytując ustępy książki Sosnowskiego na dowód, że pisarz ten krytykuje błędy z właściwych pozycji. Nasz krytyk mógłby przytoczyć ustępy książki pisarza, o którym mowa, świadczące o czymś przeciwnym. W ten sposób wychowałbyśmy go do właściwego zrozumienia słów Stalina: „...trzeba powiedzieć towarzyskom, że nie należy bać się wydobywania przejawów życia na święto dzienne, jażkolwiek byłoby one nieprzyjemne”.

KOSTYMY OPORUNIZMU

Oportunizm, zdawkowość, obojętność na przejmienie krytyki demoralizuje nie tylko pisarzy — demoralizuje samych krytyków. Mój od lat niewidziany kolega wrócił z zagranicy. Jest wybitnym znawcą teatru. Wiele mu się nie podoba z tego, co się w tej chwili dzieje u nas na scenie. Ale ten bardzo wykształcony człowiek milczy lub zajmując się produkowaniem notatek redakcyjnych o wstępnym obyczajach królów i książąt. Na zachętę, by pisał artykuł problemowy, odpowiada: „u nas się ostrych krytycznych artykułów nie drukuje, a ja kłajstrować nie myślę”. Czy ma rację? Chciałem mu udowodnić, że nie. Chwyciłem komplet „Nowej Kultury” i znalazłem ostry, pryncypalny ton w krytyce teatralnej... radzieckiej w referowanej na łamach tego tygodnika dyskusji o dramaturgii. Natomiast w ostatnim numerze trafiłem na entuzjastyczną recenzję o rzecznej sztuce, której autor z całą pomysłowością sceniczną walczył ze schematyzmem własnego pomysłu, banałem własnej wiedzy psychologicznej, stereotypowością wprowadzanych na scenę typów, sztucznością konfliktów. Autora tej recenzji uważam za oportunistę, ale wbrew pozorom ten drugi — „młodziwy” jest nieminiejszym oportunistą — tylko innego rodzaju.

Ooportunizm a reguły przebiega w rozmaite kostiumy. Znam wypadek, gdy pewien kierownik literacki teatru w sztuce Uspieńskiego „Przyjaciele” skreślił w kwestii, którą wypowiada w tekście do powszednich akcesorów kobiecego życia bohaterka-lotniczka, następujące zdanie: „tak chciałoby się czasem dzieciątko ukołysać, męzowi koszulę uprać”. Na moje zdumione pytanie, co kontrowersyjnego wykrył w tym niewinnym na pozór zdaniu, uśmiechnął się i z wyrozumiałością pobłażliwością wytłumaczył mi, że polskiego widza demoralizowałyby przemycana w tej formie aluzja, że nie wszystkie teksty matczynego serca zaspokajają żłobki i nie każdą koszulę piora zmechanizowane pralnie. W ostrej walce o upolitycznienie teatru kwitł wśród zawsze oportunistycznych oportunistów oportunizm tego rodzaju.

Pisarz czerpie obserwację z życia, krytyk czerpie z dzieł literackich, ale nie tylko pisarzy dotyczyło zdanie Stalina z cytowanego już przemówienia: „Skoro nasi tow.ryzys... kierują się swoimi, że tak powiem, resortowymi pobudkami, że trzeba pokazać... tow.ryz... z najlepszej strony”, że wszystko u nas rzekomo wygląda pomyślnie, że trzeba zasłaniać wrzody, że nie trzeba rzekomo krytyki, widzę w tym istotę najpoważniejszego niebezpieczeństwa”.

REFERENCI POEZJI I KRYTYKI

Narzekacie krytycy, że pisarze zaniedbują wypowiadanie się w formie esesju krytycznego, ale zapominacie, że jest ona dla pisarza formą nieograniczoną, na której teren zebra go ściągnąć przez gwałtowny, żarliwy ton własnych opinii, z którymi zechciałyby może nieraz polemizować. Przypomnijmy sobie jakże symptomatyczne koleje powojennych dyskusji poetyckich. Sądzę, że czas na to, skoro stan naszej poezji jest alarmujący. Na łamach centralnych pism widuje się albo „debiuty” autorów, którzy bezskutecznie próbowali startu 5—7 lat temu, albo wiersze, które nie tylko nie porywają, ale nie są zdolne wzruszyć nikogo.

Przylatująca większość tzw. poezji „okolicznościowej” sprawia żenujące wrażenie. Istotnie, zdaje się, że poeci zapomnieli iż całe życie nasze to naprawdę „okoliczność” godna uwagi.

Jakaś ekliwa oficjalność wynika z tego, że ludzie sprawy ogólne oddzielają od własnej pasji. O czymś świadczy fakt, że na 19 wierszy drukowanych w ostatnich numerach „Twórczości” i „Nowej Kultury” 14 pozbawionych jest formy „ja”.

Powie ktoś na to: czego chcesz od nas Panie, przecież trudno inspirować poetów, by pisali wiersze osobiste. Trudno, ale też inspiracja ta nie prowadzi via redakcyjny telefon, ale poprzez system ocen krytycznych, ostro i bezkompromisowo zwalczający poetyckie deklaratywizm, zdawkowości chłodnej afirmacji. Wszyscy mamy w pamięci dyskusję o poezji sprzed 2 lat — wszyscy zapomnieliśmy o problem ożywienia jej sprzed kilku miesięcy. Wówczas wypowiedziło wiele sądów fałszywych i dopatrywano się wszędzie osobistych podtekstów opinii ogólnych, ale mimo wszystko tam walczone o poezję. Jasne, że zbladził Woroszyński, pisząc o Majakowskim w kategoriach chwytów formalnych a nie partyjności, ale przecież walczone wtedy o coś — dziś ze znużenia głazimy oczami nagłówek bezbarwnych wierszy i na tym koniec. Wówczas zważając niesłusznie wełkę do spraw formy poetyckiej, w gruncie rzeczy prowadzono kampanię o to, by poeta deklarujał się politycznie w swym utworze, był nie tylko we własnym przekonaniu poetą politycznym i postępowym, lecz stał się nim dla klasy, w imieniu której występował.

Brak krytyki odważnej, wywołującej polemikę i dyskusję, powodował wyrośnięcie życia literackiego. Radziła ciekawa trójca: tajna recenzja wydawnicza, szeptała interpretację kawiarniana i łatwizna redakcyjnych praktyk. Dziś stan jest tego rodzaju, że w recenzjach wydawniczych widać pewne zliberalizowanie sądów, bo nie ma się o co kłócić — najwyżej o tzw. „stopień poprawności”, że nawet w kawiarni nie szepcze się na temat poezji, bo nikt jej nie czyta, jedynie owa łatwizna redakcyjnych praktyk żyje sprowadzona dziś do wymagania minimalnego poziomu.

Zaatakowano interesującą próbę poetycką, jaką stanowiła ostrość „Wiosna Sześciolatki”. Nikt nie powiedział ani słowa o naiwności autorów, którzy „we trzech” napisali chcieli tom wierszy. Nikt nie powiedział, że dzięki wspólnemu zakresowi obserwacji i wspólnemu opracowywaniu pomysłów poetyckich zatarte zostały indywidualne cechy, poetyki autorów. Wszyscy ucieszyli się z potknięć rytmicznych wierszy Woroszyńskiego czy Mandaliana, wszyscy krzywowili się na „rymy tej trójcy”, nikt nie zauważył w tomie najlepszego wiersza o wsi polskiej („Front w Koziełtach” Brauna), „Wiosna Sześciolatki” zawierającą dużą ilość wierszy słabych, a nawet nieciekawych przez szablon i monotonię ich ujęcia, stanowiącą jednak w swych celniejszych partiach godną szacunku próbę nowej, realistycznej poezji rewolucyjnej, pozbawionej pływacz okolicznościowego rymorobstwa. Tymczasem mało ambitna krytyka „rzemieślnicza”, gdy idzie na — pożał się Boże — „robotę ideologiczną”, to idzie załamkami redakcyjnych i prestiżowych względów. Hieronim Michalski w drukowanej w „Twórczości” recenzji „umawia realizm” w młodzieńcze, międzywojenne wiersze Adama Ważyka, o których sam autor ma na pewno najnowsze zdanie.

Złe się dzieje w państwie poezji i może nie bez racji widzę w narastaniu zła poważny udział krytyki nie przypominającej pisarzem, że „uczyć się u wielkich twórców znać również uczyć się ich ostrości widzenia świata, ich namietności, pasji i dowcipu, ich wreszcie bezwzględnej odwagi samodzielnosci artystycznej”. Dla podkreślenia potrzeby tej odwagi znalazło się nawet miejsce w Statucie Związku Pisarzy Radzieckich, mówiącym o prawie do samodzielnej drogi artystycznej.

Tak, zapomnieliście o to upominać i obecnie, gdy redaktor znużony poezją, nawet kiedy mu przyniosła „Ode do młodości”, podnosi ołówkę, by wstawić „naukraycinającą” podtytuły — nie możecie sami czerpać z poezji naćchnienia. Biercie je z życia. Bo stan, w którym nasze życie jest ciągle romantycznym okresem „burzy i naporu”, że stanem zurzedniczenia krytyki nie da się pogodzić.

artykuły „Zadania naszego filmu” (nr 9 „Przeglądu”) Jerzy Bawskiiewicz poussa kwestie doniosłe i ważne. Jeśli proszę o głos, to tylko dlatego, że wnioski wyrażone przez Broszkiewicza (w najlepszej zresztą wierze) nie zgadzają się — moim skromnym zdaniem — z rzeczywistością, tchną nieuzasadnionym optymizmem. Może to narazić ludzi, którzy zawierają obrazowi namalowanemu zbyt powierzchownie, na rozczaiowanie już w najbliższym czasie.

Abym tego nie dopuścił, aby wzburzyć czujność i wysunąć przy tym szereg konkretnych propozycji, pragnę zabrać głos.

ZDAŁA EGZAMIN, CZY NIE ZDAŁA?

Pisze Broszkiewicz: PWSF nie zdała egzaminu. „Na losach uczelni zaciążył bowiem nie tylko jeden zasadniczy błąk: brak wykładów. Zaciążył też podstawowy błąd — nazwijmy go „dydaktycznym”... wychowywanie wybitnych twórców. Brakło jej celu realnego: wychowania wszystkich ludzi filmu... Brakło jej warsztatu pracy: hali”.

Czy rzeczywiście tak jest? Czy rzeczywiście szkoła filmowa nie zdała dotychczas egzaminu? Sądzę, że — jak otychczas — zdała go i to wcale nie najgorzej. Ale o tym oczywiście bioszkiewicz i szerokie rzesze społeczeństwa wiedzieć nie mogą, bo skąd? (Piszę to zupełnie bez sakramu, proszę nie wierzyć na słowo). Przecież o tym wcale, albo prawie wcale się nie pisze.

Nasza szkoła od kilku już lat dostarcza cennych kadr twórczych filmowi tabulamentu, dokumentalnemu i oświatowemu. Ile osób w Polsce wie, że Lesiewicz i Kapiewski, twórcy dobrego filmu dokumentalnego „Wesoła II”, są absolwentami szkoły? Ze Munk, autor świętego pomysłu i realizator „Pamiętników chłopów”, ukończył razem z nim studia? Ze Wrocławski, Lesiewicz i wielu innych mają już mocno ugruntowane pozycje w czołowie twórców filmu dokumentalnego, a Popielek, Nasteier, Vogt i Małaszek (nie sposób wszystkich wymienić) godnie reprezentują szkołę w filmie oświatowym? Dlaczego nie pisze się o tym, że dyplomata szkoły, Tadeusz Kućki (który pracował jako drugi operator „Gromady”), wyjechał do Moskwy celem uzupełnienia swoich kwalifikacji i pracuje pod kierownictwem sławnego operatora Magidsona przy realizacji filmu o Feliksie Dzierżyńskim?

Dlaczego nikt nie wspomina o tym, że grupa operatorów-absolwentów szkoły poświęca się zagadnieniom filmu barwnego i zdjęć kombinowanych i już osiągnęła szereg pięknych rezultatów, że kożanki - absolventki pracują jako montażystki, a jeden z absolwentów jako kierownik zdjęć?

Wystarczy dodać jeszcze, że wszyscy dotychczasowi absolwenci pracują w filmie, aby z głębokim przekonaniem odpowiedzieć: szkoła w pierwszym okresie swojej egzystencji egzamin zdała. Zgadzałem się natomiast ze zdaniem, że brakuje wykwalifikowanych wykładowców. Ale ci, którzy pracowali, pracowali z całym oddaniem, odpowiedzialnością i poświęceniem. Popieństwo nie miało błędów. Trzeba jednak obiektywnie przypisać, że ludzie wykładający w szkole, sami rośli w ciągu tych kilku lat, dzięki intensywnej pracy nad sobą. Braki zaś w dziedzinie teorii rekompensowało jedno: studenci dostali kamery i taśmę — a tego żadna teoria nie zastąpi. Pisali więc, kłębili, knocili ile wiało, ale się czegoś nauczyli. Na pewno.

Nie zgadzam się zupełnie z tym, że „szkoła miała za cel główny — cel nie-realny: wychowywanie wybitnych twórców”.

Szkoła filmowa, tak samo zresztą, jak żadna inna szkoła artystyczna, nie może sobie stawiać takich celów. To nonsens. Żadna szkoła nigdy nie nauczy talentu. Można natomiast nauczyć pewnych elementarnych zasad i to szkoła na pewno zrobiła.

Teraz tylko od indywidualnych zdolności i intensywnej pracy nad sobą i odpowiedzialnej opieki starszych kolegów za-

leżeć będzie dalszy los absolwentów. Jestem zresztą przekonany, że ten temat będzie jeszcze omawiany, w toku dalszej dyskusji, przez innych kolegów.

Powiedziałem wyżej, że szkoła filmowa zdała egzamin. Ale co będzie dalej? Czy wobec małej ilości produkowanych filmów trzeba jeszcze więcej ludzi? Czy nie zachodzi obawa nadprodukcji kadr? Czy nie należałoby na razie, przynajmniej na rok lub dwa, zrobić przerwę i nie przyjmować nowych kandydatów?

Moim zdaniem, absolutnie tego robić nie należy. Zdolni ludzie są i będą zawsze potrzebni. Mam tylko poważne zastrzeżenie co do doboru i selekcji kandydatów. Uważam, że do szkoły należy przyjmować ludzi starszych, którzy mają za sobą pewną sumę doświadczeń życiowych oraz wyższe wykształcenie w dziedzinach pokrewnych sztuce filmowej. To znaczy przede wszystkim absolwentów szkół teatralnych, plastycznych i ludzi pracujących w filmie przez kilka lat. Tak się praktykuje na wydziale reżyserkim, w szkołach teatralnych i to jest chyba słuszne.

Sprawa hali szkolnej walczy się od kilku lat. Ze jest ona niezbędna — to fakt. Ze jest już nieszczelna obiektem — to drugi fakt. Ale trzeba znowu przestrzec przed hurra-optimizmem. Aby się o tym przekonać, wystarczy złożyć wizytę w przyszłej hali przy ul. Bandurskiego w Łodzi. Ale powiedzmy sobie, że coś się z niej da zrobić, że jakieś nikłe podobieństwo z normalną halą zdjęciową niejako ona będzie. Co wtedy? Nie jest dla nikogo sekretem, że nie posiadamy dostatecznej ilości sprzętu technicznego. To znaczy: mało kranów, mało wózków, mało lamp, już nie mówiąc o tym, że nawet oświetlaczy wykwalifikowanych nie mamy w takiej ilości, aby można było mażyć o zorganizowaniu normalnej pracy w szkolnym atelier. Smutne doświadczenia ubiegłych lat rysują mi niewesołe obrazy przyszłości: stare graty z atelier przy Łąkowej przerzuci się do hali szkolnej z protekcyjnym poklepywaniem po ramieniu: Macie dzieci, bawcie się, kręcicie...

Obym był fałszywym prorokiem.

TYLKO 7 ROCZNIE, A RESZTA?

Sprawa hali szkolnej kojarzy się naturalnie ze sprawą zabudowy bazy dla normalnej produkcji filmów fabularnych.

Broszkiewicz pisze: „W chwili obecnej trwa intensywna praca nad rozbudową atelier w Łodzi”. Nie chodziło tu chyba o laboratorium, bo o tym Bioszkiewicz pisze w innym miejscu jako o budowie bazy technicznej. Przyznam się — codziennie bywałem w atelier łódzkiej i niczego nie zauważyłem. Filmowa tamna głosi, że również we Wrocławiu bardzo niemrawo, mówiąc delikatnie, posuwa się praca.

Produkcja każdego filmu wymaga jednocześnie (minimum) dwu hal zdjęciowych. Gdy w jednej odbywają się zdjęcia — w drugiej stawia się nowy kompleks dekoracji, aby natychmiast po „nakręceniu” jednego kompleksu dekoracji przenieść się ze sprzętem do nowo przygotowanej hali. Równocześnie w pierwszej hali burza starą i stawiając nową dekorację.

Szczegółowie się składa, gdy zdjęcia jednego kompleksu trwają przynajmniej 4—5 dni, wtedy sprawa jest prosta. Nasi robotnicy, o pracy których mczna się wyrażać tylko w superlatywach, w krótkim czasie wycinają cuda, pracując, gdy zajdzie potrzeba, po 16 godzin dziennie, czasami i dłużej. Ale co robić, gdy „nakręcenie” dekoracji wybudowanej w ciągu 4—5 dni (niekiedy dłużej) trwa tylko dzień lub dwa? Piszemy produkcję i czekać? Nie ma nic bardziej demobilizującego, niż takie bezpłodne czekanie. Trudno sobie wyobrazić ile nerwów, potu, no i pieniędzy takie czekanie kosztuje. Dlatego też dla normalnego toku produkcji wszystkie trzy hale, jakie posiadamy, potrzebne są dla jednego filmu.

Szczupłe ramy artykułu nie pozwalają na dalsze opisywanie trudności przy produkcji filmów.

Konkludując: przy najlepszej, najracjonalniejszej gospodarce i idealnej ad-

PAWEŁ HERTZ

IV)

TURGIENIEW

Turgieniew jednak z chwilą, gdy program polityczny rewolucyjnych demokratów skryształizował się mniej więcej jasno, odsunął się od radykalnej grupy literatów, działających na rzecz przewrotu chłopskiego w Rosji. A przeciw przed niedługo laty bo w r. 1852, Turgieniew w jednym ze swych najpiękniejszych, najbardziej humanitarnych opowiadań, w „Mumu”, potrafił wskazać na przykładzie okrutnego traktowania chłopów pańszczyźnianego przez jego dziedziczkę, na czym polegał istotny konflikt w Rosji i skąd przyszł może rozwiązanie: „Szedł wyprostowany, szeroki, potężny. Wszystko pochłaniającym, bystrym wzrokiem patrzył przed siebie... widział przed sobą bielejącą drogę — drogę do domu prostą jak strzałę; widział nieleczone gwiazdy na niebie, które wślazłyby mu na kark, i szedł odważny i silny, jak lew...”

Tak urzeka do wsi rodzinny bohater opowiadania, pańszczyźniany chłop, zbiegły od swojej pani, która ni, chciała w nim uczynić człowieka. Ten realistyczny, bynajmniej nie symboliczny opis, przywraca chłopu dosłowność ludzkie. Kiedy po kilku latach humanitarna partyzantka przekształca się pod wpływem nowej inte-

ligencji w ruch polityczny, Turgieniew wydaje się tego nie dostrzegać. Należy tu dodać, że „Mumu” była napisana w areszcie, w którym Turgieniew znalazł się za wydrukowanie listu po śmierci Gogola. Listu tego nie zezwoliła drukować cenzura petersburska. Turgieniew zamieścił go jednak, zmyślując czujność władz, w „Morskich Wiadomościach”. Kosztowało go to miesiąc aresztu i zysk dla rodzinnego majątku Spaszkowej, bez prawa wyjazdu. Ów list był jednakże tylko pretekstem, w istocie bowiem rząd carski mścił się nie tyle na autorze nekrologu Gogola, ile na twórcy „Notatek myślowego”.

Zyska do rodzinnego majątku, kżra stosowana szeroko wobec krnąbrnych i podejrzanym pisarzy, której literatura rosyjska niejedno zawdzięcza arcydzieło; jak np. wiele utworów Puszkina, również podległego tej karze, przyciągnęła się do roku 1854. W tym czasie Turgieniew sporo pisał, m. in. tam zaczął omawianą już sztukę „Miesiąc na wsi”. W 1855 roku Turgieniew wyjechał za granicę. W 1857, w okresie przygotowań do reformy, przebywał w Rzymie, gdzie znajdowało się kilku wybitniejszych liberalów rosyjs-

DYSKUTOWAĆ PRAWO WYOBRAŹNI

PIĘKNY JUBILEUSZ POLSKIEGO WYDAWNICTWA MUZYCZNEGO O METODZIE PRACY TADEUSZ OCHLEWSKI

Praca wydawców muzycznych różni się zasadniczo od prac wydawnictw książkowych. Tekst literacki ulega w toku czynności redakcyjnych korekturom rzeczowym, retuszowi stylistycznemu, takim czy innym poprawkom, szlifowi — lecz wszystkie te zabiegi przeprowadza się na stronach maszynopisów, a całość opracowanego materiału wyrażona jest zapisem bezspornym, alfabetem jednolitym. Alfabet muzyczny na sprawę inną zupełnie. Notacja muzyczna stanowi problem wciąż otwarty. Zapis nutowy jest przedmiotem dyskusji, tematem prac naukowych, powstają wciąż nowe propozycje uproszczeń, mówi się o jego logice, przejrzystości, czytelności, rządzi nim swoiste prawa estetyki.

Stronica dzieła literackiego, w której oddano treść choćby najbardziej skomplikowanego zjawiska, czy spekulacji myślowej, operuje niewielką ilością prostych znaków, jej przeczytanie nie nastroża trudności. Strona nowoczesnej partytury symfonicznej jest tworem złożonym, zawiera niewspornie więcej znaków i określa, nie można jej wygodnie przeczytać wiersz po wierszu, a lewej do prawej, lecz w sposób określony, wymagający ogromnego napięcia uwagi, skupienia i spostrzegawczości i to w przeciągu określonego ściśle czasu.

Rękopis, który wydawnictwo muzyczne otrzymuje z rąk kompozytora, nie jest zwykłym idealnym czytelnością. Trzeba mieć dość stosunek krytyczny — cały zespół ludzi zastanawia się nad jego „ortografią”, uzgadnia z twórcą takt po takcie, sposób najdoskonalszego, wiernego oddania jego zamiaru.

Człowiekiem, który do niedawna wykonał, walczył, przeżywał, część pracy w toku przeobrażenia rękopisu muzycznego w drukowane wydawnictwo był sztycharz. Sztycharz sam musiał rozplanować strony utworu, ręcznie wybić znaki nutowe na płycie cynkowej, opatrzyć je w napisy. Zawód trudny, wymagający wielkiego doświadczenia fachowego, wiedzy muzycznej, talentu graficznego. W Polsce nie mieliśmy ich wielu, nie posiadaliśmy

ADAM PAWLIKOWSKI

również specjalnych, jak np. w Pradze, uczeni sztycharzy. Ci, którzy odnaleźli się po wojnie, nie poddawali pracy zwielokrotnionej przez masowe nakłady naszych czasów.

Polskie Wydawnictwo Muzyczne musiało szukać wyjścia z sytuacji, unowocześnić sposoby drukowania tekstów muzycznych. I oto sztycharz, Jan Urbaniec, skonstruował maszynę do pisania nut. Dzięki tej maszynie z biegiem czasu ulepszonej przez Tadeusza Nowaka, również pracownicy PWM, sprawa uległa gruntownej przemianie. Czynności sztycharza podzielono na kolejne fazy, wykonywane przez zespół pracowników. Niewygodną płytę cynkową zastąpiła kalka techniczna; członki, ryłce i młotki — łatwa do obsługi maszyna kaligraficzna, grafion, ekerka i krzywki. Sztycharz przemienił się w grafika muzycznego.

Harmonogram nowej metody zaczyna się od rozplanowania stron utworu. Specjaliści ustalają na pięcioliniach pozycję każdego znaku, układ strony dbają o jej sens i przejrzystość. Opracowywany przez nich arkusz kalki technicznej, zostaje umieszczony na maszynie, tam inny z kolei grafik odbija znaki matrycą. Gdzie indziej uzupełni się powstały druk maszynowy, przydaje nutom „ogonki”, kreśli luki. Następnie kalka zostaje skopiowana fotograficznie — w tym stanie otrzymują „korektory”, wytrawni znawcy zapisu muzycznego, po czym otrzymują swój kszalt ostateczny. PWMowska metoda wiąże się idealnie z nowoczesną techniką offsetową, pozwalającą na szybki druk egzemplarzy nut.

Ta ułożona praca zespołowa grafików muzycznych daje rezultaty doskonałe, nie ustępujące w niczym najbardziej wybrednym publikacjom zagranicznym.

Pracownicy PWM nie poprzestają jednak na swych dotychczasowych osiągnięciach w wynalazkowej i opracowanej przez siebie metodzie druku. Racjonalizatorzy

pracują nad udoskonaleniem maszyn kaligraficznych, ulepszeniem zapisu, nad obniżeniem kosztów produkcji.

Innym, osobnym działem PWM jest pracownia, w której powstają materiały, wykonane w całości ręcznie. Zatrudnia ona mistrzów pisania nut. Najlepsi z nich potrafili wykonać zapis z dokładnością i precyzją maszyny kaligraficznej. Kalka zapisana ręcznie, powielona zostaje metodą światłokopijną. Tak opracowywane są utwory nie przeznaczone do masowego rozpowszechniania, jak np. głosy orkiestrowe; z nich składa się biblioteka wypożyczeń PWM.

Aż do czasu otrzymania przez PWM własnego gmachu prace, o jakich mowa, odbywały się w niezmiennie trudnych warunkach, przy czym graficy zmuszeni byli przystać z prywatnie wynajętych odległych od siebie lokali. Obecnie przestronny gmach pomieścił wszystkie pracownie i urządzenia do foto- i światłokopii, dając pełne możliwości działania zespołowe rozproszonym dotąd pracownikom. Jest to spora drużyna — stu kilkudziesięciu doskonałych fachowców.

PWM nie doczekałoby się polowy swych sukcesów, gdyby nie miało być prawdziwym mistrzem planowania. Wydawnictwo rok 1953 jest obliczony i wymierzony w najdrobniejszych szczegółach. Z dokładnością niemal dla wiadomości, co zdarzy się w ciągu nadchodzących miesięcy. W umiejętności organizacji czasu upodobała się PWM do budowlanego przemysłu, a jego regularną pracę wywodzi się z tych samych zasad, które określają produkcję fabryk i kopalń. Trudną do przewidywania niestałą materię muzyczną ujęto w ściśle cyfry, uszeregowano w sięgającej przeszłości lat chronologii, wyrażono w danych konkretnych. Zadania Wielkiego Planu stanowią i tu — w pracowni utrwalającej lotny kształt muzyki dla powszechnego, społecznego użytku — najżywszą serdeczną troskę, która z każdym wydaniem dziełem przemienia się w radość spełnienia.



Piękny rozwój i wspaniałe wyniki pracy Polskiego Wydawnictwa Muzycznego są jednym z licznych i wymownych dowodów opieki rządu Polski Ludowej nad rozwojem i pogłębieniem naszej kultury muzycznej. Jednakże każdy, kto ocenia dorobek powojenny PWM, nie może, rzecz prosta, pominąć milczeniem wielkiego osobistego wkładu pracy i energii, jakie w zorganizowanie i twórcze kierowanie działalnością tej instytucji wniósł Tadeusz Ochlewski.

Od początku swej kariery artystycznej szukał Ochlewski zawsze dla swej pracy terenów w naszej kulturze muzycznej zaniedbanych, zapomnianych. A było ich u nas przed wojną bardzo wiele. Po skończeniu studiów muzycznych zakłada Ochlewski zespół Trio-Sonata (1926 r.), który stawia sobie za cel wykonanie zespołowych utworów muzyki dawnej, u nas prawie nie znanych. Powstałe wkrótce w Warszawie Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki (1927 r.) staje się terenem prac koncertowych i wydawniczych Ochlewskiego. Organizuje audycje i koncerty, poświęcone twórczości dawnej muzyki obecnej i polskiej, sam często bierze w nich udział jako skrzypek, kieruje też stroną techniczną Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej (I zeszyt tego wydawnictwa zawierał S. S. Szarzyńskiego — Sonatę na dwie skrzypce i organy). Gdy w 1934 r. grupa młodych muzyków zakłada wraz z Ochlewskim społeczną organizację koncertową p. n. ORMUZ, z największym zapałem kieruje Ochlewski tym nową instytucją, nie zaniebując przy tym bieżących prac w Stowarzyszeniu Miłośników Dawnej Muzyki i Towarzystwie Wydawniczym Muzyki Polskiej.

BRONISŁAW RUTKOWSKI

W latach okupacji, jakby przeżywał nowe zadania, które stanęły przed nim w Polsce Ludowej, Ochlewski niezmordowanie — choć w najtrudniejszych warunkach — zbiera, gromadzi, przepisuje, a nawet sztykuje utwory muzyki polskiej, zamawia pracę z zakresu teorii i historii muzyki, opracowuje projekty wydawnicze na przyszłość. Toteż już w pierwszych dniach Wyzwolenia Polski Ludowej przystępuje Ochlewski do organizacji aparatu wydawniczego w Krakowie. Uzbrojony w doświadczenie i umiejętność, przekonany o wadze i znaczeniu prac, które podejmuje — poświęca się oddat całkowicie i bez reszty, obranej przez siebie dziedzinie i krok za krokiem organizuje powierzoną mu przez państwo instytucję, która po kilku latach stanie się chlubą polskich wydawnictw powojennych.

Doskonały i wszechstronny muzyk, o głębokich zainteresowaniach artystycznych, Ochlewski pojmował zawsze muzykę w jej funkcjach społecznych. Stąd jego trafne ujmowanie hierarchii potrzeb muzycznych. Energia, niezłomność i upór w osiągnięciu postawionych sobie celów, pozwala Ochlewskiemu na rozwiązywanie zadań, nad którymi niedługo opuszczyłby ręce. Czasami wydaje się, iż wartość każdego muzyka mierzy Ochlewski jedynie jego przydatnością dla prac PWM, że wszystko, co się dzieje w życiu muzycznym poza PWM, jest dla Ochlewskiego mało ważne i nieistotne. Bliższe jednak poznanie Ochlewskiego przekonywało, iż potrafi on entuzjastycznie się każdym pozytywnym wynikiem i osiągnięciem naszego życia muzycznego, że umie on wzruszać się zarówno do-

brym koncertem, jak i — zwłaszcza — dobrym — nowym polskim dziełem muzycznym. Każdy rzetelny twórca i interpretator, każdy dobry teoretyk i muzykolog, znajduje w Ochlewskim szczerego przyjaciela. Toteż nieomal ze wszystkimi muzykami polskimi pozostaje Ochlewski w serdecznych stosunkach. Ma to tym większą wymowę, że współpracując z Ochlewskim nie należy do łatwych. Stawiając na pierwszym miejscu rzeczy istotne, tzn. „sława”, potrafi być bezwzględny w wymaganiach, szorstkim w obejściu. Trzeba przyzwyczaić się do formy bycia Ochlewskiego. Z drugiej jednak strony, umie być wyrozumiałym na „drażliwości i kaprysy” muzyków, umie przejść do porządku dziennego nad różnego rodzaju nieporozumieniami świata muzycznego. Pochłonięty pasją działania, potęgując się u niego z każdym rokiem, widzi sens życia w nieustannej pracy nad budową trwałych fundamentów polskiej kultury muzycznej w jej wielorakich przejawach. Tę pasję umie też przenieść i w swoich najbliższych współpracownikach.

Uroczystość PWM, która się odbyła w dniu 16 listopada z okazji wydania 1000 pozycji wydawniczej, miała w sobie dwie charakterystyczne cechy: powagę i serdeczność. Zwiędzając nowożytny, piękny gmach, przeglądając rozłożone wydawnictwa PWM, każdy uświadamiał sobie znaczenie dokonanych przez tę instytucję prac, na przeznaczonym jej odcinku naszego życia miłego. Każdy też musiał odczuć tę serdeczną i nieomal rodzinną atmosferę, jaka panuje w PWM, atmosferę, pogody i radości. To jest właśnie styl pracy PWM — styl pracy i życia Tadeusza Ochlewskiego.

KONFLIKT CZY TWÓRCZA WSPÓŁPRACA?

BYł czas, nie tak nawet dawny, że w teatrach naszych nie bardzo przejmowano się tym, co wyszło spod pióra polskich pisarzy. Złazszcza stosunek do sztuk bezpośrednio poruszających aktualne zagadnienia polityczne, określało się raczej stopniem niechęci, niż płynącej z dobrej a nieprzymuszonej woli miara twórczego wysiłku i współudziału w autorskim sukcesie czy porażce. Wprawdzie niechęć ta jeszcze gdzieś indziej istnieje, wprawdzie niektóre czołowe nasze teatry w dalszym ciągu unikają bliźszego kontaktu z żywą współczesnością i żywym pisarzem, wprawdzie w dalszym ciągu postawa twórcza, kształtująca ideowo-artystyczne oblicze wielu zespołów, wyraża się jedynie „stosunkiem procentowym” do współczesnego repertuaru, lecz można już obecnie stwierdzić, że czas bez troski „nieświadomości” minął. Przelamany został po dość uporczywej i przeciętej ostrej walce ów przykry stan inercji, na którym rósł szkodliwy konflikt między pisarzem a teatrem.

Można otwarcie powiedzieć — nie usunięto jeszcze wszystkich błędów w planowaniu repertuaru, zdarzają się jeszcze grube pomyłki krytyki, trafiają się nieporozumienia i fałszywe w sąmym teatrze. Niedostatki te, opóźniające zarówno rozwój dramaturgii, jak i teatru, są wynikiem nie pokonanej jeszcze słabości ideologicznej. Lecz wiele już pod tym względem zmieniło się i zmienia na lepsze. Świadczy o tym coraz ciekawsze, a nawet wybitne inscenizacje polskich sztuk współczesnych (co znalazło swój wyraz w tegorocznych nagrodach państwowych), świadczą najnowsze prapremiery, przyjmowane z rosnącym zainteresowaniem publiczności. Otrzymujemy coraz lepsze sztuki, oglądamy coraz lepsze przedstawienia. Czyż jedną z ważnych przyczyn dziejących się przemian nie jest wygasanie owego nienaturalnego konfliktu między pisarzem a teatrem, konfliktu, który zakorzenił się bodajże tylko w Polsce pod wpływem niegdyś modnych, lecz krótkotrwałych i dawno przebrzmiałych indywidualistycznych i dekadentkich kierunków w sztuce?

Jeszcze jednym, konkretnym a nie mniej znamienitym, tego dowodem, jest troskliwa opieka, jaką odczuły sztuki Krystyny Berwińskiej pt. „Proces” teatry Wybrzeża i Wrocławia. Złazszcza spektakl wrocławski pozwala zaryzykować twierdzenie, iż jeśli każdy teatr z podobną troskliwością i realną pomocą podejdzie do każdej polskiej sztuki, to wkrótce zarozi się wprost od świetnych dramatów i komedii.

I rzecz zabawną! Zamiast ów nieczęsty fakt twórczej współpra-

DWA „PROCESY”

BOGDAN BUTRYŃCZUK

cy teatru z pisarzem — po tak udanym eksperymencie — podnieść do rangi godnego naśladowania wzoru, słyszy się gąsy na zbyt daleko posuniętą ingerencję reżysera w tekst autorski, czyta się opinie dyskwalifikujące niemal udział twórczego inscenizatora we współtworzeniu dzieła sztuki teatralnej. Reżyser czy dramaturg? — pada naiwne pytanie, jakby chodziło tu o profesjonalny prestiż, a nie o dobro sztuki. Nie ma sensu podchwytwać tego pytania, ponieważ padło ono w fałszywym kontekście. Autorka, która zresztą sama jest człowiekiem teatru i reżyserowała swoją sztukę w teatrze „Wybrzeże”, dokonała — jak pisze w programie — po wielu dyskusjach, zmianach tekstu w myśl życzeń inscenizatora wrocławskiego przedstawienia. Jakuba Rotbauma. Nie ma więc żadnego sporu, ani konfliktu, ani naruszenia praw autorskich. Zatem nie w płaszczyźnie dawno przebrzmiałych teorii, wysuwających na czołowe miejsce w teatrze naprzemian autora, aktora lub reżysera, należy omawiać wrocławską inscenizację „Procesu”. Istotne zagadnienie dotyczy form współpracy teatru z pisarzem. I nad tym zagadnieniem warto szerzej się zastanowić.

AUTOR W ZESPOLE TEATRU

Rzeczywiście, po obejrzeniu obu inscenizacji „Procesu” mogą przyjść do głowy najbardziej karkołomne hipotezy na temat stanu i drogi rozwojowej naszej dramaturgii. Lecz jedno wydaje się pewne: żaden autor nie powinien być reżyserem własnej sztuki. Owszem, dyskutować z reżyserem i aktorami, tłumaczyć im swoje intencje i idee utworu, jeśli opacznie ją pojmują, a przede wszystkim „wykładać się” z dyktacją o dobrego reżysera, aktorów, scenografa, o odpowiedni materiał na dekoracje i kostiumy, o wszystko, co podnieść może walory sztuki (czy zatłuszczać jej braki), a co często jeszcze z taką niechęcią udzielane jest polskiemu pisarzowi. Byłe nie reżysera.

Rzecz w tym, że autor widzi swój utwór jednostronnie, a niekiedy fałszywie. Autor jest w stosunku do swego dzieła, jak ojciec do dziecka, zbyt wyrozumiały, łagodny i przywiązany; do postaci, które stworzył, do słów, którym nadał nie tylko bardzo jednoznacznie, lecz czasem sobie tylko zrozumiałe znaczenie. Czyż każdy myśliciel czytelnik i widz nie odkrywa w utworze literackim treści bogatszych, niż te, które starał się przekazać autor?

I jeszcze jedno. Udział autora w tworzeniu dzieła sztuki teatralnej jest udziałem jednego z najważniejszych, ale tylko jednego z elementów zespołowości. Nie mniej ważną, bo kierowniczą w nowoczesnym teatrze funkcję, pełni reżyser.

Nie ma potrzeby tłumaczyć, że twórczość reżysera nie polega tylko na pracy z aktorem i zespołem technicznym. Jej wstępny, przygotowawczy okres obejmuje pracę nad egzemplarzem. Jeśli egzemplarz sztuki przynosi oświadczenie — tym lepiej. Wtedy bowiem pierwszym obowiązkiem reżysera (i w określonym sensie zespołu aktorskiego) staje się praca z autorem, który otrzymuje możliwość włączenia się do twórczego kolektywu, oceny krytycznej, opartego na wszechstronnej analizie, spojrzenia współtwórców spektaklu i może wysunięte sugestie przyjąć lub odrzucić. I bardzo wiele zebrać doświadczeń przydatnych w dalszej pracy dramaturgicznej.

O UPRAWNIENIACH REŻYSERA

Oczywiście, nie każdy reżyser powołany jest do takiej pracy. Natomiast każdemu autorowi potrzebna jest pomoc teatru, ponieważ

jedną z najwspanialszych pozycji radzieckiej klasyki rewolucyjnej, jaką jest „Pociąg pancerny”. W toku dyskusji z reżyserem Markowem i aktorami, z dwu przyniesionych przez Iwanowa obrazów powstała ogromna, ośmioobrazowa sztuka; w toku dyskusji z Kaczalowym uległa zmianie koncepcja czołowej postaci tej sztuki, Wierszyna. Nie są to przykłady osobiste. Wersja „Niezapomnianego roku 1919”, oglądana przez nas w ub. r. w wykonaniu teatru leningradzkiego, różni się znacznie od oryginału i innych wersji, granych w teatrach moskiewskich. Na propozycję reżysera Viviena, Wierszyna dopisał kilka ważnych epizodów, zgodził się też na usunięcie całego wątku z gen. Rodzianką. Co ciekawie, cała sprawa zatwierdzona została korespondencyjnie, autor zaś dopiero na premierze wyraził uznanie dla koncepcji reżysera.



„PROCES” KRYSZYNY BERWIŃSKIEJ w Państwowym Teatrze Dramatycznym we Wrocławiu. Inszenizacja i reżyseria — Jakub Rotbaum, dekoracje — Jadwiga Przeradzka. Scena z 3 obrazu.

każdy utwór wymaga mniejszej lub większej „adaptacji”, choćby drobnej, choćby tylko przystosowującej fragmenty dialogów do dyspozycji poszczególnych wykonawców. Jednakże w większości wypadków adaptacja teatralna sięga, lub winna sięgać o wiele dalej. Ilekiedy brakuje ogniw w kompozycji sztuki, ilekiedy znajdujemy niekonsekwencje w charakterystyce postaci, ilekiedy niedopowiedzeń lub fałszywych zniekształcających idee utworu. Błędy te nóż i powinien usunąć przede wszystkim reżyser w pracy z autorem. W tym wypadku zakres uprawnień jest równie nieuchwytny jak nieograniczony, zależy bowiem od słuszności i realności wysuniętych sugestii. I od stylu współpracy. Długo posuniętej ingerencji zespołu teatralnego w tekst autorski nie kwestionował ani Czechow, ani Gorki, ani Wsiewołod Iwanow w swej pracy z MCHAT-em. Gdyby nie teatr, nie mielibyśmy przecież

Również kierownik bawiący obecnie w Polsce teatru im. Mossowietu, Jurij Zawadzki, poruszył w jednej ze swoich prelekcji ten interesujący problem. Stwierdził on, że w większości wypadków teatr wysuwa pod adresem autora głęboko sięgające propozycje. I proponuje te nie są przez radzieckich pisarzy lekceważone.

A kompetencje? To już inna sprawa. Wiadomo powszechnie, iż mamy jeszcze wśród naszych reżyserów zbyt wielu przeciętnych lub wręcz złych rzemieślników. „Prawdziwy reżyser — pisał Konstanty Stanisławski — łączy w sobie reżysera-nauczyciela, reżysera-artystę, reżysera — literata, reżysera — administratora”. Takich „prawdziwych”, w rozumieniu Stanisławskiego, reżyserów, łączących wszystkie lub większość tych cech, mamy niewiele. Dotychczasowe prace Jakuba Rotbauma świadczą, iż należy go zaliczyć do tego niezliczonego grona

„PROCES” BERWIŃSKIEJ

Konflikty dramatyczne sztuki Berwińskiej (a jest ich kilka i różnego typu) zbiegają się wokół zainscenizowanego przez reakcyjny reżim Francji procesu Polaka, Jana Wierca — komunisty, uczestnika wojny domowej w Hiszpanii oraz członka „Résistance”. Sprawa Wierca jest centralnym motywem sztuki, stosunek do niej poszczególne postaci stanowi miarę ich postawy ideowej i moralnej. Sprawa bowiem jest jasna: władze zarzucają oskarżonemu morderstwo na tle osobistych, podczas gdy wyrok na odczas okupacji wyrok „Résistance” na kolaboracji i współpracy z gestapo, lecz pochodzący z tzw. „dobrej, starej rodziny”. Cały aparat śledczy pracuje nad zebraniem materiałów obciążających. Natomiast towarzysze politycy Wierca dają do zdemaskowania tych machinacji i zmobilizowania opinii publicznej do walki z wrogiem narodowi francuskiemu polityką rządu. Wiadomo, iż procesy takie są we Francji zjawiskiem powszechnym.

Na tym tle rozgrywa się konflikt sztuki, przede wszystkim konflikt adwokata paryskiego Pierre Despeau, który podjął się obrony oskarżonego, następnie konflikt Susanne Vernier, córki prokuratora, prowadzącego sprawę oraz samego prokuratora zawiązanego w swoje własne sidła. Chodzi o to, że mecenas Despeau, choć postępowy (czyś się przeciw zaufaniem KPF) zakochany jest w Madeleine Arifon, która zresztą już w pierwszym obrazie wyjeżdża do Polski na placówkę dyplomatyczną, a w drugim dowiadujemy się, że zostaje tam aresztowana pod zarzutem szpiegostwa. Pierre przeżywa ciężkie chwile, złazszcza że prokurator Vernier podsuwa mu sposób uratowania ukochanej Madeleine: niech zrezygnuje z obrony Wierca, co będzie miało pożądaną przez inscenizatorów pokazowego procesu wpływ na opinię publiczną. Wiercie zostanie skazany, a następnie wymieni się go z czałem polskim na Madeleine. Pierre waha się, waha się również cichcem kochającą go, orientującą się w profesji Madeleine, jej przyjaciółka, Susanne. Decydujące znaczenie dla ideowego przełomu Pierre’a posiada osobista rozmowa z Wiercem — mocna i dobrze napisana scena — dla Susanne zresztą nie tylko kochać, a przede wszystkim odważna miłość.

Mamy jeszcze w „Procesie” jeden wątek, zawarty w II obrazie, watek rodziny Pichot, z centralną postacią zmobilizowanego i wysyłanego do Wietnamu Michela jnr. Lecz jest to temat do osobnej sztuki, zresztą już napisanej przez Krzysztofa Gruszczyńskiego i nazwanej „Pociąg do Marsylii”. Nie ma zatem potrzeby omawiać go oddzielnie, złazszcza że nie wiąże się z akcją.

Braki tej przemawiającej d. wyobraźni widza i ambitnej w zakresie problemów sztuki, która z górą dwa lata czekała na sceniczną realizację, są łatwo uchwytne.

Zamierzenie kameralnego ujęcia tematu (w myśl założeń autorki) pozostało tylko zamierzeniem, w którego efekcie powstała ośmioobrazowa sztuka o nieporadnej kompozycji, wielu napoczętych i niewykończonych wątkach i całej masie działających osób. Nic z „kameralności” nie ma przecież ani obraz w celi, ani scena śledztwa, ani wreszcie przewód sądowy ostatniego obrazu. A są to najlepsze partie sztuki, partie, które dają klucz do inscenizacji całości. Są to wreszcie sceny głównego nurtu sztuki, najpełniej wyrażające jej idee, najostrejsze ukazujące jej konflikty i myśli polityczne. Kameralność ujęcia ograniczyła się do melodramatu. Jest bowiem w „Procesie” sporo z melodramatu — sporo jaskrawych kontrastów i „silnych” wzruszeń, sytuacje na pozór proste a nieuzasadnione, no i sporo fragmentów dialogu, w których słowa wcale nie służą do wyrażania myśli.

W ten sposób sprawa Wierca rozgrywa się niejako w próżni. Nie widać owej tak ważnej walki o sąd opinii publicznej nie widać ostrej walki społecznej i politycznej, wstrząsającej sumieniem społeczeństwa francuskiego. „Kameralny” konflikt adwokata Despeau — to konflikt nietypowy, konflikt jednostki odizolowanej od społeczeństwa i przypadkiem wpłatanej w bardzo niewygodną dla siebie z osobistych przyczyn aferę. W owym dążeniu do sprzeczności z tematem formalnej kameralności autorka zaplatała się w sztukę nie zawsze zręcznego rozmawiania w sposób dość banalny o wcale nie banalnych rzeczach. A raz, złazszcza w pierwszym, drugim i trzecim obrazie nie tylko banalność myśli i statyczność fabuły, lecz także pewna ośchłość która wyraża się w działaniach Pierre’a, Madeleine i stosunku rodziców Pichot do syna.

Lecz „Proces” posiada również zalety, z których najważniejsze to: demaskatorska siła sztuki, po słusznym skierowaniu drodze linia natarcia na wroga, oraz dobre operowanie efektem teatralnym. A przy tym ukryte wartości — ów tłumiony wprawdzie (zgodnie z powziętym zamierzeniem), lecz szeroki odcień który należało tylko wyzwołać, aby faktograficzny reportaż zmienił się w mocno działającą na wyobraźnię odbiorcy opowieść o walce, jaką toczy naród francuski z zaprzędanym obozowi agresji rządem i sfaszyzowanym aparatem społecznego ucisku.

Zespół teatru „Wybrzeże” pokazał sztukę w wersji jak najwierniejszej intencjom autorki i reżyserki zarazem. Dodajmy, że wykazał maksimum troski o ideowo-artystyczny kształt spektaklu. Lecz nawet najlepsi aktorzy tego teatru — Wanda Stanisłewska — Lothe

(Dokończenie na str. 8)

Notatnik MUZYCZNY

KONKURS SKRZYPCOWY
IM H. WIENIAWSKIEGO
W POZNANIU

Konkurs im. Wieniawskiego, który będzie drugim z kolei, po Konkursie Chopinowskim, wielką międzynarodową imprezą muzyczną, zorganizowaną po wojnie w Polsce Ludowej, zgromadzi 40 skrzypków z 12 krajów, a ponadto wielu zagranicznych gości — dziennikarzy, krytyków muzycznych, akompaniatorów i in. Konkurs odbywać się będzie w czasie od 5 do 15 grudnia b.r. w auli Uniwersytetu Poznańskiego, w dwóch etapach.

Pierwszy etap — eliminacyjny, przewiduje wykonanie utworów obowiązkowych: Bacha, Wieniawskiego, Lipińskiego, Zarzyckiego, Statkowskiego, Szymanowskiego, Andrzejewskiego, Wiechowicza, Bacewiczówny i Malawskiego. Drugi etap — dla tych, którzy przeszli zwycięsko eliminacje, przewiduje wykonanie z towarzyszeniem orkiestry, koncertu skrzypcowego Wieniawskiego, Karłowicza lub Szymanowskiego.

Wszyscy uczestnicy drugiego etapu otrzymają dyplomy pamiątkowe, jednakże główną stawką, o którą będą się oni ubiegali w Konkursie, są nagrody i wyróżnienia. Regulamin Konkursu ustalił 5 nagród: I — 25.000 zł, II — 20.000 zł, III — 15.000 zł, IV — 10.000 zł, V — 7.500 zł oraz 15 dalszych wyróżnień po 2.000 zł. Prócz tego Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Poznaniu zgłosiło specjalną nagrodę, w postaci skrzypiec wybitnego lutnika polskiego, Tomasza Panufnika, dla najlepszego w Konkursie skrzypka-Polaka.

Jury Konkursu uconstytuowało się w składzie następującym: Przewodniczący — T. Szeligowski, zastępcy — A. Cyganow (ZSRR) i E. Zathurecky (Węgry); członek honorowy — J. Thibaut (Francja); sekretarz — T. Wronski; członkowie — W. Awarow (Bułgaria), G. Bacewiczówna, G. Bosse (NRD), I. Dubiska, T. Gasperek (Czechosłowacja), Z. Górzyski, Z. Jahnke, J. Jarzębski, G. A. Orzid (ZSRR), E. Umińska.

Polskę reprezentuje w Konkursie 9 młodych skrzypków: Z. Bakowski, I. Iwanow, J. Kania, S. Lenzi-Lewandowski, Z. Murawski, H. Palulis, E. Sieja, E. Statkiewicz i W. Wilkomirski.

Konkurs im. Wieniawskiego będzie egzaminem osiągnięć polskiej wiolinistyki i rezultatów pracy pedagogicznej naszych profesorów. Będzie wspianym turniejem gry skrzypcowej, w którym zmierzą się w szlachetnym współzawodnictwie z naszymi skrzypkami młodzi artyści ze wszystkich stron świata. Oto ich imiona: Belgia — A. Bodson, Bułgaria — E. Kamilarow, R. Manolowa, S. Stanulow, Czechosłowacja — L. Jasek, A. Morawec, J. Sochor, Francja — L. Beretti, M. Boussinot, B. Tarjus, Indie — H. Kanga, Kanada — V. L. Jakimowich, W. J. Pilutik, C. Sieb, NRD — O. Heuers, G. Lucke, B. Reuter, USA — Ch. Libove, J. J. Pasek, H. Sidney, Jęgry — B. Csaba, M. Hildy, B. Kalman, J. Szasz, A. Veres, Włochy — Fr. Novello, ZSRR — M. L. Jaszwill, I. D. Ojstrach, O. M. Parchomienko, J. G. Sitkowiecki, N. J. Szkolnikowa.

POMORSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Rozwój Pomorskiej Orkiestry Symfonicznej i zasięg jej działania należy do tych nowych zjawisk naszego powojennego życia kulturalnego, które nas radują i z których mamy prawo być dumni, jeśli przypomniemy sobie, jak trudnych warunkach musiała pracować niedawno jedyna w sanacyjnej Polsce orkiestra filharmoniczna — w stolicy, w Warszawie, i że w upowszechnieniu muzyki próbował zajmować się jedynie Ormuz, organizacja powstała z prywatnej inicjatywy kilku ludzi dobrej woli.

Jakkolwiek jest rzeczą jasną, że dzisiaj, po 6 — 7 latach pracy, nie mogą nas już zadowalać porównania z tym, co było dawniej, to jednak warto od czasu do czasu pokazać, że proces wywołanego do dziś powstawania w różnych województwach i ośrodkach prowincjonalnych orkiestr symfonicznych, proces, na który wciąż jeszcze patrzymy z niedowierzaniem, odpowiednio popieramy i subwencjonujemy przez nasz resort kulturalny, może doprowadzić do zdumiewających wyników. Weźmy pierwszy z brzegu przykład — wspomnianą Pomorską Orkiestrę Symfoniczną, która obśmaga realnie 4 miasta: Bydgoszcz, Toruń, Inowrocław i Włocławek, przy wykupionych na cały sezon abonamentach i zaplanowanych szczerze widowiskach. Sama analiza repertuaru tej orkiestry mówi więcej, niż najbardziej lukrowane sprawozdanie z działalności.

Program Pomorskiej Orkiestry Symfonicznej przewiduje wykonanie w bieżącym sezonie m. in. następujących utworów: V Symfonia Szostakowicza, „Obrazki z wystawy” Musorgskiego, Koncert fortepianowy fis-moll Skriabina, IV Symfonia Brahmsa, „Śmierć i wyzolenie” Ryszarda Strussa (nie mówiąc o symfoniach Beethovena, Schumanna, Czajkowskiego i Borodina), z dawnej muzyki — III Koncert Brandeburski i 2 koncerty skrzypcowe Bacha, Concerto Grosso Vivaldiego, rzadko grane, a u nas prawie zupełnie nie znane pieśni H. Wolffa z orkiestrą — „3 Pieśni hiszpańskie” i

3 pieśni „Mignon” (do słów Goethego). Wiemy, że nie są to łatwe utwory. Nie dość na tym — prócz wymienionych znaleźć można w planie szereg dzieł, które wymagają udziału chórow, jak „Requiem” Mozarta, fragmenty oper „Zaczarowany flet”, „Borys Godunow”, „Kniaź Igor”, nawet fragmenty „Pelleasa i Melizandy” Debussy’ego. To nie są żadne fantazje, ponieważ dzięki współpracy z chórem robotniczym Czyżkowska „Arion” i innymi amatorskimi chórami Pomorza („Dzwon”, „Harmonia”, „Hasło”, „Echo Leśne” z Bydgoszczy, ZZK „Halka” z Torunia), mogły być już w ubiegłym sezonie wykonane dzieła takie, jak IX Symfonia Beethovena, „Początek Staliny” Chaczaturiana, „Symfonia Pokoju” Panufnika.

Przed wojną, żeby usłyszeć IX Symfonię Beethovena, musiałaby publiczność koncertowa Warszawy czekać na przyjazd H. Abendrotha z Gewandhausu Lipskim. Dziś można usłyszeć IX Symfonię w Bydgoszczy, Toruniu i mniejszych miastach, w wykonaniu prowincjonalnej orkiestry i śpiewaków, złożonego z 4 chórów amatorskich zespołu, w dużej części robotniczego.

W sezonie bieżącym chór „Arion” wykoną z Pomorską Orkiestrą Symfoniczną 8 programów na 22 koncertach. Współpraca z chórami sięga poza Bydgoszcz i Toruń — z chórem Domu Harcerza w Płocku, z Pałuckim Zespołem Pieśni i Tańca ze wsi Góra Wyjazdów w teren z koncertami objęły w ubiegłym sezonie: Brońnię, Rypin, Ciechoćcinę, Kruszwicę, Świeć, wsie: Szafarnię, Charykowsko, Kobylniki.

Nie wdajemy się w ocenę poziomu wykonaw — to będzie przedmiotem osobnej recenzji — ale czy ten pośpieszny rzut oka na sam rodzaj pracy i jej ambicji nie mówi nam wiele, czy nie pozwala żywić pewności, że — jeśli nawet są jeszcze braki i niedociągnięcia — wyniki artystyczne takiej pracy muszą być coraz lepsze? S. J.

WYSTAWA MUZYCZNA W POZNANIU

W końcu października otworzono w poznańskim oddziale Muzeum Narodowego, w t. zw. Muzeum Instrumentów Muzycznych, trwającą dotąd wystawę p. t. „Elementy rozwoju kultury muzycznej na tle ewolucji stosunków społecznych”. Temat niezmiernie interesujący, ale też i bardzo trudny, zwłaszcza w ekspozycji obrazowej. Wydaje się rzeczą oczywistą, że ktoś, kto podejmuje taki temat i pragnie go przedstawić w formie wystawy, powinien posiadać głęboką znajomość zarówno historii stosunków społeczno-gospodarczych, jak i przede wszystkim historii muzyki. Tymczasem autorem scenariusza wystawy poznańskiej okazał się nie muzykolog, lecz historyk sztuki. W rezultacie wkładły się do niej poważne błędy merytoryczne.

Błędy te wystąpiły najjaskrawiej w ekspozycji „późnego feudalizmu” i „okresu kapitalizmu”, gdzie opracowując się do socjologicznego ujęcia twórczości jedynie kilku najwybitniejszych kompozytorów, zagubiono myśl przewodnią wystawy — zobrazowanie rozwoju kultury muzycznej tych okresów. W konsekwencji pominięto istotne zmiany, jakie zaszły w formach muzykowania, przeoczono założenie w r. 1637 pierwszej opery przedsiębiorstwa, wyemancypowanego spod wpływów dworskich, przeznaczonego dla mieszczaństwa, zlekceważono fakt powstania publicznych koncertów i co za tym idzie — wirtuozostwa, nie podkreślono zupełnie zmiany pozycji społecznej kompozytora. Autor scenariusza wysunął, jako główną cechę muzyki XIX w. „programowość”, zapominając widzieć, że przykłady rozwoju muzyki „programowej” podawał i w poprzednich okresach, począwszy od okresu niemości, a co gorsza, że na przedświadczeniach tej tendencji w XIX w. wybrał nie Berlioz, Liszt, Wagner, czy nawet R. Strauss, lecz — Debussy’ego i Respighiego!

Poważne zastrzeżenie budzi również przeniesiony żywym z innej dziedziny sztuki termin „realizm krytyczny”, który w zastosowaniu do muzyki niczego nie wyjaśnia, jest słowem bez pokrycia, wprowadzającym tylko zamęt w pojęciu. Niedostatecznie wydobyty został czynnik ludowy w twórczości kompozytorów. Z zupełną beztroską potraktowano muzykę polską, ukazując jej rozwój dopiero od XIX w., a potem znów — jakby chcąc wynagrodzić zwiędziającym ten zasadniczy brak — popadniętym w drugą ostateczność: w epoce socjalizmu pokazano nam wyłącznie polską kulturę muzyczną.

A przecież większość tych błędów mógł autor scenariusza uniknąć, gdyby, mając nieco więcej zaufania do młodych muzykologów z ośrodka poznańskiego, zasięgnął od czasu do czasu ich opinii w sprawach wątpliwych. Najlepiej wypadł początek wystawy. Plastycznie i przekonująco pokazano rozwój muzyki w okresach niewolnictwa i feudalizmu. Starannie zebrano materiał ikonograficzny, nie zebrano materiał komentarzem i powiązaniem trafnych zestawieniami. Umiało się zdobyć na dobre i niebanalne wyjaśnienie zwiędziającemu niektórym zagadnieniom, jak np. różnicy między polifonią i homofonią. Szkoda, że przy pożytecznej ocenie wielu pojęć, przebiegających nie da się rozciągnąć na całą wystawę. Mamu na myśli muzykę i II Koncert Brandeburski i 2 koncerty skrzypcowe Bacha, Concerto Grosso Vivaldiego, rzadko grane, a u nas prawie zupełnie nie znane pieśni H. Wolffa z orkiestrą — „3 Pieśni hiszpańskie” i

POSUCHA KULTURALNA W ŻARACH

Jestem pracownikiem umysłowym w zakładzie budowlanym. Pracuję 8 godzin dziennie, wolne godziny staram się spędzić kulturalnie i z pożytkiem. Dużo czytam i piszę, przerabiam korespondencje Technikum Budowlane, Szanuję kino, ale kocham po prostu teatr i muzykę. Tymczasem, już od kilku tygodni nie zawiaduję do Żar ani jeden zespół, o koncertach dotychczas nawet mowy nie było. W tzw. „Kawiarni” PSS koncertuje wprawdzie 3—4 osobowy zespół muzyczny, ale lokal ten jest połączony tylko korytarzem z gospodą. Podczas koncertów zamroczeni alkoholem „miłośnicy” muzyki przychodzą tutaj na „czarną kawę”, zachowując się przy tym niemiłosiernie; jak tu więc posłuchać spokojnie muzyki?

Już od kilku tygodni Żary są pomijane przez zespoły artystyczne „Artosu” i innych teatrów. Również i miejscowe zespoły teatralne przy świetlicach i przy Powiatowym Domu Kultury nie wykazują żadnej aktywności. Zastanawiający jest zwłaszcza fakt, że przy Powiatowym Domu Kultury nie utrzymuje się dotychczas żaden zespół dłużej niż przez okres wystawienia jednej sztuki. Ostatnio, tzn. przed rokiem zmoutowany zespół zdołał opracować jedynie „Wodewil Warszawski” Godzina i Stepnia i od tego czasu „zawiesił” z nieznanych powodów swoją działalność. Prawie to samo dzieje się i z pozostałymi zespoła-



JUBILEUSZ
STANISŁAWA SŁOWIŃSKIEGO

Stanisław Słowiński, aktor Państwowego Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, obchodził w ub. tygodniu jubileusz 50-lecia pracy artystycznej na scenie.

Stanisław Słowiński urodził się 8 maja 1882 r. w Krakowie. Podczas studiów prawniczych, które odbywał w Warszawie, uczęszczał na lekcje do Marcello Trapso, ówczesnego reżysera Teatru Ludowego. Wkrótce zaangażował się do tego teatru, debiutując na jego scenie w 1902 r. Następnie pracował kolejno w teatrach warszawskich i łwowskich, grając w ciągu swej pracy scenicznej ok. pięćdziesiąt ról.

W 1944 r. wstąpił do odrodzonego Wojska Polskiego i został przydzielony do zespołu teatru dramatycznego II Armii. Następnie był dyrektorem Teatru Domu Żołnierza w Poznaniu, zaś w roku 1946/7 pełnił funkcję komendanta Okręgowego Domu Żołnierza. Po zwolnieniu z wojska pracuje na scenach poznań-

STANISŁAW DYGAT

SZTUKA I ŻYCIE

Dyrektor Sosenka, człowiek skądinąd zacny, miał na kulturę i sztukę pogląd sprzecywny jasno: „przesał burżuazyjny, fatalne dziedzictwo przeszłości. Na naszym obecnym odcinku konieczność natury taktyczno-politycznej dla nieświadomych. Na własnym terenie odcinek teoretyczny, potrzebny, aby w sprawozdaniach z całokształtu działalności znajdował stwierdzenie, że istnieje”.

Taki sąd o kulturze i sztuce Sosenki nie oznaczał bynajmniej, że był on tepakiem czy krytykiem nie odczuwającym żadnych potrzeb kulturalnych. Bynajmniej. Lubił w chwilach wolnego czasu pójść do teatru lub kina, posuchać ładnej muzyki, przeczytać ciekawą książkę. Ale uważał to za zupełnie prywatne sprawy swojego życia i nie kojarzył z potrzebami zakładu pracy, w którym był dyrektorem. U siebie czas przeznaczony dla owego natrętnego odcinka starał się ograniczyć do minimum, starał się kulturalną działalność doprowadzać do możliwych granic teorii. Jego zdaniem, czas ten był oburząco krótkim, czasu poświęconego produkcji. Wszyscy ci świetliczanie, bibliotekarze, kierownicy amatorskich kolek, drygenci chórów i orkiestr byli jego prawdziwym utrapieniem. Przyjmował ich z miłą niecierpliwionego diabła, mianem wrotyby Prometeusza, zbywał szybko, oświecając:

— Towarzysze, miejcie litość. Wy tu do mnie z takimi rzeczami, a przecież plan, jak zwykle, leży. Jesteśmy w okresie wzmożonej mobilizacji sił produkcyjnych do wykonania planu za bieżący kwartał. Odiłmy to do lutego. I w sprawozdaniu za bieżący kwartał pisało się:

T. S.

niólem korespondenta

mi świetlicowymi. Właściwie nie jesteśmy w stanie podać ani jednego zespołu, który pracowałby systematycznie. Powiatowy Dom Kultury jest więc tylko salą do wybijania dla rzadko przyjeżdżających zespołów oraz miejscem okolicznościowych zebrań, konferencji, odpraw i akademii. A może nam tę „posuchę” na odcinku kulturalnym w Żarach wyjaśni Powiatowa Rada Związków Zawodowych lub Referat Kultury i Sztuki przy Prezydium Powiatowej Rady Narodowej?

Również działalność Biblioteki Powiatowej w Żarach budzi szereg zastrzeżeń.

Nie znaczy to oczywiście, by nie miała ona pewnych osiągnięć, z których wymienimy choćby organizację poważnej sieci punktów bibliotecznych w powiecie, ale to nie powinno nam przesłaniać niedociągnięć.

Np. w dziedzinie propagandy pogładowej czytelnictwa dwie czy trzy foto-gazetki, które oglądamy tutaj bodaj już od dwu lat, lub raz do roku organizowana wystawa książki, stanowczo nie wystarczają. Uważamy, że propaganda pogładowa w tak poważnej placówce, jak Biblioteka Powiatowa, powinna być regularnie zmieniana w

śląd za aktualnymi wydarzeniami. Zanimuje się również pracą z czytelnikami. Zorganizowane zespoły czytelnice są n i e a k t y w n e. Publicznej dyskusji z czytelnikami nie było od chwili założenia biblioteki, nie prowadzi się poradnictwa podczas wymiany książek.

Poza tym można by regularnie, np. raz w tygodniu, zarezerwować 5 czy 10 minut w ramach lokalnych audycji radiowej na podawanie szeregu ciekawostek z dziedziny bibliotekarstwa, jak również nawzisk przodujących czytelników, ich wypowiedzi o przeczytanych książkach itp. Trzeba pamiętać, że praca bibliotekarza nie polega wyłącznie na mechanicznym wypożyczaniu książek oraz załatwianiu spraw organizacyjnych, ale również na z d o b y w a n i u i w y c h o w y w a n i u czytelnika.

A ponadto trzeba pomagać na każdym kroku bibliotekarzom terenowym. Wtedy należyte będzie pracowała nie tylko Powiatowa Biblioteka w Żarach, ale także Miejska, Gminna oraz punkty biblioteczne w gromadach na terenie całego powiatu.

EDWARD APPEL

O JEDNEJ KORESPONDENCJI

W 3 nr naszego pisma zamieściliśmy notatkę o nieporządkach w bibliotece Zarządu Miejskiego ZMP w Zawierciu, nadesłana przez naszego korespondenta terenowego, L. Rosikoną.

Ostatnio otrzymaliśmy od tow. Rosikonii drugi z kolei list następującej treści:

„Przed wszystkim donoszę Wam, że... przewodniczący Zarządu Miejskiego ZMP w Zawierciu, tow. Siuda Czesław, spotkał mnie przed kilkoma dniami i poradził, abym sobie „usiadł z biblioteką Zarządu Miejskiego”, po czym zagroził tym, czym mógł, to znaczy „odwołaniem z korespondenta”. Proszę więc Was o zajęcie stanowiska w tej sprawie”.

L. ROSIKON

✱

W odpowiedzi tow. Rosikonowi zamieszczamy fragment listu, który wpłynął do naszej Redakcji w dniu 10.XI.br. w związku z jego korespondencją, potwierdzający słusność jego stanowiska:

„Biblioteka Zarządu Miejskiego ZMP została przez Woj. Komisję Selekcyjną oczyszczona i obecnie jest nieczynna. W najbliższym terminie księgozbiór zostanie przejęty przez Miejską Bibliotekę Publiczną w Zawierciu”.

MIZIOWA WŁ.
Kierownik Wydziału

Odpis korespondencji tow. Rosikonii redakcja przesłała do wiadomości Zarz. Gł. ZMP.

ZE SCENY I Z WIDOWNI

skich, zaś od 1949 r. w Państwowym Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, gdzie zdobył sobie zasłużoną popularność.

Obecnie gra na przemian dwie role, mianowicie Ojca Grandet w scenicznej adaptacji powieści Balzaca „Eugenia Grandet” oraz Jaskrowicza w „Grzechu” Żeromskiego. W tej ostatniej roli obchodził Stanisław Słowiński swój jubileusz, nad którym objął protektorat Minister Kultury i Sztuki.

NAJBLIŻSZE PREMIERY TEATRU NARODOWEGO

Zespół Państwowego Teatru Narodowego w Warszawie pracuje obecnie nad inscenizacjami trzech sztuk. Najbliższą, zapowiadaną na koniec grudnia premierą ma być sztuka Gerharda Hauptmanna pt. „Futro bobrowe” w przekładzie Teofila Trzcińskiego, reżyserii Stanisława Dączyńskiego i opracowaniu scenograficznym Romualda Nowickiego.

Równocześnie Bohdan Korzeniowski przygotowuje inscenizację „Zemsty” Aleksandra Fredry w opracowaniu scenograficznym Władysława Daszewskiego i następującej obsadzie: Jan Kurnakowicz (Cześnik), Kazimierz Opaliński, który na stałe przeniósł się do Warszawy (Rolent Milce), Jacek Woszczerowicz (Pankin), Ewa Bonacka (Podstolina), Irena Krasnowiecka (Klara), Wacław Kestowicz (Wacław) i Fertner (Dynalski).

Trzecią premierą ma być sztuka Jana Augusta Kisielewskiego pt. „Karykatury”, której inscenizacja ma być pracą dyplomową młodego reżysera Jerzego Rakowieckiego. Również operę scenograficzną przygotowują dyplomanci Akademii Sztuk Plastycznych.

W dalszych planach repertuarowych Teatru Narodowego znajduje-

my tytuły tak znakomitych pozycji, jak „Optymistyczna tragedia” Wesołoda Wiszniewskiego, „Romeo i Julia” Williama Szekspira oraz „wydobyta przez Jana Kotła z zapamiętania, niezwykle interesująca rodzima adaptacja molierowskiego „Tartuffa” — „Zmyślony Świętoszek” Boduena.

Plany wcale piękne... lecz poważnie oderwane od rzeczywistości. Nie znalazło się w nich bowiem przynajmniej dotychczas, miejsce dla żadnej sztuki aktualnie współczesnej. Nie widzimy w nich odzwierciedlenia tych dążeń, jakimi żyje naród w chwili obecnej; a przecież nazwa teatru zobowiązuje. Wierzymy, że teatr w swoich planach, które są jeszcze w stadium dyskusji, lukę tę wypełni dając nam w przyszłym roku kilka pięknych przedstawień ze sztuk współczesnych dramatów o tematyce nam współczesnej.

ŚLĄSK OTRZYMAŁ TEATR MŁODEGO WIDZA

Młodzię Śląskiej przekazano piękną salę teatralną, mieszczącą się w gmachu Pałacu Młodzi im. Bolesława Bieruta w Katowicach. Nowy teatr, projektowany przez inżynierów — architektów: Buchowicza, Majerskiego i Gierulę, ozdobiony przez artystów-plastyków: Pomorskiego, Marciniową, Antoszczuka i Łódzianę wyposażony jest w najnowocześniejsze urządzenia techniczne. Prowizoryczna chwilowo scena zastąpi w najbliższym czasie scena obrótowa. Sala przeznaczona jest na Teatr Młodego Widza.

Nowa placówka kulturalna wypełni istniejącą dotychczas w tym zakresie na Śląsku lukę. W dniu otwarcia po raz pierwszy na swej własnej scenie wystąpiły zespoły artystyczne Pałacu: chór chłopięcy, chór dziewcząt, zespoły taneczne,

kompletnie robota kulturalna. Dyrektor kompletnie nie docenia jej znaczenia i zmusza załogę, żeby zajmowała się tylko i wyłącznie produkcją. Wprowadza to różne nieporozumienia Robotnikom nie chce się pracować, nie czują do pracy żadnego zapia, nie rozumieją jej sensu ani celu, uważają siebie za „czarnoroboczych”, nie za odpowiedzialnych gospodarzy zakładu. W wyniku tego zaczyna szerzyć się bumelanctwo i pijaństwo, rozluź-



rys. Marek Rudnicki

nają się obyczaje, plan leży, fabryka podupada. Jeden z robotników, chłopak uświadomiony i utalentowany pisze sztukę, w której ukazuje błąd popełniony przez dyrektora, jego lekceważenie kulturalnego odcinka czyni odpowiedzialnym za cały stan rzeczy Sztuka zostaje odegrana przed dyrektorem, który rozpoznając w aktorze siebie samego, rozumie wreszcie swój błąd i przeprowadza samokrytykę. Od tego dnia daje sprawę kultury właściwe miejsce, fabryka, podnosi się z upadku i zaczyna przodować (Jest tam jeszcze watek miłosny między córką dyrektora a robotnikiem — pisarzem, ale ponieważ nie wnoszi niczego szczególnego do problemu, nie warto go tu rozwijać”).

Sosenka, jak rzekliśmy, był sztuką zachwycony. Wyśmiewał i potępiał dyrektora, chwalił roztropnego robotnika.

Gdy jednak kłócił się, tego wieczoru spać, pociął, że coś go w tym wszystkim niepokoi. Nie mógł jednak zdać sobie dokładnie sprawy — co.

W parę dni później odbyła się w fabryce dyskusja o owej sztuce. Główny Sosenka. Chwiliły zrzeczność pisarską autora, trafność wysuniętego i właściwie rozwiązane konfliktu. Zastrzegł się jednak, że coś go w tym wszystkim niepokoi. (Na co odezwało się z sali parę głosów: „I słusznie”).

Sosenka długo rozważał, co takiego może go w tym wszystkim niepokoić, aż wreszcie zawałł:

— Oczywiście. Już wiem. Przecież jeżeli nasz Felek pisał tę sztukę, to musiał przemyśleć o produkcji i mniej się nią zająć, a przede wszystkim musiał u nas uciepić. To mnie w tym wszystkim niepokoiło.

Zapanowała martwa cisza. Sosenka patrzył na zebranych, oni patrzyli na niego. A spojrzenia ich były tak wymowne, tak pełne rozpaczliwego politowania, wyrzutu i błagania, że po długiej, długiej chwili Sosenka opuścił głowę i zawałł:

— Święci państwo, co za osioł ze mnie. Przecież ten dyrektor ze sztuki to ja. Nareszcie wszystko zrozumiałem.

Zerwały się huczne oklaski.

Takie same oklaski zabrzmiły w tej sali w trzy miesiące później, gdy Sosenka oznajmiał, że po raz pierwszy wykonano plan z ładną nadwyżką.

W sprawozdaniu było dosyć dużo miejsca poświęconego osiągnięciom w tym okresie na odcinku kulturalnym.

Brawo!

Dnia 14 listopada zmarł w Paryżu 57-letni Paul Eluard. Śmierć jego jest bolesną stratą dla postępowej Francji i jej przyjaciół w całym świecie. Eluard zdobył sobie prawo do naszej przyjaźni, podziwu i miłości swą poezją czule wyrażającą sprawy człowieka i swą czystą, poezją tej godną biografii. Przenikliwie i serdecznie patrzył na świat, mądre rozumienie tego świata i swoich wobec niego obowiązków zaprowadziły go na drogę poezji czytelnej i ludzkiej na drodze najlepszych politycznych decyzji.

Wrażliwość Eluarda, niezawodne reakcje jego serca, sumienia i intelektu kazały mu od epoki wojny domowej w Hiszpanii związać się z postępowym obozem ludzkości. — Mówi o tym nie tylko „Zwycięstwo nad Guernicą”, ale i jego obywatelska postawa. Podpis Eluarda figurował przezeń na liście intelektualistów francuskich występujących w obrocie skazanych przez sanacyjny rząd Hiberna, Rutkowskiego i Kłewskiego.

W czasie ostatniej wojny Eluard bierze udział w Ruchu Oporu. W 1949 r. wstępuje do Komunistycznej Partii Francji.

Tomiki jego wierszy krążyły potajemnie po Francji; wiersze jego — autentyczna, zdrowa krew Francji — tętnią w sercach całego narodu.

Po wyzwoleniu Eluard pracuje aktywnie w Narodowym Komitecie Pisarzy Francuskich. Wydaje nowe tomy poezji. Odpowiada celnym wierszem na każde doniesienie, obchodzące prostych ludzi zdarzenie. Bierze udział we wszystkich wielkich zjazdach i zgromadzeniach, we wszystkich manifestacjach politycznych swej partii. Jego podpis, jego interwencja, jego oskarżenie walczą przeciw potwornościom imperialistów, popelnianych na Malgaszach, na Wietnamczykach, na Grekach, na żywym ciebie Korei. Jako delegat francuski na Kongres we Wrocławiu Eluard poznaje Polskę i wyraża wierszem najboleśniejsze sprawy jej bliskiej przeszłości. Jedzie do walczącej Grecji, aby po powrocie głosić światu jej heroizm, cierpienie jej matek, jej prawo do wolności i sprawiedliwości społecznej. Jest jednym z najbardziej upartych i żarliwych bojowników o pokój.

Eluard był mistrzem słowa poetyckiego, człowiekiem wielkiej wrażliwości, czułości, odwagi, odpowiedzialności za czyn i słowo.

Odszedł od nas wielki Poeta, gorący Patriotą francuski i niezłomny przyjaciel wszystkich uciskanych, walczących o wolność, postęp i pokój.



O siłę miłości

W boleści mojej między mną i śmiercią
Między rozpaczą i sensem istnienia
Jest ból człowieka i niesprawiedliwość
Której nie uznaję i jest moja ucieczka

Jest partyzantka w barwach krwi Hiszpanii
Jest partyzantka w barwach nieba Grecji
Chleb krew i niebo prawo do nadziei
Niewinnych którzy nienawidzą zła

Choć światło może w każdej chwili zgasnąć
Życie gotowe jest stać się nawozem
Wiosna odradza to co nie zmarło
Pak przetrnie ciemność i żar się ustali

I żar pokona zawsze egoistów
Nie oprą mu się ich zmartwiałe zmysły
Słysz jak płomień wymiata co letnie
Słysz jak człowiek mówi że nie cierpi

Ty która byłaś myślą mego ciała
Ty którą kocham która mnie odkryła
Nie zniosła nigdy zniewagi i gwałtu
Śpiewałaś marząc o szczęściu na ziemi

Chciałaś być wolna ja chcę twą przedłużać

Przełożył Jan Kołt

W CAŁKOWITEJ HARMONII

WOJCIECH BYLINA

słown. Otóż przemawiając na kongresie oficerów w Lyonie wypowiedział się otwarcie „za rewizją układów o armii europejskiej”.

Jak widać — sprawa zbudowania pod patronatem amerykańskim armii „europejskiej” w której decydującą rolę odgrywać musieliby oczywiście Niemcy, stała się tym czynnikiem, który najwyraźniej uzewnętrznił antyamerykańskie uczucia, nurtujące w narodzie francuskim i to bynajmniej nie tylko w jego proletariackiej części.

Był jest przecież rzeczą jasną, że niechęć w stosunku do układów bońskich, motywowana na zewnątrz lekkiem przed remilitaryzacją wczorajszego okupanta hitlerowskiego, ma zdecydowanie antyamerykańskie oblicze.

Zastępuje na uwagę, że tak właśnie oceniają to działacze polityczni w Niemczech zachodnich. Oto na przykład komentator rozgłosu badenkiej Reinhard Gerdes powiada:

„Nastrój antyamerykański we Francji znajduje wyraz w negatywnym stosunku do spółki z Niemcami, a także do układów europejskich”.

Komentator badenki „podpowiada” zresztą od razu Amerykanom, co mają robić w takim razie:

„Jeżeli wydarzenia mają przebiegać tak niemilo i w tak wyraźnej harmonii z tezami stalinowskimi, to łatwo stać się może, że w Ameryce wygrają poglądy czysto strategiczne...”

Naturalnie, niemiecki komentator tutaj jest nie tyle może nawet suflerem, co tubą polityki amerykańskiej, która jego ustami grozi Francuzom: pod rządzą się, bo inaczej, jeżeli nie ratyfikujecie, zawrzemy układ bezpośredni z Niemcami zachodnimi, uzbroimy Niemców tak czy owak, a wy — Francuzi — pozostaniecie na uboju.

Najzabawniejsze jest tutaj sformułowanie: „jeżeli wydarzenia mają przebiegać w tak wyraźnej harmonii z tezami stalinowskimi”.

Autorowi tych słów wydaje się, że od jego mocodawców, polityków

waszyngtońskich lub ich partnerów francuskich zależy, czy wydarzenia światowe będą pozostawały w harmonii z tezami stalinowskimi czy nie. Nie rozumie on lub udaje, że nie rozumie rzeczy najistotniejszej: prawa sformułowanego przez Stalina są równie ścisłe, niezachwiane i trwałe, jak prawo ciężaru, czy inne prawa fizyki.

Tym razem są to prawa o sprzecznościach między krajami imperialistycznymi. Tylko narwana człowiekowi może się wydawać, że od postawy jakiegoś Schumana czy Trumania zależy prawdziwość i sprawadliwość stalinowskiego prawa o sprzecznościach. Dopóki Truman i Schuman są politykami imperializmu — a nie zapowiada na razie, żeby mieli się stać socjalistami — dopóty sprzeczności między krajami, którymi oni kierują, będą istniały i będą się pogłębiały.

Działają są to sprzeczności w sprawie uzbrojenia Niemiec zachodnich, co leży w tej chwili w imperialistycznym interesie Stanów Zjednoczonych a sprzeczne jest z imperialistycznym interesem Francji, która w ciągu siedemdziesięciu lat była trzykrotnie zdeptana przez imperializm niemiecki.

Jutro mogą to być sprzeczności w sprawie polityki w stosunku do krajów arabskich, które buntują się przeciwko francuskiemu imperializmowi w arabskiej Afryce północnej a równocześnie rządy ich spręgają się coraz mocniej z imperializmem amerykańskim.

Nie podobna wyliczyć w krótkim artykule nawet samych tylko tematów sprzeczności między krajami imperialistycznymi. Sprzeczności nie wyimaginowanych, ale już istniejących i pogłębiających się.

Zilustrowaliśmy zagadnienie sprzeczności sprawą ratyfikacji układów bońskich o armii europejskiej dlatego, że to jest przykład najświeższej daty. Ale przykładów dostarcza dzień każdy.

I chociaż to się Trumanowi, Schumanowi i Gerdesowi diabelnie nie podoba — wydarzenia na świecie przebiegają w całkowitej harmonii z tezami stalinowskimi.

DWA „PROCESY”

(Dokończenie ze str. 6-iej)

(Madeleine) i Zdzisław Karczewski (Despeau) — nie ukazyli motywów swego działania. Staranność i poprawność nawet pletymy dla słowa — te określenia najlepiej nadają się do gdyńskiego prapremiery, podczas której sporo było nudy i niepotrzebnej celebracji melodramatycznych nastrojów. Ładny był obraz w celi, lecz od połowy zesputy pustką, która wytworzyła się w działaniach po wprowadzeniu Więńca. Duże zdolności charakterystyczne i artystyczną dyscyplinę w operowaniu środkami wyrazu w roli prokuratora wykazał Jerzy Przybylski, sztuczną przemianę Susanne starała się udyskretnić z dobrym rezultatem aktorskim Iga Mayi wreszcie mocno był osadzony w roli Jana Więńca — Jerzy Śliwa. Lecz błędy sztuki wyszły nader plastycznie, luki motywacji ziały próżnią.

INSCENIZACJA ROTBAUMA

Jakub Rotbaum na pewno zobaczył w sztuce Beiwinskiej ważne walory skoro wziął ją na warsztat. Lecz dojrzał w niej zapewne i błędy, skoro wysunął ze swej strony dość daleko posunięte propozycje poprawek. Powiedziemy najpierw ogólnie o spektaklu wrocławskim istotnie bardzo różni się od gdyńskiego. Nie tylko poziomem wykonania. Pamiętać należy, iż trzon zespołu grającego „Proces” stanowi obsada „Człowieka z karabinem”. Różni się od pierwowzoru wersja literacka sztuki. Mamy wśród ról i epizodów o 13 osób więcej. Oczywiście, „dopisane” osoby nie są bezczynne. Mimo to przedstawienie wrocławskie trwa o kwadrans krócej niż gdyńskie. Całkowicie zmieniona została scenografia drugiego i trzeciego obrazu. Rozbudowane niektóre postacie, skreślone niektóre wątki i motywy. Nic dziwnego, że — jak czytamy w programie — „ta druga wrocławska wersja „Procesu” jest dla autora tej sztuki interesującym eksperymentem”. Interesującym? Zapewne. Ważniejsze jednak, że udany.

Trzeba stwierdzić, że Jakub Rotbaum trafnie odczytał sztukę, skoro nie dał zasugerować się kameralną koncepcją autorską. Wprawdzie inscenizował ją na scenie kameralnej, lecz było to chyba jedynie ustępstwo na rzecz tej for-

malnej koncepcji. Tym mocniejszą wymowę miała idea sztuki, tym trafniejszy wyraz znalazły psychiczne przeobrażenia bohaterów, tym głębszy ton emocjonalny zachodzący między nimi konflikty. Przejdźmy do szczegółów.

Zmiany w drugim i trzecim obrazie posiadają bardzo sensowne uzasadnienie. Wieczorynka z okazji urodzin zmobilizowanego Michela pozwoliła wprowadzić na scenę przedstawicieli francuskiej młodzieży i posadzić w pełniejszy sposób późniejszą przemianę Susanne. Epizod z Annamitką Mi-Ja-Sun odejmuje tej postaci cechy deklaracyjności w scenie śledztwa. Nie trzeba dodawać, że cały watek Michela znajduje mocniejsze oparcie, staje się w świetle problemów jakimi żyje młodzież francuska, bliższy i bardziej zrozumiały.

To samo można powiedzieć o obrazie trzecim, przeniesionym z salonu adwokata Despeau do kawiarni paryskiej. Właśnie w tej scenie, dość martwej w oryginale, dochodzi do głosu „opinia publiczna”, tak ważną odgrywającą w sztuce rolę. Widzimy że Paryż żyje sprawą Więńca, powtarzamy, widzimy, a nie słyszymy z ustnej relacji. Widzimy codzienność zmarszczoną wanej Francji, jej nędzę i dostatek dla nielicznych, jej lek przed wesołą policją francuską i zandarmierią amerykańską.

Zarzucono reżyserowi w jednej z recenzji, że rozmowa, w której Vernier stara się namówić adwokata Despeau, aby rzekł się obrońcy Więńca, nie może odbywać się w przepelnionej kawiarni, zwłaszcza, że prowadzona jest przy stoliku w głębi sceny. Trzeba zarzuć ten zarzut, ponieważ został wymyślony. Rozmowa ta toczy się istotnie w kawiarni, w czym nie widzę uchybienia zasadzie prawdopodobieństwa. Nie takie sprawy — jak wiadomo z wielu autentycznych procesów — załatwiano w kawiarni. Dalej, rozmowa ta nie toczy się w głębi sceny, lecz przy oddalonym od pozostałych stoliku z lewej strony, niemal na proscenium, co dokładnie widać na zamieszczonym zdjęciu. Coż na to poradzić? Takie są prawa perspektywy.

Bardzo ważna zmiana zaszła w scenie więziennej. W oryginale poznajemy najpierw „krótki życiorys” kilku więźniów politycznych,

k którzy o swej drodze do więzienia opowiadają aresztowanemu towarzyszowi Więńca, dziennikarzowi Mortier. Po wprowadzeniu Więńca wytwarza się luka, gdyż pozostali więźniowie wyprowadzają do innej celi. Więńce zostaje sam, mówi trochę do siebie samego, po czym odbywa się nużąca już wskutek nagłej zmiany nastroju rozmowa z Pierrem Despeau.

Rotbaum wprowadził Więńca wcześniej, kazał mu — tęskniąco-



LUDWIK BENOIT (JAN WIĘNCE) ORAZ ADOLF CHROŃSKI (PIERRE DESPEAU).

mu do wiadomości że świata i ludzkiego głosu — rozmawiać z współtowarzyszami niedoli, wypytawać o ich los, jak to w pierwotnej wersji czynił Mortier, którego można było posadzić o dziennikarską ciekawość. W tym układzie sceny o wiele głębiej i prawdopodobniej wygląda przemiana Despeau pod naciskiem argumentacji Więńca, którego znamy już nieco bliżej.

Wreszcie ostatnia z ważniejszych poprawek dotyczy owej nieszczyśliwej, a kończącej się happy endem, miłości Susanne. Mił i t. została w wersji wrocławskiej zimowa noc. I słusznie. Bez porównania szlachetniej brzmi cała sztuka; „brudna robota” prokuratora, na której chwytła go córka, zyskuje bardziej decydujący dla jej losów charakter, no i sylwetka Despeau posiada niewątpliwie poważniejszy i ładniejszy profil.

Wszystko to nie ma nic wspólnego z przerosłem reżyserskim ambicji, ani z inscenizacyjnym konwencjonalizmem. W pełnych rozmachu obrazach Rotbaum nie zgubił idei sztuki, nade wszystko nie zgubił człowieka. Przeciwnie, wzbogacił wnętrze tych ludzi, ukazał ich w rozmaitych okolicznościach. Pomogli mu w tym aktorzy, którzy świetnie rozumieć treść zadań i umieli przekazać emocjonalną zawartość konfliktów Adolf Chroński jako Pierre Despeau znalazł bardzo trafne środki dla ukazania wahań uczuciowego inteligenta, który z pozycji postępowego liberała dojrzała do czynnego udziału w ruchu rewolucyjnym. Niezwykle prawdziwy w swym działaniu był Ludwik Benoit w roli Więńca. Aktor ten posiada nieczęsto spotykaną szczerłość i bezpośredniość artystycznego przeżycia. Zastrzeżenia może budzić interpretacja roli prokuratora Vernier przez Stanisława Igara Chodźmi o stosunek do postaci: zbyt demaskatorski jednostronnie demaskujący jego podłość. Wydaje się, że rola ta jest bogatsza zwłaszcza w planie osobistym, wyrażającym się szczerze ciepłym stosunkiem do córki. Sporo ekspresji wydobyla z dopisanej roli matki Jana Więńca — Jadwiga Hanka. Wprawdzie ten dodatek wydaje się zbędny, jednak okupuje go uzyskany efekt sceniczny o bardzo mocnym dramatycznym ładunku. Należy jeszcze wymienić rzetelnych wykonawców takich ról jak: Paul Mortier (Władysław Dewoyno), Michel Pichot senior (Zbigniew Skowroński), Hilary de Monde (Stanisław Janowski), Susanne (Barbara Jakubowska). Sądzia śledczy (Zbigniew Niewczas), Madeleine (Małgorzata Lorentowicz). Niesposób omówić każdą rolę z osobna, zresztą kompromisy były w spektaklu nieuchwytnie. Po prostu dobre, zespołowe przedstawienie, w którym ogromne znaczenie miały świetne, przestrzenne rozwiązania dekoracyjne Jadwigi Przeradzkiej.

Z wymienionych przyczyn wrocławską inscenizację „Procesu” jest wydrzeżeniem teatralnym, a jej prawdziwy walor leży w twórczej a tak potrzebnej współpracy z pisarzem, do której zespół teatru podszedł tak, jakby kierował się mottem, wyjętym z Ludwika Osińskiego: Synowie jednej matki, wzajemnie uczynni. Zawsze aktor z autorem wspierać się powinni.

Z anteny

„DON KICHOT” NA ANTENIE

Znany autor i reżyser radiowy Tadeusz Łopalewski przygotował nową radiową wersję „Don Kichota”. Sluchowisko składa się z dwóch części. Usłyszymy je przy końcu grudnia bież. roku.

Tadeusz Łopalewski jest również autorem i reżyserem słuchowiska p.t. „Spadkobiercy”, opartego nie na granej dotąd u nas komedii znakomitego pisarza rosyjskiego Saltykowa-Szczedriny p.t. „Śmierć Pazuchina”. Łopalewski przetłumaczył tę sztukę na zlecenie Generalnej Dyrekcji Teatrów, należy się więc spodziewać, że ujrzymy ją wkrótce również na scenie.

✱

Rozgłosnia łódzka przygotowała radiową adaptację sztuki postępowego pisarza amerykańskiego H. Tanka p.t. „Tankowiec Nebraska”. Wykonawcami słuchowiska są artyści łódzkiego Teatru Nowego.

KACZAŁOW W TEATRZE FR.

Wielu z nas marzyło o tym, by ujrzyć lub usłyszeć słynnego aktora radzieckiego Kaczałowa. Mimo że wielki artysta już nie żyje (zmarł przed kilku laty), głos jego wzrusza nadal radzieckich słuchaczy, gdyż wiele jego ról zostało utrwalać na taśmie magnetofonowej. Dzięki temu mogli go usłyszeć również polscy radiosłuchacze. Teatr radiowy nadał ostatnio fragmenty znanej sztuki Iwanowa „Pociąg pancerny”. Sztuka ta była wystawiona po raz pierwszy w słynnym teatrze MCHAT w 1928 r. Uwaga się ją za przełomową w dziejach teatru, gdyż była to pierwsza sztuka realizmu socjalistycznego. Rola dowódcy partyzantów Wierszyna należała do jednej z najlepszych kreacji Kaczałowa. W tej właśnie roli usłyszyliśmy go w teatrze radiowym.

Drugą cenną pozycją teatru radiowego, która zainaugurowała Miesiąc Pogłębiania Przyjaźni Polsko - Radzieckiej jest słuchowisko „Człowiek z karabinem” według głosej sztuki Pogodina. Słuchowisko, które przygotowała Rozgłosnia Wrocławska, reżyserował J. Rotbaum, wykonawcami zaś byli artyści Teatru Polskiego we Wrocławiu.

wiu. Jak wiadomo, zarówno reżyser, jak i wykonawcy czołowych ról otrzymali za wystawienie tej sztuki na scenie wrocławskiej Nagrodę Państwową. Warto przypomnieć, że jest to już druga radiowa adaptacja tej sztuki. Pierwszą opracował jeszcze przed dwoma laty B. Korzeniewski na podstawie scen rozgrywających się w Smolnym (stad tytuł słuchowiska „W Smolnym”). W roli Lenina wystąpił J. Woszczerowicz, jako Stalina usłyszymy W Krasnowieckiego Szadrina grał J. Kurnakowicz. Słuchowisko to było kilkakrotnie powtarzane, ostatnio 7 października; szkoda, że teatr radiowy lub tygodnik „Radio i Świat” nie wykorzystali tej rzadkiej okazji dla ogłoszenia ankiety, która adaptacja — szczególnie jeśli chodzi o główne postaci sztuki — bardziej się radiosłuchaczom podobala. Oba słuchowiska wejdą niewątpliwie do żelaznego repertuaru teatru radiowego.

Trzecią cenną pozycją, która ten repertuar wzbogaciła jest słuchowisko „Niezapomniany rok 1919” według głosej sztuki W Wierszowskiego, odznaczony Nagrodą Stalinowską. Wykonawcami są artyści łódzkiego Teatru Nowego, w którym sztuka ta jest grana.

Rozgłosnia Krakowska przygotowała na Miesiąc Przyjaźni słuchowisko „Lubow Jarowaja” według sztuki K. Treniewa, w wykonaniu artystów scen krakowskich w reżyserii Lidii Zamkow. Słuchowisko nadała było 9 bm. i będzie powtarzana.

CZECHOW W PRZEKŁADZIE I WYKONANIU ZELWEROWICZA

Aleksander Zelwerowicz, którego radiowe kreacje tworzą najpiękniejsze karty historii teatru radiowego, przełożył kilka opowiadań Czechowa, które sam również odczytał. Pierwsze z nich p.t. „Teknota” było nadane 15 bm. Z klasyków rosyjskich usłyszymy również m. in. poemat Puszkina „Fontanna Bachczyrszajaru” w przekładzie T. Łopalewskiego. Z prozy radzieckiej usłyszymy m. in. nadawaną w odcinkach powieść H. Nikołajewej „Złnwa” (weszła już na antenę), oraz fragmenty „Listów o miłości” P. Pawlenki, „O służną sprawę” W. Grossmana i „Dziwiącej fali” I. Erenburga. (seb).