

BIBLIOTEKA
WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ
ODANÓW

PRZEGŁAD KULTURALNY

TYGODNIK KULTURALNO-SPOŁECZNY

ROK II 14 (32)

WARSZAWA, DNIA 9 — 15 KWIETNIA 1953 R.

CENA 120 ŻŁ

DROGOWSKAZY

VIII Plenum KC PZPR, które odbyło się dn. 28 marca było wydarzeniem o doniosłym znaczeniu.

Referat Przewodniczącego KC Towarzysza Bolesława Bieruta pt. „Nieśmiertelne nauki Stalina orężem walki o dalsze wzmocnienie partii i Frontu Narodowego” — nakreślił decydującą, epokową rolę, jaką odegrał Towarzysz Stalin w ideologicznym dojrzewaniu KPP, PPR i PZPR, całego polskiego rewolucyjnego ruchu robotniczego. Imię Stalina pozostanie nierozdzielnie związane ze sprawą wyzwolenia Polski i budowy socjalizmu w naszym kraju. W oparciu o nieśmiertelną naukę Marksa, Engelsa i Lenina oraz ich genialnego kontynuatora Stalina, Towarzysz Bierut sformułował jednocześnie najważniejsze zadania, stojące obecnie przed wszystkimi organizacjami partyjnymi, przed całym narodem.

Odszedł Stalin. „Dla wszystkich partii robotniczych i komunistycznych — w tej liczbie i dla naszej” — mówił Towarzysz Bierut — nastąpił okres jeszcze bardziej odpowiedzialny niż dotąd: okres pracy i walki bez Towarzysza Stalina, bez Jego czujnych, głębokich, mądrych, przewidujących wskazań, rad, nauk, bez Jego genialnych ocen i analiz sytuacyjnych, bez tych zadziwiająco jasnych zawsze wniosków, jakie z tych ocen i analiz wyprowadzał”.

Jakie wynikają stąd dla nas nowe zadania? Jakże są drogowskazy wytyczone przez Towarzysza Bierutę na naszej drodze do socjalizmu?

Idzie przede wszystkim o dalsze umacnianie, wytrwałe i uporczywe, więzów braterstwa, łączących nas z socjalistycznym państwem i jego narodami, naszej przyjaźni z ludźmi radzieckimi. Stalin uczy nas, a nasze doświadczenia potwierdzają tę naukę, że przyjaźń ta jest najbardziej niezawodną rekwizytą naszej niepodległości i szczególnej przyszłości. Nieśmiertelna nauka Lenina-Stalina uczy nas, jak zachować niepodległość i wzbogacić wolność. Wspaniały przykład ludzi radzieckich uczy nas, jak należy budować ustrój socjalistyczny — jedyną podstawę stałego wzrostu sił, dobrobytu i kultury mas ludowych.

Wzorując się na Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego, na leninowsko-stalinowskich kadrach najbardziej doświadczonych, utalentowanych i niezłomnych komunistów, jest naszym obowiązkiem nieść wysoko i dumnie sztandar partii, umacniając zarazem jej siłę, jedność, dyscyplinę, rewolucyjną czujność oraz więź z szerokimi masami bezpartyjnych robotników, chłopów i inteligencji. Nasze osiągnięcia, nie powinny nam przesłaniać braków i niedomagań, objawów bezkrytycznego stosunku do popełnionych błędów.

Nie wolno i nie należy dopuszczać do tego, aby budownicowie nowego życia doznawali zawrotu głowy od sukcesów, aby sukcesy rodyli bez troskę, gapiostwo, niefrasobliwość. Stalin uczy bowiem, że im większe są nasze osiągnięcia, tym bardziej zaciekle stać się knownia wrogów postępu, usiłujących podważyć budownictwo socjalizmu; tym ścisiej przestrzegać należy tajemnicy państwowości, mieć się na baczności. Czujność — to niezmiennie ważny oręż w rękach mas pracujących.

Naszym stałym i doniosłym zadaniem jest walka z przeżytkami kapitalizmu w świadomości ludzi, wytrwałe i nieustraszone demaskowanie burżuazyjnej ideologii, paraliżowanie imperialistycznej propagandy, zmierzającej do zatracenia jadem oszczerstw, jadem wrogich koncepcji, do zaciemnienia ich świadomości.

Niezmiennie ważną przesłanką skutecznej walki z knowaniami imperialistycznej reakcji jest znajomość praw rozwoju społecznego, uzbrojenie ideologiczne. Przyswajanie sobie przez coraz szersze masy niewzruszonych prawd, zawartych w dziełach Lenina i Stalina, to jeden z istotnych warunków, sprawiających, że wszystkie imperialistyczne sztuki i machinacje skazane są na zagładę. Ze zwycięsko codziennie potrafimy realizować zadania produkcyjne, walczyć o socjalistyczne przeobrażenie wsi, o rozwój socjalistycznej kultury, o wzmocnienie gospodarczej i obronnej siły naszej ludowej Ojczyzny — trwałe ognia frontu pokoju.

Wielkie i odpowiedzialne są zadania postawione przez VIII Plenum KC PZPR. Droga ich realizacji nie jest jednak łatwa. Ale świadomość, że Stalin żyje w perspektywach, jakie otworzyła przed masami pracującymi droga do socjalizmu, pozwoli na uskrzydlenie naszych wysiłków i przezwyciężenie wszelkich trudności. I wpatrzeni w dziesiątki milionów twórców, wychowanych przez Wielkiego Nauczyciela, w marsz szeregów Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego, wsłuchani w oddech i bicie serc przyszłych zwycięskich pokoleń, całą istotą uświadamiając sobie będziemy wielkość i niezłomność dzieła Lenina i Stalina, dzieła, którego wcieleniem jest żywa rzeczywistość Kraju Rad, budującego Komunizm. Z jeszcze większą energią, z jeszcze większą świadomością będziemy urzeczywistniać wskazania Towarzysza Bieruta, spajając nierozdzielnie więzią wielomilionowe masy pracujące naszego narodu z wielką wyzwoleną ideą i misją historyczną proletariatu, której wyrazicielami byli Lenin i Stalin. Będziemy stale pamiętać, że musimy uczynić wszystko, aby naród nasz wykonał pomyślnie swoją dziejową misję jednej z brygad szturmowych postępu i pokoju.

O PARTYJNĄ KRYTYKĘ...

Nasza młoda krytyka artystyczna, jedna z najważniejszych dziedzin twórczości, posiada w swoim dorobku poważne osiągnięcia. W twórczości krytycznej — z zakresu literatury pięknej czy muzyki, plastyki czy teatru — pojawiły się w ciągu ostatnich paru lat pierwsze tomiły prace krytycznych poszczególnych autorów, a nawet monografie. Rozkwitło nasze czasopiśmiennictwo artystyczne, czego dowodem może być fakt, że nie ma dziś ani jednej dziedziny sztuki bez własnego piśma fachowego.

Byłoby jednak poważnym błędem dostrzegać same tylko osiągnięcia, a nie widzieć braków i słabości, wahań i załamów naszej krytyki. Nie podjąć walki z tymi słabościami, liczyć na to, że same one znikną — to liczyć na cuda, a my, marksiści, na cuda nie liczymy. Trzeba sobie zatem jasno powiedzieć, że sytuacja w krytyce, tej najtrudniejszej może i najbardziej odpowiedzialnej z dziedzin twórczości, wymaga poprawy i głębokich nieraz zmian.

Omówieniu obecnej sytuacji w naszej krytyce artystycznej poświęcone zostanie najbliższe posiedzenie Rady Kultury i Sztuki, które odbędzie się w kilka dni.

Również na „Przegląd Kulturalny” spada obowiązek wskazywania głównych niedomagań naszej krytyki, od których nie jest wolne i nasze pismo, oraz sprecyzowania podstawowych zadań, jakie przed tą krytyką obecnie stoją.

Czym jest w naszych warunkach krytyka artystyczna i kim jest kry-

tyk? Te pytania padają często w środowiskach artystycznych, nieraz zadają je sami krytycy. Czas już dać na nie zdecydowaną odpowiedź. Krytyka artystyczna, naszym zdaniem, to jedna z dziedzin wielogatunkowej twórczości obejmującej nauki społeczne i literaturę, muzykę i plastykę. Krytyk to również twórca, mający swój, jemu tylko właściwy warsztat. Najwyższe osiągnięcia krytyki wchodzą do dorobku literatury, nauk społecznych, czy filozofii. Uznanie tej wysokiej rangi krytyki znalazło swój wyraz, choć często niestety, tylko formalny, w istnieniu sekcji czy komisji krytyki we wszystkich naszych związkach twórczych. Specyfika twórczości krytycznej odróżnia ją od innych dziedzin sztuki, natomiast istota jej łączy ją z nimi. Istnieje jeszcze jedna cecha szczególna, właściwa dziedzinie twórczości krytyków, która nakłada na nich wyjątkowe obowiązki. Jak niemożliwy jest bez wsteczstronnej i twórczej krytyki i samokrytyki rozwój naszego społeczeństwa budującego socjalizm, tak nie do pomyślenia jest prawidłowy rozwój sztuki realizmu socjalistycznego we wszystkich jej rodzajach bez solidnej, bojowej i partyjnej krytyki.

Krytyk, który nie zna całej nauki i filozofii marksistowskiej, więcej, który nie umie się tą nauką skutecznie posługiwać, jest nieużyteczny, a w większości wypadków w działaniu swoim wręcz szkodliwy. Krytyka bowiem spełnia wielką rolę w wychowywaniu naszego społeczeństwa, zarówno odbiorców sztuki, jak i samych artystów. Bez głębokiej wiedzy marksistowskiej, bez znajomości zasad estetyki marksistowskiej, krytyk podobny jest do ślepego, który na domiar złego postanawia sobie przeprowadzać innych przez ruchliwą ulicę. Niestety, zbyt często widzimy w naszej krytyce takich ślepców na środku jezdni prowadzących nadto tych, którzy stawiają pierwsze kroki na drodze do sztuki realizmu socjalistycznego. Pierwszy zatem wniosek: konieczne jest podnoszenie wiedzy marksistowskiej u naszych krytyków.

Krytyka nasza bardzo często poprzestaje na zreferowaniu samego dzieła czy wydarzenia artystycznego, bojąc się dodać od siebie jedną choćby nową myśl, nie wynikającą bezpośrednio z powierzchni analizy dzieła sztuki. Jest to dowód małej żywości intelektualnej naszych krytyków i ich bierności okazywanej zarówno wobec szerokiej mas odbiorców jak i artysty. W tradycji naszej postępowej krytyki znajdujemy jednak wiele przykładów na to, jak szeroki był zasięg działalności krytycznej jej twórców, jak wiele mieli oni do przekazania od siebie czytelnikom wartości moralnych i estetycznych, politycznych i społecznych, pozostających w związku z konkretnym dziełem, które oceniali. Ich rozprawy krytyczne rozszerzały ramy poznawcze samego dzieła artystycznego, wartościowały bohaterów i zdarzenia. Stawały się samodzielnym, nowym dziełem artystycznym lub naukowym, przekazywały przyszłym pokoleniom prawdę o ich czasach, a ludziom współczesnym pomagając w walce o słuszną i piękną cele. Ich utwory wła-

(Dokończenie na str. 2)

Treść ideowa i problemy tradycji

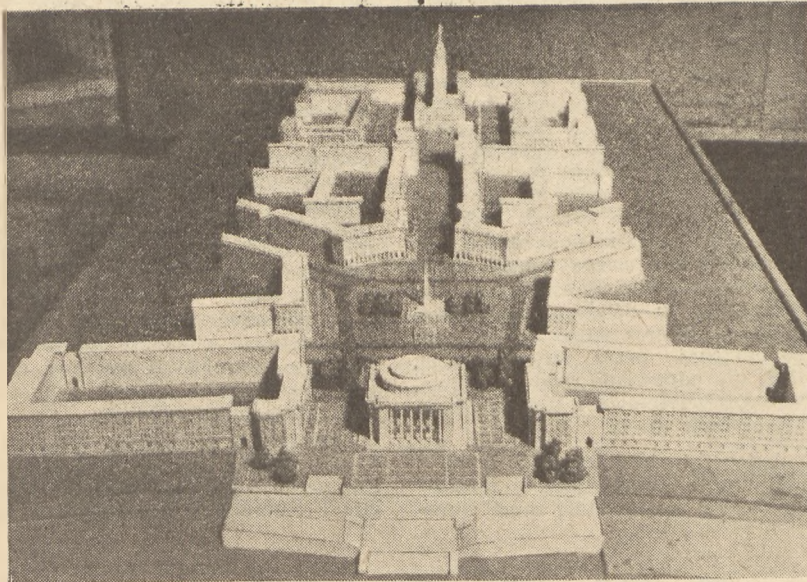
EDMUND GOLDZAMT

architektoniczny humanistycznych treści naszej rzeczywistości.

Jeśli sięgniemy do najpierwszych realizacji, wyrażających nową podstawę architektów po r. 1949, zwróci naszą uwagę dzieło, którego bezsprzeczne walory plastyczne i nowatorstwo kompozycji wynikły z

chitektury, układ powołany do życia przez nową wizję ideowo-moralną artysty.

Trzeba jednak stwierdzić samokrytycznie, że zbyt szybko osłabiłmy walkę o ideowo-moralną wartość dzieł architektury i zgodziliśmy się na przesunięcie problema-



Powszechna wystawa Architektury Polski Ludowej. Centrum Nowej Huty. Projekt zespołu inż. T. Ptaszyckiego

głębokiego przeżycia wielkiego, porównawczego tematu. Tym dziełem jest pomnik-cmentarz żołnierzy radzieckich, zaprojektowany przez prof. B. Lacherta. Dążąc do artystycznego wcielenia obrazu bohaterów armii, a zarazem do wyrażenia uczuć wdzięczności wyzwolonego narodu, autor zerwał ze znanymi poprzednio konwencjami umownie chłodnych, ekstrawaganckich pomników sanacji, zerwał z własnymi ponad dwudziestoletnimi nawykami twórczymi. Signałem tych pełnowartościowych środków wyrazu architektonicznego, jak osiowa kompozycja, tradycyjne motywy obelisku klasycznego i zwieńczonego rzęzbą sarkofagu — by wreszcie zestawić te elementy w układ nowy, nie mający bezpośrednich pierwowzorów w historii ar-

tyki treści poza „właściwe”, „fachowe” rozważania architektoniczne w sferę uroczystych wstępów i zdawkowych, oklepnych deklaracji. Pojawiały się głosy, że „teoria” i „ideologia” poznaliśmy już dostatecznie dobrze, że całe zadanie sprowadza się teraz do tego „jak to zrobić”, „jak ukształtować „nową formę”. Zwracając się w poszukiwaniach tej formy do tradycji, niejednokrotnie zapomniano o najcenniejszych naukach przeszłości: o głęboko przeżytej sile ideowo emocjonalnej dzieł naszego gotyku i renesansu, baroku i klasycyzmu. Stała się rzecz najbardziej niebezpieczna dla sztuki w ogóle, a dla formy architektonicznej w szczególności: zaczęto szukać tej formy w samej formie z pominięciem życia, rzeczywistości i jej zapładniających idei. Stąd zja-

wiska zdawkowości i epigonizmu w zewnętrznym obliczu pewnych projektów. kryjące niechybnie również zdawkowość i epigonizm treści.

Obraz nowego świata i społeczeństwa w świadomości twórczej architekta załamuje się w obrazie nowego socjalistycznego miasta, z jego tętniącym życiem społecznym, z harmonią ukształtowania sylwetki i poszczególnych dzielnic, z demokratycznym, pełnym radości życia obliczem arterii i placów, z monumentalnym majestatem społecznego ośrodka i liryzmem dzielnic wypoczynkowo-mieszkalnych. Ostro zarysowany, afirmowany ideowo, podbudowany nie ogólnikową, lecz konkretną wiedzą społeczną obraz nowego świata, widziany poprzez obraz miasta i wizję jego fragmentów, nie powstaje samorzutnie. Wymaga on dobrej znajomości życia i jego przodującej tendencji, wnikliwej syntezy artystycznej istotnych, typowych elementów życia na gruncie dogłębnej znajomości praw rozwoju społecznego.

SPUŚCZYNIA W SŁUŻBIE NOWYCH TREŚCI

Treść społeczna, obraz ideowo-artystyczny — to główna i niezawodna busola twórczości i oceny dzieł architektonicznych, właściwego ustalenia całej problematyki twórczej, w tym również tak pasjonującego nas zagadnienia tradycji i nowatorstwa. To właśnie nasza rzeczywistość i socjalistyczny światopogląd są siłą motoryczną rozwoju architektury, gdy dorobek spuścizny narodowej i światowej służy najpełniejszemu wcieleniu ich w formy architektoniczne.

Byłoby uproszczeniem, gdybyśmy sądzili, że twórcze rozwijanie wartości spuścizny pod wpływem potrzeb nowych treści, jest procesem doraźnym, zachodzącym od początku do końca w jednym cyklu rozwojowym. Praktyka radziecka wykazuje etapowość tego procesu, jego wielotorowość, odzwierciedlającą zarówno stopniowe przełamywanie anachronicznych elementów dziedzictwa, jak i różnicowanie ujęcia obrazu współczesności przez poszczególnych twórców.

Droga ta prowadzi od poznania i interpretacji zewnętrzno-stylistycznej (Dokończenie na str. 2-jej)

MARIA ZENOWICZ

WZÓR CZY PRZESTROGA?

KIEDY niedawno zasłamał do Muzeum Narodowego, by w związku z toczącymi się ostatnio dyskusjami w plastyce, jeszcze raz obejrzeć malarstwo dwudziestolecia międzywojennego, na drzwiach wiodących do sal, w których zgromadzone były obrazy pochodzące z tego okresu, przeczytałam: „Sale czasowo zamknięte, w reorganizacji”.

Napis ten ucieszył mnie, od dawna bowiem sądziłam, że ekspozycja była błędna w swych podstawowych założeniach i powinna ulec zmianie.

Problem prawidłowego, słusznego zaprezentowania tych sal jest bardzo ważny i aktualny, zawiera bowiem w sobie nie tylko konieczność ogólnej oceny skomplikowanego okresu malarstwa, ale i wyłączenia z tej oceny konkretnych wniosków, udukowaniowych wyborów takich, a nie innych obrazów. Dlatego sądzę, że warto, nim druga wersja ekspozycji tych sal zostanie zrealizowana, zająć się tym zagadnieniem i poddać je pod dyskusję.

Reorganizacja objęto sale, w których uprzednio wisiały płótna Słowińskiego, Bożnańskiego, Makowskiego, Cybisa, Eibischa, Czyżewskiego, Rudzkiej-Cybisowej, Proszki, Walliszewskiego, Witkowskiego, Wąsowicza, Kowarskiego oraz sale malarstwa współczesnego.

Niestety, cytując z pamięci, gdyż Muzeum Warszawskie nie wydało jeszcze katalogu Narodowej Galerii Malarstwa Polskiego. Pamięć w szczegółach będzie z pewnością zawodna, nie sądzę jednak, by zmieniła zasadniczą intencję organizatorów tych sal, choćby dlatego, że oglądałam je niejednokrotnie. I za każdym razem ogarniało mnie to samo zdumienie: zdumienie nad wyborem i układem obrazów, który, moim zdaniem, nie był ani historycznie prawdziwy, ani nie odzwierciedlał istotnych dla tego okresu problemów.

Malarstwo polskie lat międzywojennych, charakteryzujące przede wszystkim ogromną wielokierunkowość, szereg sprzecznych i zwa-

żających się nawzajem doktryn artystycznych. Sztuka polska nie wyłamała się w tych latach spod ogólnych praw rządzących schyłkową sztuką epoki imperializmu; przeciwnie, była ich wiernym, choć nieco spóźnionym i wtórnym odbiciem. Proces atomizacji poszczególnych dyscyplin sztuki, proces szybkiego rozerwania się i równie szybkiego zamierania przeróżnych doktryn artystycznych, z których nieomal każda miała stać się na wieki kamieniem filozoficznym sztuki, najlepiej wydatnia się w malarstwie francuskim, którego Mekką i Medyną był kosmopolityczny Paryż.

W Polsce działało się nie inaczej; obok kapstów malowań formiści, abstrakcji, bractwo św. Łukasza i cała plejada naturalistów zgromadzonych wokół „Zachęty”.

Dlaczego więc przegląd dwudziestolecia ograniczono w Galerii do przeglądu płócien wyrosłych, mówiąc najogólniej, z tradycji impresjonizmu i jego pochodnych? Dlaczego tak bardzo zwięzono, a przez to ujednolicono obraz tego okresu? Tymczasem jego ideologiczna i historyczna wymowa polega właśnie na tej wielości kierunków, z których każdy, mimo że tak różnymi wiodł drogami — prowadził do nęk. W tej wielości kierunków dostrzegamy przecież najjaśniejszy cały tragizm i daremność sztuki, która odeszła od realizmu, która zdradziła własne tradycje narodowe.

Oczywista, zadanie organizatorów tych sal nie było łatwe. Galeria malarstwa w Muzeum Warszawskim, nie tylko nosi taką nazwę, ale jest naprawdę Galerią Narodową. Kiedy idziemy przez długą amfiladę sal, ogarnia nas дума granicząca z zadziwieniem, że tak wielkie mieliśmy malarstwo. Wykonano olbrzymią pracę, doszukano się dzieł najlepszych i zestawiono je w mądry i pouczający widzą sposób. Dzięki temu Galeria pozbyla się swej tradycyjnej, muzealnej martwoty i stała się żywą antologią realizmu w malarstwie polskim. Nie trudno zrozumieć, iż tej zasadzie organizatorzy chcieli pozostać wierni do końca, chcieli objąć nią

również i malarstwo dwudziestolecia międzywojennego. O ile dobrze odczytałam ich intencje, sale dwudziestolecia miały stanowić jak gdyby wąską kładkę, po której widz przejdzie bez specjalnych wstrząsów nad grzeskim bezdrożem formalizmu — od dawnego do nowego malarstwa realistycznego.

Kładki nie udało się jednak przeznaczyć: nie z braku umiejętności ludzi, którzy ją zaprojektowali... ale po prostu z braku odpowiednich elementów. Niestety, mamy w historii malarstwa polskiego okres wyraźnie nierealistyczny i nie możemy ani ująć, że go nie było, ani siłą dobrej woli zmienić to malarstwo na inne. Wszakże, co możemy, zrobić, to ukazać całą słabość, tragiczne oderwanie od życia dzieł powstałych w owym okresie, tych dzieł, których twórcy obdarzeni niejednokrotnie autentyczną i żarliwą miłością sztuki, zwłasn, zmarowali swój talent w bezcelowych, absurdalnych poszukiwaniach. I choć z pewnością w twórczości tego, czy innego artysty stały się prawdziwe wartości, jest ich zbyt mało, by o-mawiany fragment galerii mógł na nich oprzeć swą konstrukcję.

Zastanawiam się jednak, czy w istocie problem ukazania sztuki nierealistycznej, sztuki, która żadną miarą nie może być uważana za wzór, stanął po raz pierwszy przed organizatorami galerii malarstwa?

Układ galerii, która jest rzeczywistością wielkim podręcznikiem historii malarstwa, skorygował nie jeden nasz błędny sąd i ujawnił szereg zjawisk dotychczas niewłaściwie rozumianych. Pokazał między innymi naocznie, iż pewne załamania wielkiej linii rozwojowej realizmu w malarstwie polskim nastąpiło już w początku XX wieku. Cezura historyczna — koniec I wojny światowej, odzyskanie niepodległości — przysłoniła nam właściwą cezurę w procesach rozwojowych sztuki tego okresu. Na skutek czego skłonni byliśmy przypisywać „dwudziestolecie” wyłączną rolę kolebki wszelkich grzechów antyrealistycznych w malarstwie. Tymczasem realistyczne widzenie (Dokończenie na str. 7-jej)

O PARTYJNĄ KRYTYKĘ...

(Dokończenie ze str. 1)

czając się w nurt najważniejszych spraw dnia, stały się orzeźmieniem, a i dziś mogą spełniać tę rolę, ponad to zaś, są dokumentem o wielkiej doniosłości historycznej i artystycznej.

Naczelna zasada całej socjalistycznej sztuki, a więc i krytyki, jest walka o prawdziwe odzwierciedlenie w obrazie artystycznym naszego życia — pokazanie go w rewolucyjnych przemianach, w tej codziennej walce wszystkich, co u nas jest nowe i zdrowe, z tym, co jest stare i hamujące nasz rozwój. Zadania krytyka są tutaj szczególnie ważne. Jego sprawą jest pokazać czelniekowi (widzowi czy słuchaczowi) wszystko to, co jest prawdziwe i nowe w dziele artystycznym, które analizuje oraz pomóc w najpełniejszym odbiorze wszystkich wartości, które w tym dziele tkwią. Równocześnie jednak zadaniem krytyka jest wskazywanie autorowi żywych i twórczych elementów jego dzieła i przeciwdziałanie ich ideom i formom wstecznym, jeśli takie w tym dziele jeszcze tkwią.

Rozszerzając ten postulat, można powiedzieć, że obowiązkiem dobrej krytyki, że wyrazem jej partyjności jest to, że broni ona dzieł nowych, choć czasem nie całkiem doskonałych, a zwalcza twory wsteczne i zmusza, których prawdziwe treści przykryte są „wyszukaną” formą artystyczną. Trzeba powiedzieć, że nasza krytyka nie zawsze umiała wyłuskać to jądro prawdy z dzieła artystycznego i jakże często dała się marnie świadełkom formalnym. Popelniając takie błędy wyrządziła szkody czelniekowi, hamowała rozwój artysty.

Ze słabym opanowaniem teorii marksistowskiej łączy się u naszych krytyków niska wiedza ogólna i jednostronność ich zainteresowań. Często są u nas wypadki suchej i jałowej „specjalizacji”, rzadkie natomiast dzieła krytyczne, w których autor posługuje się materiałem porównawczym z kilku dziedzin sztuki czy nauki. Taka „specjalizacja”

prowadzi do absurdalnych wręcz wyników, do najgorszego typu schematycznej krytyki. Pojawiają się „specje” od powieści produkcyjnej, reportażu wiejskiego, czy opowiadań przeznaczonych głównie dla inteligencji. Czytając oceny krytyczne piora takich „speców”, napotyka się raz po raz nauczyciela schemat złożeń z kilkunastu formulek krytycznych, które dopasowują oni do różnych dzieł. Taka krytyka oczywiście, bez względu na to, czy dotyczy plastyki lub muzyki, architektury czy dramaturgii, nikomu żadnych korzyści nie przynosi. Nędza ideowa takiej twórczości sprowadza też szampę formalną. Najczęściej spotykana u nas forma — niemal jedyną w krytyce — jest gładko ułożony artykuł. Znikają prawie zupełnie — essay, felieton czy szkice krytyczne.

Wielkie i zasadnicze zmiany, które przynosi rozwój naszej sztuki socjalistycznej nie są na czas ogólniane przez naszą krytykę, nie są oświetlane z punktu widzenia estetyki marksistowskiej, przez co oczywiście utrudnia się warunki szybkiego rozwoju całej naszej kultury i sztuki. Z osiągnięć artystycznych i ideowych jednej dziedziny nie korzystają twórcy pokrewnych dziedzin, a błędy i nieporozumienia jednych powtarzają w analogicznej sytuacji inni.

Walcząc o to, by sztuka nasza przepełniona była do głębi marksistowską ideologią, a więc o ideowość naszej sztuki, krytyka musi walczyć o jej wysoki poziom artystyczny. Dzieło sztuki dopiero wtedy spełnia swoje zadanie całkowicie, gdy potrafi oddziaływać na człowieka siłą swego wyrazu ideowo-artystycznego. Siła słusznej idei wyrażonej w dziele artystycznym słabnie, a nieraz wręcz zanika, jeśli zamierzona przez autora treść, idea, nie odpowiada równie żarliwie, wysokowartościowo i piękna forma artystyczna dzieła.

Jedność treści i formy to jedna z naczelnych zasad estetyki marksistowskiej, którą stale musi stosować

nasza krytyka artystyczna; musimy walczyć z tandetą i szmarą w naszej sztuce, wypierać dzieła nijakie i szare. Nie będzie w tym żadnej przesady jeśli powiemy, że wyrazem słabości, właśnie ideologicznej naszej krytyki, jest częste niedostrzeżenie w dziele artystycznym poważnych niedomagań formalnych. Zła to krytyka, która widząc że brakuje o nich nie mówi, ograniczając się w swojej ocenie do stwierdzenia, że autor wyraził słuszną ideę.

I na odwrót. Poniekąd nasi krytycy specjalizujący się w formalnej analizie dzieła zaniedbują ideologiczną analizę krytykowanego utworu, zapominając o tym, że ideowość jest główną miarą realizmu socjalistycznego, że największym bodaj fałszem artystycznym są błędy ideowe.

Jedną z najbardziej niepokojących cech naszej krytyki jest jej mała żywotność ideologiczna i bierność wobec różnych prób przemycania do naszej sztuki idei obcych i wrogich. Naczelnym zadaniem krytyki socjalistycznej jest wcielić w życie wskazania Partii, realizować jej politykę na odcinku kultury i sztuki. Krytycy nasi zapomnieli, że sztuka nasza rozwijać się może i doskonalić tylko wtedy, gdy kieruje się tym, co stanowi życiową podstawę całego naszego życia narodowego, a więc polityką naszej Partii i Rządu. Nasza krytyka, szczególnie w ostatnim okresie, niejednokrotnie zawiodła, tracąc swą czujność wobec najrozmaitszych, mniej lub bardziej zamaskowanych, prób odrodzenia się burżuazyjnego estetyzmu. Nie potrafiła na czas dać odpowiadających tendencjom, przestrzec przed nimi odbiorców sztuki i obnażyć rozkładowe działania rozmaitych teorii, wyjętych ze starego arsenału schyłkowej sztuki mieszczańskiej.

Jaskrawych przykładów bierności naszej krytyki i jej zagubienia ideologicznego mieliśmy ostatnio kilka, gdy z rozmaitych stron starano się

wpierw przemycić, a potem usankcjonować mianem sztuki realizmu socjalistycznego postimpresjonistyczne smaczki w naszym malarstwie, naturalistyczne i ekspresjonistyczne wypaczenia w naszym teatrze, okrzykiując je tym razem jako „nowatorstwo”. Pod maską ludowości starano się zepchnąć niektórych naszych poetów na sielankowo-solidarystyczne pozycje młodopolszczyzny, a naszych satyryków czy karykaturzystów uwikłać w najrozmaitsze antyestetyczne lub estetyzujące maniery artystyczne. Wielu krytyków popełniło właśnie wówczas błędy ideologiczne w ocenie tych obcych nam tendencji.

Bierność krytyki wobec wrogich ideologii, pobłażliwość wobec utworów bezideowych i fałszywych, tandetnych i szmarowych podcina podstawy istnienia krytyki artystycznej w ustroju socjalistycznym. Partyjna krytyka to przecież walka o agitację, propagandę i wychowanie socjalistycznego naszego narodu. Siła jej leży w tym, że potrafi pokazać i właściwie ocenić piękne wartości ideowe i moralne tkwiące w dziełach sztuki, a potępić wszystko, co w nich zgnię, demaskując ich reakcyjne rodowody społeczny i polityczny. Tylko taka krytyka zdobędzie zaufanie i szacunek narodu.

Odpowiedzialne są zadania postawione naszej krytyce artystycznej przez Partię — stać ona powinna na straży ideowości naszej sztuki, walczyć o wysoki poziom i pełny jej rozwój, demaskować zakłamanie i bezideowość artysty.

W obliczu coraz większych osiągnięć powstającej u nas sztuki realizmu socjalistycznego, w okresie zaostrzającej się walki klasowej, krytyka musi być czujna na wszystkie próby odradzania się sztuki formalistycznej, sztuki upadającej pod światło imperialistycznej. Zadaniem jej jest uczyć i pomagać w powstawaniu sztuki godnej naszych nowych ludzi, sztuki epoki socjalizmu.

Red.

Z pism JÓZEFA STALINA

Do tow. DEMIANA BIEDNEGO

(Wyjątki z listu)

List Wasz z 8.XII otrzymałem. Potrzebna Wam jest, jak się zdaje, moja odpowiedź. Cóż, proszę.

Przed wszystkim o niektórych Waszych drobnych, małoistotnych frazesach i aluzjach. Gdyby te brzydkie „dobiagi” stanowiły element przypadkowy, można by je było pominąć. Jest ich jednak tak wiele i tak żywo „tryskają zdołaniem”, że nadają ton całemu Waszemu listowi. A ton, jak wiadomo, decyduje o melodii.

Decyzję KC oceniam jako „petle”, jako oznakę, że „wybiła dla mnie (tzn. dla Was) godzina katastrofy”. Dlaczego, na jakiej podstawie? Jak nazwać komunistę, który zamiast wnikać w istotę uchwały KC i naprawić swoje błędy, pomija ją uchwałą nazywając ją „petlą”?... Dziesiątki razy KC chwalił Was, kiedy trzeba było chwalić. Dziesiątki razy KC bronił Was (nie bez pewnego nacagania sprawy!) przed atakami różnych grup i towarzyszy z naszej partii. Dziesiątki poetów i pisarzy KC ostro upominał, kiedy popełniali poszczególne błędy. Wszystko to uważaliśmy za rzecz normalną i zrozumiałą. Kiedy natomiast KC musiał poddać krytyce Wasze błędy, nagle poczęliście pisać i krzyknąć o „petli”. Na jakiej podstawie? Czyżby KC nie miał prawa krytykować Waszych błędów? Czyżby decyzja KC Was nie obowiązywała? Czyżby Wasze wiersze były ponad wszelką krytykę? Czy nie uważacie, że zarzucił się sobie pewną nieprzyjemną chorobą, która zwie się „zrozumiałstwem”? Więcej skromności, t. Demianie...

Na czym polega istota Waszych błędów? Polega ona na tym, że krytyka braków w życiu, obyczajach i stosunkach w ZSRR, krytyka, którą się uprawiać powinno, która jest nieodzowna, którą początkowo rozwinięcie dość trafnie i umiejętnie, poczęła Was pasjonować ponad miarę, a kiedy daliście się jej porwać, poczęła w Waszych utworach przesłać w oszczerstwo na ZSRR, na jego przeszłość, na jego teraźniejszość. Taki charakter mają Wasze utwory „Zła z pieca” i „Bez litości”. Taki charakter ma Wasza „Pererwa”, którą przeczytałem dziś za radą t. Mołotowa.

Twierdzenie, że t. Mołotow chwalił felieton „Zła z pieca”. Bardzo możliwe. Ja chwaliłem ten felieton może nie mniej niż t. Mołotow, gdyż jest w nim (jak i w innych felietonach) szereg wspaniałych miejsc, trafiających w samo sedno. Ale jest tam jeszcze żyłka takiego dżęgiciu, który psuje cały obraz i przekształca go w jedną wielką „Pererwę”. Oto na czym polega sprawa i oto co decyduje o melodii tych felietonów.

Oszadźcie sami. Cały świat przyznaje teraz, że środek ciężkości ruchu rewolucyjnego przesunął się z Europy zachodniej do Rosji. Rewolucjonisci wszystkich krajów z nadzieją spoglądają na ZSRR jako na ognisko walki wyzwolenieć mas pracujących całego świata, uznają w nim jedyną swoją ojczyznę. Rewolucyjni robotnicy wszystkich krajów jednomyślnie przyklaskują radzieckiej klasie robotniczej, a przede wszystkim rosyjskiej klasie robotniczej, awangardzie robotników radzieckich, jako swemu uznanemu wodzowi, realizującemu politykę tak rewolucyjną i aktywną, iż stanowi ona ziszczenie najśmielszych marzeń, jakie kiedykolwiek snuli proletariusze innych krajów. Przywódcy rewolucyjnych robotników wszystkich krajów żarliwie studiują niezmiennie poczynając historię klasy robotniczej Rosji, jej przeszłość, przeszłość Rosji, wiedząc, że oprócz Rosji reakcyjnej istniała też i Rosja rewolucyjna, Rosja Radzieczerwona i Czernyszewskich, Żelabowów i Ulianowów, Chałturinów i Aleksiejewów. Wszystko to napawa (musi napawać) serca robotników rosyjskich uczuciem rewolucyjnej dumy narodowej, zdolnym poruszać góry, zdolnym czynić cuda.

A Wy? Zamiast zdać sobie sprawę z tego doniosłego procesu w dziejach rewolucji i stanąć na wysokości zadań piewcy produkującego proletariatu, odeszliście gdzieś w parów i ugrzązli w śmiertelnie nudnych cytatach z dzieł Karamzina oraz niemniej nudnych sentencjach z „Domostroju” *) zaczęliście wieścić całemu światu, że Rosja w przeszłości była naczyniem ohyd i spustoszenia, że dzisiejsza Rosja jest jedną wielką „Pererwą”, że „leninstwo” i dążenie do „śledzenia na piecu” są nieomal cechą narodową Rosjan w ogóle, a więc również robotników rosyjskich, którzy dokonawszy Rewolucji Październikowej oczywiście nie przestali być Rosjanami. I to się u Was nazywa bolszewicka krytyką! Nie, wielce szanowny t. Demianie, to nie jest bolszewicka krytyka, lecz oszczerstwo na nasz naród, dyskredytowanie ZSRR, dyskredytowanie proletariatu ZSRR, dyskredytowanie proletariatu rosyjskiego.

I po tym wszystkim chcecie, żeby KC milczał! Co sobie myślicie o naszym KC?

I chcecie, żebym ja milczał z tej racji, że jak się okazuje, życie dla mnie „biograficznie tkliwoci”? Jakże jesteście naiwni i jak mało znacie bolszewików...

Może, jako „człowiek piśmienny”, nie odmówicie wysłuchania następujących słów Lenina:

„Czy obec jest nam, świadomym proletariuszom wielkoruskim, poczucie dumy narodowej? Oczywiście, nie! Kochamy swój język i swą ojczyznę, pracujemy najwięcej nad tym, by jej masę pracującą (tj. 9/10 jej ludności) podnieść do poziomu świadomych demokratów i socjalistów. Nas boli najbardziej, kiedy widzimy i czujemy, jak carscy kaci, szlachta i kapitaliści dopuszczają się gwałtów na naszej pięknej ojczyźnie, uciskają ją i znęcają się nad nią. Jesteśmy dumni, że gwałty te wywołują odpór w naszym środowisku, w środowisku wielkorusów, że to środowisko wydało Rudyszczewa, dekabrystów, rewolucjonistów, rozgromionych lat siedemdziesiątych, że wielkoruska klasa robotnicza stworzyła w roku 1905 potężną, rewolucyjną partię mas, że wielkoruski chłop zaczął w tym czasie stawać się demokratą, zaczął obalać kłechy i obszarńki. Pamiętamy, jak przed pół wiekiem demokrat wielkoruski Czernyszewski, poświęcając swe życie sprawie rewolucji, rzekł: „Godny pożałowania naród, naród niewolników, od góry do dołu sąmi niewolnicy”. Jawni i niejawni niewolnicy — wielkorusi (nie wolnicy wobec monarchii carskiej) nie lubią wspominać tych słów. Według nas natomiast były to słowa prawdziwej miłości ojczyzny, miłości zaprawionej smutkiem z powodu braku rewolucyjności w masach ludności wielkoruskiej. Wtedy tej rewolucyjności nie było. Teraz jest jej niewiele, ale już jest. Posiadamy w pełni poczucie dumy narodowej, albowiem naród wielkoruski również stworzył klasę rewolucyjną, również dowiódł, że zdolny jest dać ludzkości wielkie wzory walki o wolność i o socjalizm, a nie tylko wielkie pogromy, las szubienic, katownie, wielki głód i wielką niewolniczą służalność względem kłechów, carów, obszarńków i kapitalistów” (patrz Lenin, „O dumie narodowej Wielkorusów”).

Oto jak umiał mówić Lenin, największy internacjonalista świata, o dumie narodowej Wielkorusów.

A mówił tak dlatego, że wiedział, iż:

„Interes dumy narodowej Wielkorusów (rozumianej nie po lokaljsku) jest zgodny z socjalistycznym interesem wielkorusów (i wszystkich innych) proletariatu”.

Oto jasny i śmiały „program” Lenina.

„Program” ten jest w zupełności zrozumiały i naturalny dla rewolucjonistów, krwią serdeczną związanych ze swą klasą robotniczą, ze swym narodem.

Niezrozumiały i nienaturalny jest on dla wyrodków typu Lelewicza, którzy nie są związani i nie mogą być związani ze swą klasą robotniczą, ze swym narodem.

Czy można pogodzić ten rewolucyjny „program” Lenina z tą niezdrową tendencją, której dajecie wyraz w swoich ostatnich felietonach?

Niestety, nie można. Nie można, gdyż nie ma między nimi nic wspólnego.

Oto w czym rzecz i oto czego nie chcecie zrozumieć.

A zatem powinniście powrócić na starą, leninowską drogę, mimo wszystko.

W tym sedno, nie zaś w czczych lamentacjach inteligenta, który stęchł, który z przestrachu plecie, że Demiana chcą rzekomo „izolować”, że Demiana „nie będą więcej drukowali” itp.

12 grudnia 1930 r.

Dzieła Józefa Stalina, tom 13.

J. STALIN

*) „Domostroju” — utwór starodawnej literatury rosyjskiej (XV — XVI w.), znany w kilku redakcjach; podręcznik „sztuki kierowania domem” — podręcznik moralności i „mądrości życiowej”, odzwierciedlający ideologię bogatego mieszczaństwa z epoki akumulacji pierwotnej. „Domostroju” głosi nieograniczoną despotyczną władzę ojca rodziny nad wszystkimi jej członkami. Zawarte w nim zalecenia moralne i życiowe odzwierciedlają wielką brutalność obyczajów, fanatyzm religijny, zabobon — Red. przekł. polsk.

tradycji i szerokiego korzystania z nich? Czy tego rodzaju zawiązanie zagadnienia — niestety, dość częste u nas — nie wynika z zatracenia znów tego samego, nadrzędnego drogowskazu — drogowskazu treści? A przecież przede wszystkim treść socjalistyczna jest tą samą, wspólną treścią sztuki architektonicznej narodów ZSRR i narodu polskiego. Socjalistyczna organizacja bytu, przejawiająca się w przestrzennych rozwiązaniach kwartałów mieszkaniowych, socjalistyczny demokratyzm życia miasta, kształtujący dynamiczne układy ośrodków śródmiejskich, socjalistyczny humanizm, socjalistyczna ideologia — oto co przede wszystkim wcieliło się w architektoniczny kształt miast radzieckich i może służyć nam pogładową, konkretną nauką. Potrzeby tych nowych treści określają właś-

ciwe dla naszego światopoglądu drogi interpretacji tradycji, mimo bogactwa i różnorodności spuścizny noszące wspólne, socjalistyczne cechy.

Przestudiowanie tych doświadczeń i zdobyczy oraz twórcze ich stosowanie pomoże nam spotęgować ideowy ładunek naszej twórczości, przezwyciężyć pozostałości obcych narodów kosmopolitycznych kierunków, ustrecie się od eklektyki i bezpłodnego archaizowania, podnieść kształt naszej architektury do pragnień narodu, oczekującego radosnych, optymistycznych obrazów nowej rzeczywistości, obłożonych w bliskie mu, zrodzone z jego głębin formy.

EDMUND GOLDZAMT

*) „Stolica” nr 13.

Treść ideowa i problemy tradycji

(Dokończenie ze str. 1-iej)

nych właściwości dorobku historycznego — poprzez analizę i twórcze zastosowanie wewnętrznych zasad i praw kompozycyjnych dziedzictwa do pełnego przetopienia wartości spuszczyny w formy nowe, nie wykazujące reminiscencji konkretnych historycznych pierwowzorów lub okresów stylizacyjnych, choć wyrażające na gruncie ich dogłębne go poznania. Do tego najwyższego stadium podciąga się architektura radziecka w poszczególnych, najcenniejszych swych dziełach, takich, jak Mauzoleum Lenina i Stalina, jak moskiewskie wysokościowce, jak niektóre stacje metra moskiewskiego.

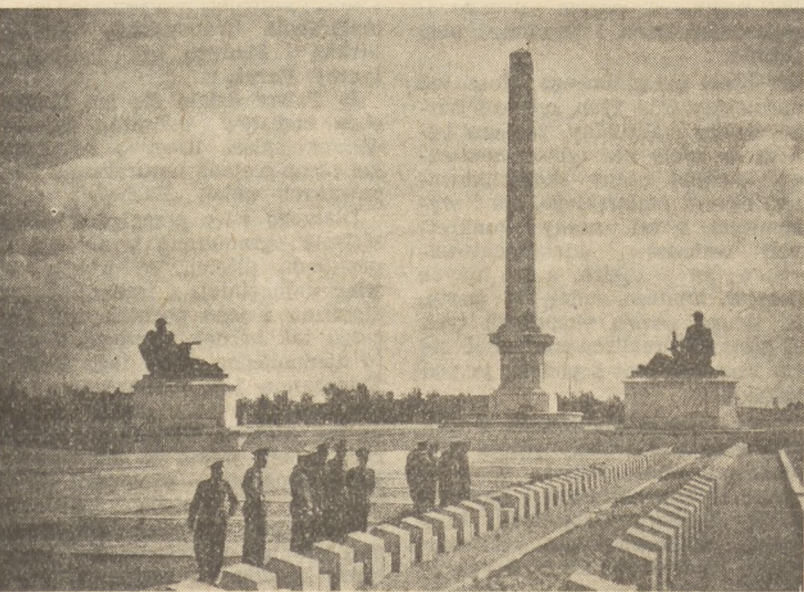
Coraz dojrzałe operowanie wartościami spuszczyny odzwierciedla pogłębienie się socjalistycznej treści architektury radzieckiej. Treść ta coraz silniejsza — coraz ostrzej wypiera z odziedziczonych wartości wszystkie przebrzmiały ich stony, doprowadzając wszędzie do całkowitego przewyższenia ograniczonych klasowo elementów spuszczyny jako takiej, do wydobycia z niej obiektywnych, trwałych zdobyczy, które przeplatają się w formy nowe, adekwatne do nowej treści, pozabawione zewnętrznych znamion historycznego pochodzenia. Tak więc proces opanowania spuszczyny w socjalistycznej architekturze można sprowadzić do procesu dialektycznego zaprzeczenia spuszczyny, prowadzącego nieuchronnie przez etap poznania i analizy, i odbywającego się pod wpływem narastających treści socjalistycznej rzeczywistości.

Widzimy więc, że etapy rozwojowe radzieckiej twórczości architektonicznej łączy żelazna logika rozwojowa, której nieznanie czy niezrozumienie prowadzi nieraz do absurdalnego określenia nowych prądów jako „nowatorów”, „rewizji” itd. Odbywające się obecnie w ZSRR, pobudzone przez opinię publiczną, przechodzenie do coraz śmielszych form nowatorskich bynajmniej nie dezawuuje poprzedniego okresu rozwojowego; wręcz przeciwnie — zostało ono właśnie przez ten poprzedni okres przygotowane i uwarunkowane.

Jednym z niebezpiecznych błędów w ocenach naszej twórczości architektonicznej jest mylenie tego docelowego, najwyższego etapu z przejściowym nurtem, usiłującym zachować pozostałości konstruktywistycznego myślenia w powiązaniu ze zdawkowo przyklepionymi „na odczepne” atrybutami architektury klasycznej.

Grupy wzdragające się przed zdecydowanym wejściem na tory nasyconej treścią ideową — emocjonalną architektury usiłują tego rodzaju konstruktywistyczną stylizację przedstawić jako „prawdziwie twórczą” drogę, dość często powołując się właśnie na ostatnie prądy i dzieła architektury radzieckiej.

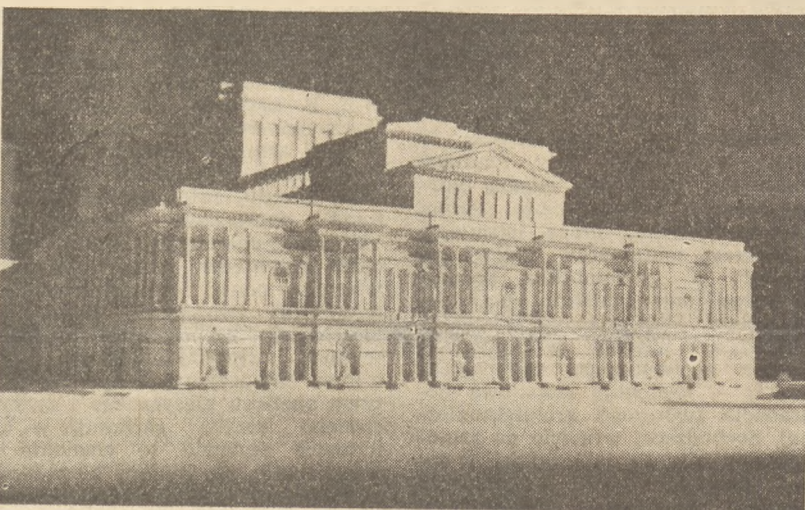
PRZEGŁAD KULTURALNY
STR. 2 NR 14



Powszechna wystawa Architektury Polski Ludowej. Pomnik-Mauzoleum Żołnierzy Radzieckich w Warszawie Arch. B. Lachert.

tak i u nas droga ku tym wyżynom prowadzić musi przez coraz bardziej dogłębne studiowanie i twórcze opowywanie spuszczyny, w której szukać będziemy przede wszystkim bogactwa wyrazu treści ideowej. Jesteśmy dopiero u progu wieloletniego procesu pogłębiania treści ideowej i twórczego opowywania spuszczyny, dlatego też wszelkie próby „przeskoczenia” od razu do prawdziwego nowatorstwa — jako nie podbudowane ani ideowo, ani warsztatowo — rzucają nas dziś niechybnie w objęcia neokonstruktywizmu.

Prof. Bohdan Pniewski mówi: „Po to żeby stworzyć koncepcję architektoniczną odpowiadającą treści społecznej, trzeba przez kamień projektu umieć zobaczyć rzeczywistość i znaleźć sobie obraz tej rzeczywistości w plastyce”. I oto oglądamy skomponowaną przez prof. B. Pniewskiego nową południową elewację Teatru Wielkiego, ukształtowaną na miarę obudowy socjalistycznego forum ludowej stolicy. Niektłamą siłą plastycznego wyrazu, zakuta w monumentalnych rytmach portyków, wywołuje obraz radosnego, świątecznego tłumy mas



Powszechna wystawa Architektury Polski Ludowej. Elewacja południowa Teatru Wielkiego w Warszawie wg. projektu arch. B. Pniewskiego

NA DRODZE DO REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO

W zrozumieniu tych prawd wiele najwybitniejszych środowisk i zespołów od paru lat pogłębia w twórczej praktyce projektowej krytyczną analizę zasad i istoty spuszczyny. Wymienimy tu przede wszystkim prace autorów Trasy W-Z i MDM, zespołu E. Wierzbickiego, środowiska gdańskiego i inn. U podstaw tych przesunięć leży zawsze charakterystyczna dla prawdziwego artysty tęsknota do oparcia się o obraz rzeczywistości, o ideały społeczno-moralne narodu.

ludzkich płynących u stóp tej budowli — symbolu ich socjalistycznej kultury. W dążeniu do tych humanistycznych obrazów prof. Pniewski znalazł trafne oparcie w spuściznie klasycyzmu polskiego, która, jak się okazało, nie tylko nie ograniczyła twórczych poszukiwań, lecz przeciwnie — pomogła stworzyć dzieło, w istocie swej nowatorskie, bliższe oczekiwaniom narodu, pełniejsze prawdziwej poezji architektonicznej niż którekolwiek z dotychczasowych dzieł autora. Gdy proces przetwarzania spuszczyny odbywa się w oparciu o busolę treści — tradycyjne wątki formalne stapiają się w nowe układy uzasadnione nowymi typami budowli i ich światopoglądową zawartością, gwarantując świeżość, bezpośredniość obrazu. Busola treści pozwala z całą precyzją zastosować do dorobku spuszczyny leninowską teorię dwóch kultur, wziąć z przeszłości tylko to, co wesprze nową treść, interpretować tradycję tylko tak, jak wymaga tego zamierzonej obrazu ideowy. Gdy busola treści zawodzi, pod to doniosłe ogniwo twórczości podstawione zostają estetyczne upodobania i interpretacje form niedawno przebrzmiałych kierunków, zjawiają się eklektyczne odcienie, zmniejszające siłę wyrazu nawet dużych i udanych dzieł.

Tak zwana koncepcja „nawiązania do spuszczyny Heuricha” może właśnie dlatego ujawnia dziś swą bezpłodność, że w gruncie rzeczy oznacza rezygnację z przetworzenia wielkich stylów przeszłości przez pryzmat naszej epoki, najspokojniej adaptując sposób interpretacji klasycznej przez schyłkową architekturę burżuazyjną końca XX w.

Sukces MDM osiągnięty został pomimo obciążenia tej metody dzięki temu, że postawa twórcza projektantów okazała się praktycznie znacznie bardziej produkcyjna, niż teoretyczne pozycje koncepcji „nawiązania do Heuricha”.

W świetle problematyki treści wyjaśnić można i taki kapitalny problem, jak sposób i zakres korzystania z doświadczeń architektury radzieckiej. Czy sprawę tę można sprowadzić jedynie do brania przykładu z pietyzmu dla narodowych

OCHRONA SZTUKI LUDOWEJ

NIEDAWNA konferencja twórców ludowych z całej Polski, która odbyła się dn. 2 i 3 marca w Warszawie, dała Ministerstwu Kultury i Sztuki sporo materiału do rozważań, dotyczących losu i możliwości poszczególnych twórców i różnych ośrodków twórczości ludowej. Równocześnie Zarząd Główny C.P.LiA. z wypowiedzi artystów ludowych mógł zorientować się, gdzie są błądy i braki w spółdzielczym zorganizowaniu twórców ludowych i związaniu ich produkcji z życiem gospodarczym kraju.

Konferencja była za krótka, aby można było omówić całą problematykę sztuki i kultury ludowej, bo przede wszystkim trzeba było wysłuchać wszystkich, co mówią o sobie sami twórcy ludowi. Dopiero przy końcu cebrał prof. W. Jastrzębowski dotknął, pobieżnie zresztą, pewnych bardzo istotnych spraw.

Ministerstwo Kultury i Sztuki od 1945 r. prowadziło badania penetracyjne i budziło do życia zamierające ośrodki twórcze. Było to wielkie dzieło, bo, jak wiemy, na początku zdawało się, że wojna i okrutna okupacja hitlerowska wyjąłowiła zupełnie głębię polskiej sztuki ludowej. Z osiągnięć Ministerstwa Kultury i Sztuki skorzystała C.P.L. i A., która nie miała łatwego zadania, gdyż obciążona w momencie swego powstania przygodową bazą gospodarczą, borykała się z jej „uprościowaniem”, nie mogła całej swojej działalności oprzeć wyłącznie na sztuce ludowej i starała się utrzymać na pozycjach, osiągniętych wstępną pracą Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Ministerstwo i C.P.LiA. zrobiły zdaje się wszystko, co można było zrobić, by obudzić, podtrzymać przy życiu i nakreślić dalsze drogi

JAN ZAREMBA

li na ludowości, ale są także i przedrzeźniacze ludowości, jej po-prawiacze, albo też tacy artyści, którym sztuka ludowa nie daje żadnych wzruszeń estetycznych, ludzie ślepi na piękno kurpiowskię wycinanki, tkaniny mazurskiej lub dzbanka kieleckiego. Przykładem może być to, jak się obeszła ze sztuką ludową grupa plastyków krakowskich, urządzając w 1952 r. w Krakowie wystawę drobnej wytwórczości. Tkaniny opoczyńskie wystawiono jako szmaciaki z odpadów, a nieliczne wytwory ceramiczne trzech województw pomieszczone razem i „wystawiono” w ciemnej norze. Reszta została w magazynie, bo była na niedostatecznym poziomie artystycznym.

Pamiętamy również, jak się zachowywali pewni artyści - plastycy w ośrodkach sztuki ludowej. Zaczynało się najpierw od narzucania artystom ludowym nowych, zupełnie nieludowych, koncepcji twórczych, a kończyło często na wprowadzeniu nieznanego w danym ośrodku procesów produkcyjnych i obcych tworzyw. (Np. kołbał w lity).

Opiekę nad ogniskami plastycznymi ośrodków sztuki ludowej można zlecić tylko wypróbowanym artystom - plastynom, co do których istnieje pewność, że niczego nie zepsują. A tych jest bardzo mało. Gwarancją, o której wspominał, byłoby przygotowanie etnograficzne i odbicie praktyki w terenowej pracy badawczej. Ponadto konieczne wydaje się wprowadzenie nauki o sztuce ludowej we wszystkich typach szkół artystycznych i dopuszczenie do wykładow tego przedmiotu nie tych, którzy na temat sztuki ludowej lubią bać, lecz jej znawców.

Stanisław Burczyn, nie zachęcany przez nikogo, znalazł w magazynie CPLA. ludowe tkaniny opoczyńskie i udekorował nimi już trzy lokale. Żaden plastyk nie przeszkadzał mu w tej próbie. Najlepiej rzecz przedstawia się w jadłodajni „Polonia”, gdzie z umiarem prawdziwie arty-



St. Pastuszkiewicz — Dzbaneł na wodę święcącą

stycznym użyto rzekomo nie dających się zastosować do dekoracji wnętrza kraciaków llnianych. Całości dopełniają dobrze wykonane wycinanki ludowe. — Wolałbym o wprowadzenie sztuki ludowej do świetlic; tymczasem świetlice ubiegły do bry gospodarz jadłodajni.

Ad 3) Nie każdy człowiek pracy może sobie pozwolić na kupno np. dwuosobowego „dywanu” białostockiego. Ale czy dlatego, że pewne artykuły wyrabiane ręcznie są droższe od fabrycznych, nie mają one być własnością powszechną? Razem pracujemy, razem budujemy, razem uczymy się, razem korzystamy z rozrywek kulturalnych. Jak kino, teatr, widowiska itp., więc czy nasze wzruszenia estetyczne mamy przetrwać tylko w swoich mieszkaniach, w których jesteśmy dość rzadkimi gośćmi? Chyba nie. Naszemu życiu zbiorowemu należy się coś więcej niż same dekoracje okolicznościowe, flagi i transparenty. Musimy dopomóc się o to, aby wszystkie nasze masówki, obchody, zebrania, w czasie których mówi się o uwolnieniu chłopca z uścisku obszarniczokapitalistycznego, przywodziły nam na myśl także i wartość kultury ludowej, jako fundamentu kultury ogólnie - narodowej, której wytwory moglibyśmy oglądać.

Wówczas twórcy ludowi odczuje, że jest kimś bliskim dla całego narodu i więcej niż epigonem zamierającej sztuki dawnych czasów, sztucznie podtrzymywanym przez konkursy i wystawy Ministerstwa Kultury i Sztuki lub zwyrodniałym jakby z łaski przez spółdzielczą organizację CPLiA. Nikt nie będzie musiał zachęcać twórcy ludowego do upamiętnienia w swojej sztuce pewnych faktów historycznych, których był świadkiem, bo to przyjdzie samo i wyniknie z jego własnych przeżyć.

Jednym z czynników bardzo dotadnio działających na kulturę ludową są zeknicia zarówno twórców ludowych jak i ich środowisk z badaczami, tj. zawodowymi etnografami i odpowiednio przygotowanymi a bezinteresownymi miłośnikami folkloru. Tak np. w południowoschodniej części województwa kieleckiego miłe wspomnienia po zostawił po sobie wakacyjny obóz badawczy, który odbył się w 1951 r. pod kierownictwem prof. Romana Reinfusa. Studenci bardzo blisko żyli się z ludnością i w pracy swo-



St. Pastuszkiewicz — Waza na barszcz

ji mogli jej wyjaśnić cele i zadania obozu oraz uczyć poszanowania swojszczyzny. Natomiast metody stosowane przez Muzeum Etnograficzne w Łodzi należy uważać za wszechmiar za szkodliwe zarówno dla kultury ludowej, jak i dla nauki. W 1948 r. wspomniane Muzeum przez miesiąc penetrowało województwo kieleckie a przez dwa tygodnie województwo rzęsowski. Jak wyglądała ta praca? Do wsi zajeżdża ciężarówka. Wyskakuje z niej trzynastu młodych ludzi. Rozchodzą się po domostwach. Nie mają czasu na dłuższe wyjaśnianie celów tej ekspedycji. Coś mierzą, coś rysują i w oczach nieco zalekniejącej ludności wyciągają stare niecki, krosna, sprzęty itp. Następnie wycena, zapłata, ładowanie zdobyczy na wóz i ciężarówka znika w тумanach kurzu.

To nie praca badawcza, lecz brutalne przeszukiwanie i ogolanie terenu z okazów, które mogłyby jeszcze trochę pożyć na wsi, zanim po otrzymaniu muzealnych numerów i nie zawsze prawdziwych metryk, znajdują się w muzealnej rupieciarni lub na sali ekspozycyjnej.

Kacykom pod rozważę

PRZED paru miesiącami „Przegląd Kulturalny” (Nr 17—18) wydrukował list Ignacji Wirowskiej, kierowniczki świetlicy gminnej w Pieszcach Dolnych, p. Dzierżoniów, woj. wrocławskie. Przedstawiła w nim wielkie trudności, z którymi musi walczyć na odcinku swojego działania, zwróciła się do nas o pomoc.

Ignacja Wirowska, aktywistka ZSch, mająca za sobą 27 lat praktyki świetlicowej, osoba znana z wielkiej aktywności społecznej, szczególnie na odcinku kulturalno oświatowym, wyróżniona niejedną nagrodą, prowadziła, mimo braku zainteresowania i pomocy ze strony odpowiednich instancji terenowych, świetlicę w Rościszewie gm. Pieszyce Dolne, z wielkim zapalem i niemalym powodzeniem. Świetlica owa mogła się między innymi poszczycić tym, że zespół jej otrzymał w eliminacjach I nagrodę w powiecie i III w województwie.

Ale pewnego dnia, kiedy ob. Wirowska przebywała na kursie kierowników świetlic gminnych w Jadwisinie, GRN w Pieszcach Dolnych, samowolnie, bez uchwały Prezydium i wbrew ustalonej lokalizacji świetlicy przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, przeniosła świetlicę z Rościszewa do Pieszc Dolnych.

Nie warto tu wdawać się w bliższą analizę pobudek subiektywnych, które kierowały samowolą ludzi z GRN. Fakt, że stała się ona początkiem niesłychanego popisu kacykostwa i biurokracji, w którym poszczególni wykonawcy, przedstawiciele gminnego, powiatowego i wojewódzkiego szczebla zaprodukowali najpierw solo, a potem w zgrany, choć nie mający faktycznie nic wspólnego z formami przedstawicielstwa ludowej władzy, zespole, cały bogaty repertuar kacykostwa, biurokracji, małostkowości i bezczystości.

W działalności niektórych instytucji z terenowych, i nie tylko terenowych, instancji zdarzają się niestety ludzie, którzy utożsamiają powagę i godność powierzonym im stanowiska z najzupełniej prywatną, własną powagą i godnością, narażając najpierw na szwank autorytet tej pierwszej, a potem nim właśnie zasłaniając się, broniąc autorytetu swej osoby. Doprowadza to do zakłócenia ciągłości i skuteczności pracy w powierzonym im terenie, do wypaczenia istoty jego potrzeb i zagadnień, sprowadza ludzką energię i aktywność na marginesy najbardziej bezczystych i małostkowych utarczek, wywołuje poważne szkody, a zaślepionych i nieprzejędanych kacyków stacza na pozycje obec socjalistycznym dążeniom i socjalistycznej etyce.

Trudno opisać tutaj szczegółowo przebieg zdarzeń

i konsekwencji wywołanych złościwą samowolą GRN w Pieszcach Dolnych. Okoliczności, w których owej samowoli dopuszczono się, sprawiły, że praca świetlicowa została na tym terenie kompletnie połączona. a ob. Wirowska poczbawiona możliwości praktycznego działania. A ponieważ nie chciała poddać się i zrezygnować z powierzonych jej zadań, zwróciła się publicznie o pomoc do „Przeglądu Kulturalnego”. Fakt ten ani dla ob. Kuźnicka, b. kierownika oddziału kultury w Dzierżoniowie, ani dla ob. Dudka, wiceprzewodniczącego GRN, ani dla ob. Piszczkowskiego i Moszyka z WRN, ani dla kierownika wydziału kultury WRN — ob. Halpona — nie stał się bodźcem do samokrytycznego zrewidowania swoich stanowisk, ale nową okazją do wzmożonych, coraz namiętniej przebiegających w śródach szyskan wobec Wirowskiej. Starając się tuszować wszelkie popełnione przez siebie wykroczenia, nie cofali się nawet przed naciskiem, nadużywając swojego urzędowego stanowisk. Kierownik wydziału kultury, ob. Halpon, wykazał w tym wszystkim szczególną biurokratyczną bezczystość. Nie zdając sobie trudu, by właściwie ocenić i zrehabilitować przebieg zdarzeń, podpisywał mechanicznie wszystko, co mu w związku z tą sprawą podstawiali do podpisu.

Mogło się wydawać, że zgnębiona szykanami kacyków i biurokratów ob. Wirowska została złamana, a wraz z tym — zaprzeczająca praca świetlicowa na terenie Pieszc Dolnych.

Jednak tamtejsze kacyki i biurokraty zapomniali, albo nigdy nie brały pod uwagę tego, że siła socjalistycznej krytyki i socjalistycznych praw jest w ręku człowieka żarliwego i wierzącego w słusność swoich poczyną, mocniejsza od kacykowsko-biurokratycznych nawyków. List, który nieustępliwa świetliczanka zamieściła w naszym piśmie, znalazł właściwy oddźwięk i właściwe rozwiązanie. Wyłoniona przez Ministerstwo Kultury i Sztuki komisja, po zbadań sprawy stwierdziła całą słusność i pożyteczność roszczeń Wirowskiej i bezczystość aparatu biurokratycznego.

Z tej sprawy zostaną wyciągnięte właściwe wnioski. Niech oby przykład wzmoże wiarę w siłę i wartość pomocy oddanej i jawnej krytyki oddolnej w tych, którzy potykają się w swej aktywności i swym zapale o „urzędniczych” zawiadłości. Tym zaś ostatnim niech służy za ostrzeżenie, że lekceważenie i tłumienie oddolnej inicjatywy i krytyki musi wobec krępujących z każdym dniem praw socjalistycznych, obrócić się przeciw nim.

St. D.

RABELAIS

ADAM MAUERSBERGER

400 lat temu, 9 kwietnia 1553 r. umarł Rabelais. W rocznicę tę, światowa Rada Pokoju powołała uchwałę o uczczeniu jego pamięci i popularyzacji jego dzieła.

ABC O FRANCISZKU RABELAIS

KIEDY się Franciszek Rabelais urodził — nie wiadomo. Ale uczeni rabelaisiści czy rabelologowie wyliczyli, że w 1495 roku. Natomiast nie tylko wiadomo, ale nawet można oglądać niedaleko miasta Chinon, w środkowej Francji, w Turenii, we wsi La Devinière dom i na piętrze pokój, gdzie się autor „Gargantui i Pantagruela” urodził. Jest to dom z XV wieku nie odznaczający się niczym wyjątkowym. Rabelais był synem wykształconego prawnika i adwokata, właściciela domu w mieście Chinon i domu z kawałkiem ziemi we wsi La Devinière. Ukończył szkołę zakonną. Księża na łustych probostwach, zakonnicy po klasztorach mieli za pewnią dostatnią egzystencję bez trudów, w niektórych klasztorach było zorganizowane spędzanie życia na nauce; z takiego więc urzędnika korzystaliby ludzie bez względu na przekonania religijne. Przyszły wielki humanista został zakonnikiem i księdzem w roku 1520. Pośród ludzi odrodzenia — atakujących mniów z próżniac-

two i prześladowanie nauki — był Rabelais. Uczono go średniowiecznej łaciny kuchennej, języka kościelnego i scholastycznego. Nauczyl się sam klasyczny łaciny starożytnych pisarzy — i odświeżył nią słownik nauk przyrodniczych. W dzieciństwie znalazł przegrodę wiejską — teraz zna botanikę. Umie nazwać wszystkie, jakie widzi, rośliny, ptaki i ryby, a jak trzeba wymyślił francuskie ich nazwy i umieścił je w „Gargantui i Pantagruelu”. Gdy pojeździe do Włoch (1535-6), wysłał stamtąd nieznane we Francji nasiona melonu, dyni i sałaty, której uprawę rozwinał Francuzi uzyskując



Dom, w którym urodził się Rabelais

wiele różnych w smaku odmian. Wysyłkę swą zaopatrzyl w przepisy, gdzie mowa o dostosowaniu hodowli do francuskiej gleby i klimatu. W „Gargantui i Pantagruelu” wspomina nasz autor, jak sałatę przyprawia się oliwą, octem, solą i ślimakami. Tylko, że cłbrzym Gargantua nie polyka ślimaków, lecz szczęście pielgrzymów, których trzymał na liściach sałaty w salaterce wielkości beczki cytyjskiej.

Rabelais poznaje język grecki, studiując Hipokratesa, wydaje go we wzorowym, filologicznie krytycznym wydaniu. Uczy się medycyny, na Hipokratesie i Galeniuszu, których oczyszcza ze średniowiecznych skażeń i przesądów. Gdy zapisał się na uniwersytet w Montpellier, miał już wiedzę tak rozległą, że w trzy miesiące ze studenta stał się profesorem. Jako jeden z pierwszych uczy medycyny, dokonując sekcji zwłok. Otrzymuje do pomocy felczera i aptekarza i w Lyonie zostaje jedynym lekarzem szpitala miejskiego, gdzie liczba chorych waha się od 150 do 220. Uposażenie jest b. skromne: 40 liwów rocznie. Później będzie jeszcze Rabelais lekarzem w Metz.

Rabelais poznaje język włoski, czyli język sprzedającego wówczas kraju, który dla Odrodzenia działał najwięcej; był więc wzorem i dla Francji. Rabelais, towarzysząc swym protektorom (kierdynał nie rusza się bez lekarza) cztery razy podróżował do Włoch (za ostatnią bytnością spędził dwa lata w Rzymie). Zaczął od studiów. Po prostu

opracowuje topografię Wiecznego Miasta. A gdy uprzedza go Marliani, to dzieło jego Rabelais wydaje natychmiast we Francji, oczywiście dodając do Marlianiego przedmowę. Rabelais zwiedza Rzym, to znaczy chodził, patrzy i pracuje naukowo: studuje dzieła teoretyczne klasyków architektury — Witruwiusza i Albertego.

Zył w epoce wielkich wypraw żeglarskich. Właśnie Jakob Courtier odkrył Kanadę. Rabelais w IV księdze swego dzieła opisał nie tylko burzę morską, ale i stworzył francuski język żeglarski: na 150 terminów połowa jest jego własnego pomysłu. Podobnie w księdze III stworzył słownictwo militarne, znajdując francuskie wyrazy na określenie włoskiej, hiszpańskiej, szwajcarskiej, niemieckiej broni i różnych sposobów wojowania. Dał opisy przyrody, wiadomości o botanice, zoologii oraz o kunszcie gastronomicznym, opisy wsi i miast, które zidentyfikowano z rzeczywistymi, ukazał życie społeczne i walkę poglądów, słowem dał rozległy obraz współczesnego sobie świata. Prowadził korespondencję z wybitnymi ludźmi swego czasu, poznał ich osobiste. Poza tego rodzaju stosunkami, obserwacją, nauką, podróżami zagranicznymi zdeptał całe polacie Francji i mową ich mieszkańców wzbogacił swój język. Po prostu pisarz wyjechał w teren. Poznał produkcję płótna i gobelinów, fabryarnie, drukarnie, szlifiernie, warsztaty złotników, zegarmistrzów, pasamoników, laboratoria alchemików i mennic. Słowem, nie był przybiurkowym literatem, czytającym w zakresie samej tylko literatury pięknej. Wybierał sobie raz po raz zawód jeden po drugim i spraw różnych ludzi pracy i przeróżnych zainteresowań złożyły się na jego humanistyczne spojrzenie na świat, na obraz ludzkiej pracy, ludzkiego zaharowywania się i życia społecznego. Wyrażał rzeczywistość, więcej jeszcze — posługiwał się satyrą: zwalczał oparty na krzywdzie bezsens. Niczego nie zaniedbał, by zdziałać — ile tylko można — rozumem, wiedzą, niepokoromą i imaginacją i talentem: gotował ludzkości szczęśliwszą przyszłość. Sam umarł w okolicznościach, o których — jak i o ostatnich latach jego życia — mało wiadomo. Zamknął mu oczy 9 kwietnia 1553 r. Wymieszono go z mieszkaniem przy ulicy Ogródowej (Rue des Jardins) w Paryżu i pochowano na pobliskim cmentarzu. Ostatni rok życia przyniósł mu wyrok potępienia rzuczonego przez Sorbonę na IV księgę „Gargantui i Pantagruela”, która świeżo się ukazała. A skoro król Henryk II zawarł już pokój z papieżem, to sądy królewskie dorzuciły także swe wyroki. Wiadomo, że pośród sędziów był stary przyjaciel Rabelago — Andrzej Tiraqueau. Wiadomo, że książkę Rabelago na przekór Sorbonie, która potępiała je wszystkie, drukowano wciąż na nowo w ciągu czterech wieków, na przekór oficjalnej nauce, która je bagatelizuje — rozchodzą się nieprzerwanie. Są one posraciem tych, którzy chcą zatrzymać świat, są natchnieniem tych, którzy chcą świat przeobrazić.

(Dokończenie na str. 4)



NA ROK REBELESOWSKI

Niżej podpisany zaczął rok rabelesowski od czytania Rabelęgo. Tak, w oryginale, żeby posłuchać ludzkiego głosu sprzed czterech wieków. Ażeby w ogóle coś rozumieć z tego starofrancuskiego tekstu, zaczął go sobie tłumaczyć na polski, tak, od pierwszej książki, od prologu. Oto ostatnie zdania prologu: „Ale, ale, ośle twarze: niech was syf zeżre! A jak zeżre mnie, wypijcie za moje zdrowie i będzie my kwit.” W przekładzie Tadeusza Boya-Żeleńskiego to samo brzmi następująco: „Hoc, hoc, mili kmiotkowie, ażeby wam w gardle nie zaschło. Kto z brzegu niech przepi-je do mnie, a ja puszcze dzbanuszek w koleję jak przystało.” Jakim sposobem doszło do tak znaczących bądź co bądź różnic i że nie chodzi o różnice obchodzące tylko filologów, lecz o treść tego co Rabelais napisał, więc o sprawę obchodzącą czytelników, postaram się udowodnić. Zacytujmy przeto i owe zdania w oryginale. I podam ten mój przekład całego prologu. I na koniec wystąpię z rozumowaniem. Rabelais napisał: „Mais escoutez, vielz d'azes, — que le mauubez vous trouesque! — vous soubvienne de boyre a my pour la pareille, et je vous pleyeray tout ares metys.” Mam wrażenie, że nikt nie z tego nie rozumiał. Ale za to pewność, że i dzisiejsi Francuzi nie mogą rozumieć oryginału Rabelęgo — jest niewątpliwa. Istotnie język francuski w ciągu czterech wieków zmienił się do niepoznania i Francuzi czytają „Gargantua i Pantagruela” z tak obszernymi objaśnieniami, że stają się one po prostu przekładem, albo biorą do ręki „skróty” czy tłumaczenia na język dzisiejszy. Powróćmy jednak do interpretacji nie jednego tylko zdania, a całego prologu. Co zeń wyczytać, podaje, tłumacząc prolog następującymi słowami:

PROLOG

Hej! Sławne pijaki i wy francowaci wykultynie! — jużci, że wam, a nie komu innemu poświęcam to dziełko — posłuchajcie: w dialogu Platona pt. „Uczta” Alcibiades chwali Sokratesa, swojego nauczyciela — słowo daję, że księcia filozofów — i powiada o nim, między innymi, że był podobny Sylenom. Syleny, jakie i dziś widzimy u aptekarza w budce, to pudełeczka. Z wierzchu pomalowane w niepoważne, byle jakie figuiki np.: w harpie, w satyry, w osiodlane gaski, rogate zające, srokatę jelenie i inne malowidła robione dla zabawy, żeby cały świat rozweselić zupełnie, jak dawniej Sylen, preceptor kochanego Bachusa. A tymczasem wewnątrz naszego pudełka zamknięte są ziola pachnące „bal-sam, ambra, amomek” (czyli imbir, kordamoma i rajskie ziarno), a także pismo, żywot, drogie kamienie i inne kosztowne rzeczy. Takim był i Sokrates: jak pudro, bo patrząc nań po wierzchu i sądząc po pozorach nie dałbyś za niego i kawałka cebuli. Miał bowiem niepoważną minę, spiczaste go nosa, wolowe spojrzenie, twarz głupiego, nieogladzone zachowanie, szpetne ciało, przydzwiek kmiotka, fortunę niedzarsa. Niefortunny był u pici pięknej, nie zdany do urzędów Rzeczypospolitej. Śmieje się i zawsze z kielichem w ręku pełną miarką przepija do każdego i zawsze tylko kpiłkami pokrywa swą boską wiedzę i mądrość. A jeśliśby to stworzył pudro, znalazłby w środku niebiański zioło beczenne: zrozumienie więcej niż człowiecze, cnotę cudowną, odwagę niezwykłą, skromność nieporównaną. Słowem ten człowiek poprzestał na swoim i z przekonania pogardza tym wszystkim, czego ludzie wyczekują, za czym się uganiają, zaharowując się, zeglując po morzach, bijąc się na ładzie.

Jak wam się zdaje? To, co teraz mówię, było przewrwyką — żeby co powiedzieć? Bo mnie chodzi o moich uczniów i jeszcze kilku innych wariatów zawsze na czasach, tzn. o was, moi mili. Chodzi o to, że gdy znacie moje książki tylko z tytułów np. „Gargantua i Pantagruel”, „Pedziwiatr”, „Powaga Rozporka”, „O grochu na słonice cum commento etc.”, to, nie myślcie, że jak po wierzchu tak i środkiem są jedynie żarty, wariactwa i kłamtwa beztrookie, bo gdy nie jest się ciekawym co w środku, a tylko patrzeć na wywieszke na sklepie, to wywołuje ona kpiny i staje się pośmie-wiskiem. Tak lekko nie godzi się zbywać ludzkiej pracy. Sami przecież mówicie, że habit nie robi jeszcze mnicha i wskazujecie: ten jest ubrany w mniszy habit, a nie ma w sobie nic ze mnicha, ten wkłada

plaszcz hiszpański, a cóż ma współ-nego z mstwem Hiszpanów!

Zioło — ach — innej jest ceny niż obiecywało pudełko. Przypuśćmy jednak, że wszystko bierzemy do-słownie, wesołość za wesołość, to czyż nie wolno ruszyć się z miejsca, jak na głos Sylen, i dalej już ani kroku? Trafiać trzeba do wnętrza. To tylko z pozoru była w mych słowach pustota i lekkość serca.

A odkorkowałeś ty kiedy butelkę? Puff! Przypomnij sobie, jak się to robi. A widziałeś ty kiedy psa, gdy mu popadnie w łapy kość ze szpikiem? Pies — powiada Platon w księdze II De Republica — zwierzę najbardziej filozoficzne pod słońcem. Kto widział kiedy psa, mógł zauważyć, że jakim nabożeństwem pies dybie na kość, z jaką obawą jej strzeże, jak chciwie ją chwytą, jak przezornie nadgryza, z jakim zapalem rozgryza i przykładnie wylizuje szpik. Któż mu tak kazał? Jakąś stąd żywi nadzieję? Cóż mniema osiągnąć? Nic, tylko trochę szpiku. Prawda, iż to trochę lepsze jest niż wiele, wiele innych rzeczy, ponieważ „szpik” — powiada znowu Galeniusz (III Facu-natural XI De usuparti) — jest pożywieniem wypracowanym przez naturę do najwyższego stopnia doskonałości.”

Wzorem psa przystoi Wam mądrość, byście mogli poznać się na tych moich przyprowadzonych do smaku pięknych księgach. Nauka i częste rozmyślanie pozwolą Wam rozgryźć kość i wychłptać substancjonalny szpik, czyli właśnie to, co rozumien przez Pitagorejskie symbole. A wszystko to w nadziei, że do czytania tych ksiąg jesteście wystarczająco inteligentni i przyswoili ludzkie. Sądzę, że znajdziecie w nich inny jeszcze powab, wiedzę tam ukrytą, która odstłoni bardziej jeszcze wzniosłe sakramenta i straszne tajemnice dotyczące zarówno naszej religii, jak ustroju politycznego i życia gospodarczego.

Czy naprawdę myślcie, że kiedy Homer pisał Iliadę i Odyseję, to chodziło mu o alegorie? Nie. O alegorie chodziło dopiero tym, co o Homerze pisali i faszzerowali się tymi alegoriami, jak Plutarch, Heraklides Poncki, Eustacjusz, Fornucjusz, no i Policjant, który im te

wszystkie alegorie skradł i wsadził do swego dzieła.

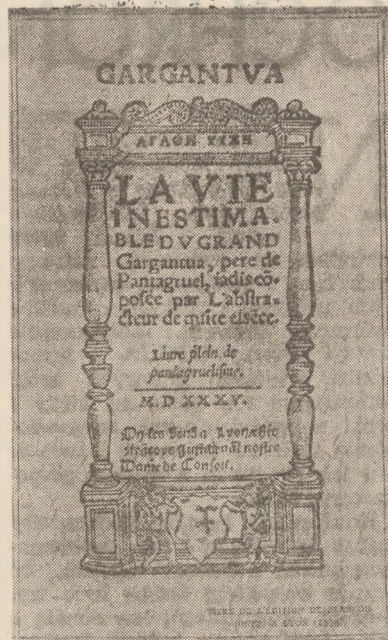
Jeśli wy myślcie, jak oni wszyscy, to nie przybliżacie się ani nogami, ani rękami do mojego zdania, bo jak z Homerem, tak jest i z Owidiuszem, któremu nie śniło się w *Metamorfozach* przewidywać tajemnic Ewangelii, chociaż niejaki Magalis, braciśzek zakonny, stary pieczeniarsz, dowiodłby już tego ludzom równie głupim, jak on sam, gdyby mógł znaleźć — jak mówi przysłowia — przykrywkę godną garnka.

Bo jeżeli tak myślcie, to wiedziecie, że na sporządzenie niniejszych wspaniałych ksiąg nie więcej straciłem chwili, niż czas przeznaczony na restaurację mego organizmu, tzn. pisałem jedząc i pijąc. I tej tylko szukam chluby, aby o mnie mówiono, że jestem moczurmorda. I z tego też tytułu jestem dobrze widziany w b. dobrej kompanii Pantagruelistów. Wiem jeszcze, że jakiś nudziarz zarzucał Demostenesowi, że jego mowy załatują brudnym płótnem z wózka na oliwki. No, to dbam, aby o mnie mówiono, że więcej wydaję na wino, niż oliwki. I dlatego proszę, tłumacząc wszystko co mówię i co robię z jak najlepszej strony, odnoście się z rewerencją do serowatej mojej móżgowicy, która odplaci się wam pięknymi koszałkami — opałkami, a o ile to możliwe zawsze podtrzymujcie mnie, proszę, w wesołości i śmiecie się, moi mili: książka w rękę, butelka w rękę i czytać ciąg dalszy na pożytek ciała, z korzyścią dla nerek! Ale. ale. ośle twarze: niech was syf zeżre! A jak zeżre mnie, wypijcie za moje zdrowie i będziemy kwit.

*

Będę mówił o tym, co sądzi Rabelais o owych ludziach, z którymi pije i którym dedykuje swą książkę. Wedle przekładu Boya, Rabelais trzecz się, by „milym kumoterkiem w gardle nie zaschło”. Rabelais — moim zdaniem, żyjący im, by ośle ich twarze szechły od syfilisu, który pewnie i jego samego pożre. A jak wtedy wyglądała twarz pozarta syfilisem, poucza ołtarz Mariacki Wita Słwosza i studium prof. Władysława Wolerta pt.: „Szczegóły der-

matologiczne ołtarza mariackiego”. Trochę więc zatem trochę inaczej się wyraża Rabelais — wypomina swym kompanom, iż nie czytają jego książek i dedykuje im „Gargantua i Pantagruela” („Juścić-że wam, a nie komu innemu poświęcam to dziełko... Wy, co kszlaki moje znacie tylko z tytułów”). W przekładzie Boya powiedziano: „...wy, moi mili uczniowie i niektórzy inne pomylenie, czytając uciężne napisy niektórych ksiąg naszego wymysłu... sądzić nazbyt łatwo, iż wewnątrz rzecz stoi jeno o blaznowaniach, figielkach i igrastwach uciężnych...” Rabelais nie ma chyba złudzeń co do swoich kompanów i nawet pomieszcza ich w tym samym obozie, co wszystkich scholastycznych komentatorów, to znaczy wlicza ich do najgorszych swoich wrógów. A jeśli nie przesadził i naprawdę ci kompani widzą w nim tylko wesołość, no to owszem będzie ich śmie-szył, dolewał wina „na pożytek ciała, z korzyścią dla nerek”. W Boyowskim przekładzie linia podziału pada inaczej. Rabelais i jego kumoterowie są w jednym obozie. I to są te różnice niefilologiczne. I odpowiadają one temu jak dawniej — gdy przed czterdziestu laty tłumaczył Boy — odczytywano twórczość i życie Rabelęgo. To „dawniej” odnosi się do b. starej plotki. Plotkę wymyślił znakomity poeta, jedyny, który mógł współzawodniczyć z Rabelęm o palmę pierwszeństwa wśród pisarzy Francji. Plotkę rzucił zaraz po śmierci rywala. Arystokratyczny poeta grupy literackiej „Plejada”, rzecznik poezji elitarniej, olimpijskiej, rzec by można parnasistowskiej, słowem Ronsard, żeby zohydzić roznach burzyelskiej, mowę ludową Rabelęgo, zrobił zeń piąka, którego uciężć można było najlepiej wynosząc mu butelkę i kielbasę. Całe wieki u-chodził Rabelais za pisarza z szynku, za syna szynkarza, chociaż był synem adwokata. Odwracano uwagę od rozległej wiedzy humanisty, który poświęcił całe życie na zwalczanie światopoglądu średniowiecznego. Niebawem sceptyczny pisarz schyłkowego okresu Odrodzenia, Montaigne, potraktuje „Gargantua i Pantagruela” jako książkę rozryw-kowa. I dalej pójdzie już bardzo łatwo — będą widzieć w Rabelęm



pijające majaczenia niepomahowa-nego temperamentu pisarskiego, zły smak i nudę. Zrobiono wszystko, żeby ludzie nie zrozumieli, że Rabelais kpi ze światopoglądu idealistycznego, okazuje nieość i kręta-two nauki scholastycznej, ośmiesz-a teksty i obrzędy kościelne, parodiuje cuda, kpi z papieństwa, z ideału życia klasztoru. Potępia ustrój feudalny, podłość, niepomahowaną chciwość rodzącej się bur-żuazji i nienawidzi wojen. W ustroju krzywdy tworzy utopię ludzi szczęśliwych.

Reakcyjne poglądy odrzucały treść tego, co Rabelais napisał. Zwracali uwagę że opowieści o ol-brzymach — to ulubiony temat średniowieczny. Było to w najlep-szej zgodzie z typowymi dla okresu imperialistycznego teoriami, wedle których miało nigdy nie być Wieku Humanizmu i rzekome Odrodze-nie jest nieczym innym, jak dalszym ciągiem średniowiecza. Przed wojną w Polsce teorię tę pielegnował uc-zony chadecki Chalecki-Halecki. Poprzez całe stulecia trwa eska-motowanie pism Rabelęgo. Za jego życia jest także spór zasadniczy. Ronsard nie był tylko konkuren-tem o pierwsze miejsce. W czasach, gdy z wyroku Świętej Inkwizycji czy z rozkazu inkwizytora króla Francji kat palił książki i he-retyków na stosach, gdy dzieła Ra-belęgo są potępione przez Sorbonę, Rabeais na przemian chroni się pod opiekę protektorów, ucieka, porzucając pracę lekarską w szpitalu, ukrywa się i zbiega za granicę. W ciężkich przeprawach zawiódł się na protektorach, zdradził go sprzymierze-ny i opuścił przyjaciela. Dopóki protektor, król Franciszek I, umacniał swą władzę zwalczając feudalizm, prowadził wojnę z ce-sarstwem — opierał się na mia-stach, odwoływał się do ludu i po-pierał humanizm i reformację. Lecz gdy humanistyczne poznanie świa-ta i wyrwanie się z pęt posłuchu stało się pragnieniem rzemieślników i wyrobników, rozpoczęły się miejskie ruchy i bunt, nie zostało z modnego mercenatu królewskiego, z jego zainteresowa-nia dla sztuki i nauki, z ideału hu-manitarnego monarchy. Kalwin, przwódcą protestantyzmu, zda-wałoby się, że sprzymierze-niec, zostaje w Genewie dyktatorem, ogłasza w 1550 roku

oszczerczy paszkwil, donos, który jest drukowanym listem goń-czym na Rabelęgo i humanistów. Rabelais ujdzie cało. Ale wielki uc-zony Odrodzenia, odkrywca krąże-nia krwi, Mchael Servet, zostanie schwytyany przez arcybiskupa w Wiedniu. Cóż z tego, że udało się Servetowi zbiec z więzienia, skoro wpadł w ręce Kalwina na ziemi szwajcarskiej. Kalwin spalił Micha-ła Serveta na stosie 26 paździer-nika 1553 roku, w roku śmierci Ra-belęgo. Poeta Marot zdołał uciec z Genewy, umarł w nędzy w Turynie, skazany na banicję z ojczyzny. Stefan Dolet zostaje spalony w Pa-ryżu, ponieważ w jego przekładzie Platona jest zdanie, które zaprze-ca nieśmiertelności duszy. Satyryk, poeta i uczone, Bonaventura Despe-riers, rzuca się na własny sztylet. Inni, jak Budé, Ducher, Aneau ra-tują życie zajmując się gramatyką, tłumaczeniami, matematyką, różny-mi pracami naukowymi. Visagier, Postel, Sainte-Marthe radzą sobie, jak mogą. Gdy ks. Putherbus ogła-sza pełen wywisk paszkwil na Ra-belęgo, chwala paszkwil. Uparty Rabelais nie łamie pióra. Odpowia-da wrogiem w prologu do czwartej księgi swego dzieła. Samo zestawie-nie strasznych historycznych wy-padków, czy różnych figur całej ga-lerii przyjaciół mówi prawdę o „ży-ciu ułatwionym” Rabelęgo.

Gdy czterdzieści lat temu Boy dokonywał swego przekładu, zało-żone przez Anatola France’a To-warzystwo Rabelesowskie i „Prze-gład Studiów Rabelesowskich”, kie-rowany przez zmarłego w zeszłym roku prof. Lefranc, nie zdołały

jeszcze udowodnić, jak wielkim eru-dytą był Rabelais i jak fantastycz-ne niby opisy są realistycznymi o-brazami miast, życia i walk spo-łecznych. „Towarzystwo” inspiro-wało się głosami pisarzy, którzy mówili, że Rabelais jest ojcem lite-ratury francuskiej, tytanem wyo-braźni, współtwórcą języka. Ujrzało wielkiego realiste, przyznawało mu geniusz, nie ujrzało wielkiego re-wolucjonisty. Te interpretacje zaw-duczamy dopiero nauce radziec-kiej, która przyniosła nam pracę E. M. Jewnina, przełożoną ostatnio na język polski (*). Dawną koncepcję niesforemnej geniusza — zgodnie z ówczesnym stanem wiedzy — za-chowuje Boy. Mówi o „synu oberży-ty czy aptekarza”, o „wesołej filo-zofii” i „zagadkowemu uśmiechu”, i nie może się oprzeć „uczuciu zdumienia o jakiego stopnia ten we-sołek widział jasno przyszłą linię rozwoju świata”. „Nie za wiele do-lekań” — doradzał Boy — nie tra-pić się o to, czego się nie rozumi-e”, „czytać dzieła Rabelęgo z tą samą beztroską, z jaką był napi-sane, jeść ze smakiem ów „szpik”. Tylko, że owym „szpikiem” ma być to, co lechce podniebienie smakosza, nie zaś sztyr użyty dla zmiany Inkwizycji. I cóż? I nawet gdyby więcej wyszukać dowodów beztro-skiej filozofii, jaką Boy wyczytał z prologu do pierwszej księgi i wypis-ał w przedmowie do „Gargantui i Pantagruela”, nie to nie zmienić, że pomimo wszystko w rękę Boya dzieło Rabelęgo stało się książką nieomylnie obrazającą, burzyelską i walczącą. Niedawny poeta „Ziolo-nego balonika” i autor „Siówek” te-raz już pod sztandarem Rabelęgo ruszył na Kraków. Nad miastem A-kademii Umiejętności i tu skońcio-łówno panował Stanisław Tarnowski. Celebrował obśobicie i perorował z kart obszernej historii literatury, którą zakończył słowami wyjętymi z kazania księdza Kajsielwica. In-ny zaś uczone, prof. Chrzanowski, mówił, że „literatura, to nie są bla-żenstwa”. I właśnie w tym mieście, gdzie za wszelką cenę luminarze chcieli zatrzymać czas, wystąpił Roy z arcydziełem światowego piśmien-nictwa, i w kongenialnym przekła-dzie dał arcydzieło polskiej twórczości językowej i bujnego dowcipu. Uderzył we wszystkie zmursza-łe powagi szanujące się burżuazji. Uderzył kamieniem obrazy, obelgą dla światopoglądu idealistycznego, kpina ze wszystkich przeżytków feuda-lnych, wyznaczonych na zagładę już przez ludzi Odrodzenia. I cóż wreszcie dziwne, że w prologu do pierwszej księgi Boy ukazał Ra-belęgo i jego kompanów na postrach Krakowa. A że postrachem Krako-wa był jeszcze do niedawna Przy-byszewski, otoczony „gromadką mło-kosów sztychających, pobawionych poczucia hierarchii i form”, pośród których w młodości był i Boy, więc Boy, człowiek teatru, niektóre rysy entuzjastów Przybyszewskiego, za-czytujących się w jego książkach, przerzucił w otoczenie Rabelęgo.

ADAM MAUERSBERGER

*) E. M. Jewnina: „Rabelais”, „Czy-telnik” 1950, str. VII-388.

**) Rozdział z książki pt. „Francuzi”, która ma się ukazać nakładem PIW-u.

KILKA UWAG O KRYTYCE PLASTYCZNEJ

IGNACY WITZ

W OBECNEJ sytuacji polskiej plastyki, która zmierza do konse-kwentnego opanowa-nia twórczej metody realizmu socjalistycz-nego, opartej na podstawach myśli marksistowsko - leninowskiej, ogromna rola przypada krytyce ar-tystycznej. Nasza ideologia, którą realizuje polityka Partii, niezmiennie kieruje wysiłki twórców ku tej jedynie słusznej drodze rozwoju, drodze, która przed artystami o-twiera szerokie i wspaniałe pers-pektywy. Droga ta, jakkolwiek nie prosta, jest już oczywista dla prze-ważającej części plastyków pol-skich, mimo przeszkód, które na-potykają w swej twórczości i w ie-lu konfliktów, wynikających z nie-dostatecznego zrozumienia posz-czędnych elementów metody re-alizmu socjalistycznego oraz z po-ważnych obciążeń ich artystycznej przeszłości.

Nie ulega wątpliwości, że kry-tyka mogłaby przyspieszyć i pogłębić proces ewolucji artystycznej, gdy-by, zgodnie ze swoimi powołaniem, pomagała artystyce, gdyby była dlań nie tylko sprawiedliwym i surowym sędzią, ale i rwnież oddanym przyjacielem, ideowym wycho-wawcą i twórczym inspiratorem.

Pomimo szeregu poważnych o-signięć, pomimo zasadniczych przemian, jakie zaszły w krytyce plastycznej w ciągu ostatnich lat, nie zawsze kieruje ona walką o no-wą sztukę, lecz na odwrót, walkę tę niekiedy tłum, spycha ją przez niestuszną, a w sporadycznych wy-padkach obcą czy wręcz wroga, in-terpretację zjawisk artystycznych na boczny tor; co gorsza, znie-kształca niekiedy istotę konfliktu, maskując się deklaratywnymi ha-słami.

Jakie są przyczyny tego stanu rzeczy? Zdaje się, że odpowiedź na to pytanie nie jest trudna.

Po pierwsze, zaważył tu brak bo-żowości i ofensywności, apolitycz-ność, płynąca z niedostatecznej znajomości marksizmu - leniniz-mu; błędy te potęgują w dodatku odizolowanie się krytyki od spo-łeczeństwa i niezrozumienie wyma-gów stawianych sztuce przez klasę robotniczą, budującą w naszym kraju podstawy socjalizmu. Po drugie, zaciążyły tu, jak mi się zda-je, zakorzenione głęboko, może na-wet głębiej niż w samej twórczo-ści, przeżytki burżuazyjnej ideolo-gii, która sugeruje pewnym kryty-kom podziw dla sztuki dekadenc-kiej, jej teorii sprowadzającej się do subiektywistyczno - idealistycz-nego pojmowania rzeczywistości, do irracjonalizmu wszelkich od-mian idealizmu. Owe pozostałości estetyzmu i zasad „czystej sztuki” są największą bolączką naszej kry-tyki.

Zadaniem naszej krytyki, obok słusznej oceny zjawisk zachodzą-cych w plastyce, jest również u-

kształtowanie właściwego poglądu na historię sztuki polskiej, na na-rodową tradycję. Szczególnie wa-żne jest przeprowadzenie marksi-stowskiej analizy twórczości pla-stycznej okresu międzywojennego; i-zie bowiem o odsianie plew od ziarna, o odrzuceniu złych tradycji tego okresu, które nekają wciąż jeszcze nasze życie artystyczne.

Takie byłyby, z grubsza biorąc, postulaty pod adresem krytyki, po-stulaty które realizuje ona nie w tym stopniu, w jakim je realizo-wać powinna.

Niktą obecność krytyki w wyte-żonej, trudnej walce, jaką prowa-dzą artyści polscy, stojący na po-zytych realizmu socjalistycznego, jest oczywista dla każdego, kto obserwuje rozwój naszej plastyki od historycznego zjazdu w Katowi-cach w 1949 roku. Krytyka plasty-czna nie umiała, a istniały i po-szczególne wypadki, że nie chcia-ła, wytyczyć sobie leninowskiej za-sady partyjności w sztuce, nie chciała czyż nie mogła pomagać ar-tyście w jego walce o realizm so-cjalistyczny; nie odstaniała nie-bezpieczeństw wulgaryzowania me-tody realizmu socjalistycznego i często ponieważając, nie zawsze rozumiejąc o co idzie, wtórowała głosom polityków kulturalnych, którzy potrafili ukazać błędy i przeprowadzić krytykę zasadniczą. Niejednokrotnie natomiast paso-wano jednych na geniuszy półrocz-a lub kwartału — inni, i stawiano „poza sztuką”, a jeszcze innych skrupulatnie przeczołano. Taka praktyka krytyczna, której przy-kładów dostarczyły nam oceny cze-rech wystaw ogólnopolskich, wprowadzała duży zamęt, zamiast wyjaśniać, zaciemniała sedno sprawy.

Symptomatyczne było np. zagad-nienie naturalizmu. Wychodząc ze słusznego założenia walki z wszel-kiimi odmianami naturalizmu, na-sza krytyka skrzywdzała niekiedy zagadnienie sprowadzając je do walki z tym, co nosiło znamiona realistycznej, komunikatywnej for-my, mówiąc, że jest to „natural-izm”. Podobnie rzecz miała się z postimpresjonizmem; pewni ar-tyści uznali, że nie powrócą już post-impresjonistyczne tendencje jedy-nie dlatego, że zostało wysunięte hasło walki o kolor.

Jest rzeczą jasną i oczywistą, że nasza krytyka plastyczna miała za-danie wcale niełatwe, ale takie sa-me trudności miały do pokonania inne działy krytyki artystycznej, które potrafiły ją zdystansować. Stało się tak dlatego, że krytyka pla-styczna, jako podstawowe kryte-rium oceny, nierzadko wysuwała miary „czysto estetyczne”, że w wielu wypadkach nie rozumiała sztuki społeczeństwa zdążającego do socjalizmu w warunkach stale

zaostrzającej się walki klasowej. Niejednokrotnie oceniano dzieło sztuki tylko z punktu widzenia e-stetycznego, doszukując się w pra-cach formalistycznych treści ideo-wych. Skutkiem tego był fakt, że krytyka nie potrafiła po marksi-stowsku ocenić takiego zagadnienia, jak np. impresjonizm, mimo że zna-ła jego rozkładową w następstwach rolę, jeśli idzie o kształtowanie sztuki burżuazyjnej okresu impe-rializmu. O tym, że impresjonizm dość powszechnie uważano u nas za receptę dobrej, do „poziomu” pretendującej sztuki, krytyka wie-działa, choć w czasopiśmie niedo-statecznie przeciwdziałała temu. Nie sądzę, że cała nasza krytyka nie znała marksistowskiej teorii este-tyki, która od lat kilkudziesięciu zwalczała impresjonizm, jako kieru-nek idealistyczny. Walkę tę zapo-czatkował przecież Plechanow, po-święcając impresjonizmowi odrębną pracę. Sprawa impresjonizmu i je-go pochodnych nie jest, jak widać, czymś nowym w estetyce marksi-stowskiej.

Niedomaganiem krytyki była rów-nież słaba znajomość i niedocenia-nie czołowych osiągnięć z dziedziny historii, krytyki i eorii sztuki w Związku Radzieckim. Nasze piś-niennictwo krytyczne przytaczało cytaty z Lenina i Stalina, Zdanow-a, Malenkowa, Burowa, Sysoje-wa, ale miało to charakter czę-sto deklaracyjny; nie cytał bo-wiem, lecz ideowa ocena dokumen-tów stosunek krytyka do dzieła sztuki.

Interpretując poszczególne zja-wiska nie umiano ich dojrzeć w ruchu, w rozwoju. Jakże często u-porczywe trwanie artysty przy sta-rym poglądzie na świat, przy sta-rym warsztacie, przy starej formie uważane było za symptom bohater-skiej odwagi i uczciwości artystycz-nej. Małość w ten sposób urastała do rozmiarów wielkości. Zdardało się również i na odwrót: trudne wysiłki twórcy, który zmieniał się, zdobywał nowy warsztat, nową formę, odpowiadającą nowej ideo-wej treści, oceniano jako łatwinę i wygodnictwo. Mówiąc szczerze, większą sympatią krytyki mógł cie-szyć się ten, co powoli i ostrożnie robił koncesje na rzecz realizmu, a-niżeli ten, kto z całym oddaniem walczył o opanowanie twórczej me-tody realizmu socjalistycznego.

Niektórzy krytycy, nieprzekonani ostatecznie, często oponowali skry-cie przeciwko metodzie realizmu socjalistycznego, powołując się na mniej wartościowe, lub nawet na artystycznie nieodjrzałe prace pla-tyków, którzy przyjęli zasady sztuki socjalistycznej. Nigdy nie twierdziłmy, że sama tylko św-a-domość polityczna, nie poparta ta-lentem, może zrobić dzieło sztuki. Zły obraz lub rzęba tego czy in-

nego artysty nie dyskredytują metody realistycznej, lecz świadczą jedynie o braku talentu lub nie-dojrzałości tego artysty. I na od-wrót. Wielki nawet talent, które-mu brak jasnego, ideowego roze-znania, który nie potrafi wyjść po-za orbitę czysto formalnych roz-wizań, również nie jest zdolny wzbogacić naszej sztuki. Toteż naj-gorszą przysługą, jaką może takie-mu artyście wyrządzić krytyka, jest gloryfikowanie drogi jego twórczości i kierunku, który reprezentu-je, dlatego jedynie, że artysta ów obdarzony jest talentem. Po to, by krytyka mogła spełnić swe zadania, musi ona wziąć pod uwagę oso-biste możliwości każdego twórcy i o-cenić je z punktu widzenia służ-nego.

Krytyka, dla której droga jest twórczość narodowa, musi umieć teoretycznie uzasadnić swoje poglądy, musi zrozumieć i zaakcepto-wać, obok innych sformułowanych przez marksizm praw estetyki, le-ninowską zasadę partyjności sztuki, by wyciągnąć stąd wniosek, że krytyka jest polityczną działalno-ścią, że spełnia ona rolę socjalistycz-nego wychowawcy mas ludowych.

Krytyk, dla którego zasada par-tyjności sztuki obok leninowskiej teorii odbicia rzeczywistości oraz sformułowań Stalina o narodowych formach i socjalistycznych treściach w sztuce stanie się zasadą obowiązującą, siłą rzeczy wzmoże swoją czujność również na wszelkie prze-jawy formalizmu i naturalizmu. Ideowa krytyka potrafi wówczas zdemaskować ostatecznie wszelkie przeżytki burżuazyjnej sztuki le-piej, aniżeli czyniła to dotychczas. Zdemaskuje antyhumanistyczną, antynarodową treść sztuki formal-istycznej, jej służącą imperializmo-wo „apolityczność”; dostrzeże jej zgubne oddziaływanie na spo-łeczeństwo i jej rozkładową siłę i antynarodowy charakter. Taki kry-tyk nie pomniejszy oceny dzieła plastycznego do rozpatrywania ko-loru i formy, nie ograniczy się do zaakcentowania „nowatorstwa” w takim sensie, w jakim od lat kilku-dziesięciu, z kuglarską zręcznością pojmuje burżuazyjna teoria „no-watorstwo” Kandiskich. Man Rayów i Salvadorów Dali. Zasadni-czym kryterium stanie się dla nie-go sprawa, czy i w jaki sposób realistyczna forma przekazuje prawdziwie nowatorskie, humani-istyczne, wielkie treści socjalistycz-ne, czy i w jaki sposób głęboko związana jest z narodową trady-cją.

Taką krytykę, bojową, polityczną, przyjacielską mieć chcemy. Chce-my też, by z ideowych pozycji pro-wadziła celny obstrzał wszystkich ujemnych zjawisk. Chcemy kryty-ki bez lakiernictwa, krytyki, dzięki której będzie rosnąć, krzepnąć i rozkwitać szybkiej nasza narodo-wa sztuka, bliska i potrzebna na-szemu narodowi

O umuzykalnieniu młodzieży szkolnej

(Akcja audycji szkolnych „Artosu”)

MIROSLAW DĄBROWSKI

Poważnym zagadnieniem, niejednokrotnie sygnalizowanym na różnych zjazdach i konferencjach muzycznych, zwłaszcza przedstawicielci szkolnictwa muzycznego, Związku Kompozytorów Polskich, „Artosu” i na posiedzeniach komisji programowych w Ministerstwie Kultury i Sztuki — jest bardzo słaba opieka w zakresie muzycznym nad młodzieżą szkół ogólnokształcących i zawodowych. Skasowanie lekcji śpiewu i umuzykalnienia w szkołach średnich, ograniczenie do minimum tej dziedziny w szkołach podstawowych pociąga za sobą poważne konsekwencje: nie tylko szkoła staje się martwa pod względem muzycznym, nie rozśpiewana, nie tylko nie realizuje się w pełni jednej z podstawowych cech pedagogiki socjalistycznej — wychowania estetycznego, ale wychowuje się nową inteligencję, daleką od rozumienia zagadnień kultury muzycznej, nie wychyloną na piękno sztuki muzycznej, nie znającą zasadniczych pozycji poważnej literatury muzycznej, nie znającą nawet najbliższych jej pieśni ludowych.

Wyniki pracy szkół muzycznych, sukcesy naszych pianistów na wielkich konkursach międzynarodowych, talenty takie, jak Czerny-Stefanska czy Wanda Wiłkomirska, nowa bogata twórczość, rozwijający się ruch koncertowy, zespoły amatorskie — to jeszcze nie jest upowszechnienie kultury, jakie chcielibyśmy widzieć w kraju budującym socjalizm i nową socjalistyczną kulturę. Każdy obywatel, zwłaszcza otrzymujący średnie wykształcenie, winien chociaż najogólniej poznać zasadnicze twory polskiej muzyki klasycznej i współczesnej oraz muzykę innych narodów, przede wszystkim krajową zaprzyjaźnionych, i — co najważniejsze — odczuwać potrzebę jakiegoś stałego kontaktu z muzyką, potrzebę słuchania jej, powinien być wrażliwy na jej piękno i siłę mobilizującą do życia, rozwijającą i pogłębiającą nasze uczucia.

W tym trudnym okresie braku muzyki w szkołach, ciekawa i pożyteczna akcja organizowania audycji umuzykalniających dla szkół rozpoczęła „Artos”. Obecny, już trzeci rok rozwijania tej akcji pozwala na pewną ocenę krytyczną i na wypracowanie ogólnych wniosków. Łatwo sobie wyobrazić, jakie trudności musiał „Artos” pokonać przystępując do akcji audycji szkolnych. Najpierw trudności na swoim własnym terenie. Nie wszyscy i nie od razu zrozumieć nieoczywiste pilną potrzebę audycji szkolnych. Drugą serię trudności spowodowała postawa samych szkół, które w wielu wypadkach „zamilkły” do tego stopnia, że nie okazały cienia zrozumienia dla akcji systematycznego umuzykalniania młodzieży. „Artos” jednak, w pełni świadomy swych zadań społeczno-kulturalnych, twardo i zdecydowanie postawił sprawę audycji i doprowadził do zorganizowania w 1951 r. pierwszej akcji. Osobny rozdział trudności to oczywiście cała organizacja: werbowanie do akcji obywateli wykonawców — pedagogów, członków orkiestr, zespołów, artystów oper — a dalej sale, instrumenty i seria czynności technicznych. Jednak już w połowie r. szkolnego 1950-51 zorganizowano w szkołach ogólnokształcących i zawodowych przeszło 600 audycji na terenie całego kraju.

Zespoły, w których skład wchodził prelegent, przeciętnie 3 solistów (śpiew, skrzypce, fortepian lub dwójce wokalistów i fortepian, rzadziej inne instrumenty) i akompaniator — wyruszyły na tereny wszystkich województw, do szkół wotypowanych przez „Artos” w porozumieniu z Wydziałami Oświaty Prezydów Wojewódzkich Rad Narodowych. Pierwsze programy audycji — to stylizowane pieśni ludowe polskie, łatwe formy taneczne w muzyce instrumentalnej, pieśni kompozytorów radzieckich, klasycy muzyki rosyjskiej oraz pieśni i tańce narodów słowiańskich.

Na rok szkolny 1951-52 przygotowano już 2 stopnie programów, w cyklach po 9 audycji, rozłożonych na okres całego roku szkolnego: dalszy program dla młodzieży z poprzedniego roku i nowy dla szkół przedtem nie objętych akcją. Zrealizowano w roku szk. 1951-52 już około 2.250 audycji. Stopień pierwszy obejmował, jak poprzednio, formy taneczne i pieśni ludowe polskie, rosyjskie, radzieckie i innych narodów, popularniejsze arie operowe, przede wszystkim Moniuszki, pieśni masowe, małe formy estradowo-wirtuozowskie oraz miniatury Chopina. Programy stopnia drugiego uwzględniły w pierwszym rzędzie muzykę współczesną polską i radziecką, podkreślając jej dążność do realizmu socjalistycznego. Wyodrębniono w osobnych programach muzykę dawnych mistrzów, muzykę epoki romantyzmu, pieśni o pokoju i pracy. Oddzielną audycję poświęcono Moniuszce i Chopinowi.

Obecny rok szk. 1.52-53 przewiduje 3 tysiące audycji z 3 stopniami programów, przy czym słusznie zaraz na pierwszym stopniu rozpoczęto audycje od Chopina i Moniuszki, uwzględniając w dalszym ciągu (bardziej jeszcze niż w poprzednim roku) w większej mierze Moniuszkę (osobna audycja — opera Moniuszki). Przewidziano też oddzielnie pokaz różnych instrumentów. Drugi stopień obejmuje wiele muzyki wokalne (belcanto), wirtuozostwo instrumentalne i złożone programy „o sztuce komponowania i sztuce wykonania”.

Natomiast trzeci stopień uwzględni już chronologicznie poszczególne etapy historyczne: dawni mistrzowie, klasycy wiedeńscy, romantyzm i neoromantyzm, oddzielnie Chopin, Moniuszko i poszczególne szkoły narodowe.

Na przyszły rok szk. 1953-54 „Artos” planuje dalsze rozszerzenie audycji do 4 tysięcy również w 3-stopniowym układzie programów.

Audycja „Artosu”, trwająca przeciętnie godzinę, składa się z dużej części z prelekcji, opracowywanej ramowo przez odpowiednie komisje „Artosu”, szeroko omawiającej to historyczne i społeczne produkowane utworów, życie i twórczość kompozytorów i ogólnie odpowiednie formy muzyczne. Jakkolwiek audycje te w żadnym wypadku nie zastępują stałych lekcji śpiewu w szkole, nie wciągają młodzieży do czynnego muzykowania, ani jej nie rozśpiewają, to w każdym razie przyczyniają się do pewnego osłuchania młodzieży z wieloma najwartyściowszymi pozycjami literatury muzycznej z zakresu muzyki wokalne, estradowej i kameralnej oraz do nabycia przez młodych słuchaczy ogólnych wiadomości muzycznych.

Wypowiedzi szkół świadczą o dużym zainteresowaniu audycjami. Na ogół przyjmowane są one chętnie, żywo; młodzież zgłasza słuszne dezideraty, jak np. prośbę o wcześniejsze przysyłanie programów, tekstów pieśni, o więcej komentarzy z dziedziny historii muzyki, żywo interesuje się anegdotyczną stroną prelekcji związanych z poszczególnymi postaciami kompozytorów czy powstawaniem utworów. Wpływają prośby o większe różnicowanie programów, o wprowadzenie zespołów, o dodawanie do programów. (np. pieśni masowych) także słowa mówione (poeci współczesne). Szkoły wypowiadają również życzenia pod adresem prelegentów: proszą o wygłaszanie omówień z pamięci, bardziej sugestywnie, i o ściślejsze operowanie terminami. Często wpływają skromne prośby o popularniejsze programy. Z pewnej szkoły młodzież pisze: „My, uczniowie klasy 6a, jesteśmy zwolennikami muzyki lekkiej”, w dalszym ciągu swego „memoriatu” wymieniają „Prąszniczkę”, „Kalinkę” i inne znane pieśni o charakterze ludowym. Widać więc, że pod terminem „muzyka lekka” młodzież owej klasy 6 rozumie pękne i wartościowe utwory. Oczywiście produkowanie pieśni w języku włoskim, co się zdarzało na audycjach „Artosu”, jest jaskrawym błędem, jeśli wziąć pod uwagę, że pieśń przemawia do młodzieżowego słuchacza przede wszystkim poprzez słowo.

Jeden z okręgów (Lublin) prosi o powtarzanie audycji także i dla rodziców w godzinach wieczornych. W wielu miejscowościach również i p. a. s. informuje społeczeństwo o audycjach szkolnych podkreślając ich znaczenie (Wrocław, Szczecin, Stalinogród, Bielsko, Kielce, Zamost i in.). Sprawozdawcy wytykają niedociągnięcia organizacyjne, np. brak wychowawców na sali w niektórych szkołach okręgu kieleckiego, trudności w uzyskaniu sali teatru w Cieszynie itp. Od czasu do czasu pojawiają się krytyczne uwagi pod adresem programów (za trudne) lub wykonawców.

Wszystkie te uwagi młodzieży, pedagogów i prasy są ważne i niewątpliwie przyczyniają się do stałego usprawniania zagadnień organizacyjnych i programowych. Wydaje się jasne, że momentem w dużej mierze decydującym o powodzeniu audycji jest... prelekcja. Od niej w największym stopniu zależy zrozumienie i odczucie całego programu, który oczywiście musi być jak najbardziej wzorowo wykonany, od niej zależy zachowanie się młodych słuchaczy, ich uwaga i skupienie — cały nastrój audycji zarówno na estradzie, jak na widowni. Toteż prelegentem musi być wytrawny muzyk pedagog mówiący jasno, sugestywnie, bezwzględnie z pamięci i dostosowujący prelekcję, mimo ramowego opracowania z góry, do danego zespołu młodzieży. Czytanie z kartki, mówienie zawsze tego samego tekstu, w zawsze jednakowy sposób, bez względu na charakter sali (młodzież bywa bardzo różna, jak i różne zdarzają się warunki lokalowe) jest poważnym błędem. Przydzielanie prelekcji nie muzykowi jest więc w tych warunkach bardzo ryzykowne ze względu na konieczną znajomość fachowych terminów i wykonywanych utworów. Programy audycji można różnie układać. „Artos” przy pomocy swych komisji dąży do tego, ażeby w sposób przystępny przedstawić młodym słuchaczom niemal całość problemów muzycznych i wychować młodzież w duchu zrozumienia i emocjonalnego przeżycia postępowego kierunku twórczości muzycznej, opartej na najlepszych wzorach przeszłości. Można by długo i szeroko dyskutować nad wieloma rodzajami programów: czy np. tytuł „Sztuka komponowania” nie jest zbyt pretensjonalny? — temat ten wymagałby gruntownego omówienia poszczególnych form, jak fuga, sonata, muzyka polifoniczna, poszczególne formy tańców, pieśni, rondo itd. Temat „Współczesna muzyka polska” jest bezwzględnie za trudny. Wartościowe miniatury wokalne i instrumentalne Szelińskiego, Sikorskiego, Wiechowicza i Lutosławskiego wyodrębnione w oddzielnej audycji przechodzą bez wrażeń

(w bież. roku szk. „Artos” zrezygnował już słusznie z takiego ujęcia programu). Określanie muzyki realistycznej i formalistycznej rzekomo w przystępnej formie jest i niezrozumiałe, i wybitnie prymitywne. Utwory Chopina dobrane jednostronnie (np. same liryczne) i produkowane na kiepskich instrumentach nie dają żadnego pojęcia o pięknie i wielkości tej muzyki. Wreszcie, jeśli mówić o dziedzinie wykonawczej, niesłuchanie ważny jest problem śpiewaków, a zwłaszcza śpiewaczek. Młodzież, bardziej niż jakakolwiek inna publiczność, wrażliwa jest na wszechstronne zalety właśnie śpiewaczek. Głos nie nadający się, przy najlepszej nawet interpretacji, do danego typu programu czy na małą salkę szkolną, przesadna mimika, jaskrawe efekty — działają szkodliwie. Mało efektowne utwory instrumentalne, a zwłaszcza grane na słabych pianinach utwory fortepianowe, wywołują znów nudę; i tu więc konieczne jest odpowiednie dostosowywanie programów do różnych okoliczności.

Warunki sali, stopień przygotowania młodzieży, wiek, rodzaj szkoły, środowiska — są tak różne, że niesłuchanie trudne, wręcz niemożliwe, jest ułożenie jednego programu dla wszystkich szkół. Ile szkół, tyle właściwie spotyka się różnych prośb. Jedne szkoły proszą o pieśni masowe i ludowe, inne stwierdzają, że mają ich dosyć „w radio”, jedne cieszą się na Chopina, inne gwałtownie domagają się opery, jedne ubolewają nad „trudnością” programów, a zdarzyło się, że któraś ze szkół skrytykowała audycję za zbyt popularne pieśni: „Krawiarka” Noskowskiego, „Prąszniczkę” Moniuszki, z entuzjazmem zaś oklaskiwano w tej szkole utwory skrzypcowe i fortepianowe.

Najwłaściwsze byłoby może opracowanie ramowego szkicu programów na cały rok, z równoczesnym przeanalizowaniem możliwości w każdej szkole objętej akcją audycji (przy decentralizacji „Artosu” w każdym okręgu powinien być odpowiedzialny za audycję wychowawca pedagog), i takie różnicowanie programu, ażeby audycja jak najlepiej spełniała swoje zadanie wychowawcze. Wreszcie najbardziej interesująca i „pedagogiczna” prelekcja nie powinna w cień usuwać części muzycznej. Audycja powinna być przede wszystkim koncertem z bardzo prostym, ale ujmującym istotę rzeczy objaśnieniem.

Dalszy tok audycji przyniesie z pewnością wiele usprawnień, wiele nowych doświadczeń, ambicje „Artosu” są b. cenne i życzyć by należało, żeby zarówno organizatorzy, jak i wykonawcy zachowali tę świeżość i zapał pionierski, z jakim pracują obecnie. W tej akcji nie wolno skostnieć i wpaść w jakiś schematyzm, lecz wciąż należy szukać najlepszych dróg kontaktowania się z młodzieżą i wychowywania młodzieży.

Dla wykonawców zaś, którymi są zarówno pedagogowie ze szkół muzycznych, artyści opery, członkowie orkiestr, etatowi artyści „Artosu”, jak i zaawansowana młodzież wyższych szkół muzycznych — kontakty z szeroką rzeszą młodzieży, i to młodzieży chłopięcej i robotniczej, stają się również czynnikami wychowawczymi. Wszyscy artyści czy to starszego, czy młodszego pokolenia, profesorowie czy studenci, winni zdać sobie sprawę z odpowiedzialnych zadań, jakie spełniają dla budowy nowej powszechnej kultury epoki socjalizmu.

GŁOS WOŁAJĄCEGO NA PUSZCZY

(Więcej uwagi dla filmu oświatowego)

MACIEJ SIENSKI

Motto: „Film popularno-naukowy otoczony specjalną troską, w której, cieszy się w Związku Radzieckim ogromną popularnością szerokich mas...”

FILM oświatowy w naszym kraju cierpiał i nadal cierpi na brak zainteresowania szerokich mas odbiorców i pełnej opieki władz.

Postaram się udowodnić swoje twierdzenie na przykładach. Najżywszy dla autora, bo najlepiej znany i najboleśniej jest przykład z teki własnej.

Czy znacie popularno-naukowy film pt. „Ziemia, nasza planeta”? Nie znacie? Wcale się temu nie dziwię.

A więc garść faktów. Minał już z górą rok od czasu, gdy gromadka zapaleńców z Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi zakończyła prace nad pierwszym polskim filmem popularno-naukowym, wykonanym w warunkach całkowicie atelierowych, przy zastosowaniu nieznanych dotąd w kraju, pionierskich metod pracy. Pokonano ogromne braki techniczne, wynikające z prymitywizmu Wytwórni w dziedzinie zdjęć trickowych, pracowano nad krótkometrażowym filmem o dwa miesiące dłużej, niż Wytwórnia Filmów Fabularnych nad „Młodością Chopina”. Produkcja „Ziemi”, niepodobna do żadnej produkcji filmowej, była prawdziwym poligonem zmagania z przeciwnościami losu, szkołą cierpliwości, hartu ducha i naprawdę pięknym przykładem kolektywnej pracy.

Mimo dużej ostrożności w ocenie, początkowej niechęci i podejrzliwości kierownictwa, nie można było odmówić filmowi pewnych wartości filmowo-artystycznych i merytorycznych. Mimo spóźnienia w terminie zgłoszenia, film „Ziemia, nasza planeta” poszedł na Festiwal Filmowy do Karłowych Warów.

I na tym koniec. Ani słówka zainteresowania, oceny. Jedno oficjalne zdanko na marginesie raportu z Festiwalu, z dziwnym „komentarzem”: „...zasługuje na uwagę”.

Minał cały rok. Rok wyjątkowo bogaty w żarliwe dyskusje na tematy filmowe, na tematy filmów dużych i małych, dobrych i złych. Słusznie! Ale tylko i wyłącznie z terenu fabularnego, ostatecznie dokumentalnego. O produkcji Wytwórni Filmów Oświatowych cisza. Po prostu nie istnieje. Gdzieś tam w Łodzi, na bocznej ulicy trwa taka śmieszna impreza, ale co to kogo obchodzi! To przecież tylko filmy dla wsi, dla robotników, żyjących swoją fabryczną świetlicą. Filmy za praktyczne, za życiowe, instruktaże dla warsztatów, pomoce dla szkół, podręczniki nowego spojrzenia na naukę, na świat. Mało ciekawe, nieatrakcyjne — nudne! Nie ma w tym sztuki! Co o nich mówić?

Film „Ziemia, nasza planeta” poszedł na przysłowiową półkę zapomnienia.

Tymczasem złośliwy traf zakłócił ten tak normalny i wygodny tok postępowania z filmem oświatowym.

Oto podobno odezwał się o nim wyjątkowo przychylny głos krytyki, szczerzej i bezpośrednio, ze strony obecnych na Festiwalu naszych starszych kolegów po fachu, realizatorów radzieckich.

Tego nie można było zlekceważyć. Po rocznej więc ciszy, na na-

radzie lutowej naszej Wytwórni, „Oficjalny Czynniki” wyraził się, że „...owszem, owszem. Wytwórnia, żadna tego cieplaka, jak przysłyszona brakiem słońca roślina, pośpieszyła z przyznaniem mi zaszczytnego wyróżnienia. Stałem się nagle bohaterem naszego podwórka — ale nie bardzo wiem dlaczego?”

Nie wiem, ponieważ nie usłyszałem, ani nie przeczytałem nigdzie



Praca nad realizacją nowego filmu „Ziemia, nasza planeta”.

o moim filmie żadnego słowa krytyki, oceny dobrej czy złej, spostrzeżeń odbiorcy, uwag i wniosków ludzi, dla których film ten został przecież z takim trudem „popełniony”. Nikt nie podzielił się ze mną swoimi sądami choćby o formalnych brakach czy wartościach mego dzieła, o poziomie operowania moim warsztatem realizatorskim. Nie jestem absolutnie pewien, czy film mój spełnił postawione mu zadanie, czy przekonał, nauczył, zainteresował? Może to brzmi paradoksalnie, ale nie jestem nawet pewien, czy był w ogóle potrzebny?

Natomiast na dnie bezsprzecznej satysfakcji z lutowych słów uznania leży jakaś gorzka świadomość nietaktu wobec moich kolegów z Wytwórni. Dla mnie oto przychylny los zmobilizował „vis maior”, ażeby mi dodać ducha, podczas gdy oni dalej trwają w zapomnieniu twórców niższego gatunku.

Sięgnijmy głębiej: o wrażeniu, jakie film mój wywarł na odbiorcach, usłyszeć nie mogłem, gdyż było to po prostu fizycznie niemożliwe. Na to, ażeby masowy odbiorca wyrobił sobie o jakimś filmie zdanie, trzeba aby: primo — obejrzał film, secundo — przeczytał opinię znawców tematu i specjalistów w zakresie wykonania.

A więc odnośnie do punktu pierwszego. Filmy oświatowe naszej Wytwórni nie mają praktycznie dostępu do kin. Układ programów kinowych z f r wyklucza zademonstrowanie tą drogą naszego produkcji szerokim masom odbiorców. Pozostają tajemnicze kina „Aktualności”, których stan zdemaskowała ostatnia konferencja w CUK na temat rozpowszechniania: po prostu kin tych nie ma. Umierają (za wyjątkiem Łodzi) śmiercią własną, niechętnie i lekceważąco prowadzone. Jedyna droga widząca odbiorcę do zobaczenia tego czy owego dzieła Wytwórni Oświatowej — to pracowite i uparte poszukiwanie filmów naszych zaplątanych czasami z braku laku przy jakichś, wyjątkowo krótkich i małoekspansyjnych filmach fabularnych. Przy dużych telepatycznych zdolnościach, (bo nigdy z plakatów) można czasem wykryć jakiś nasz film w którymś z krajowych kin.

Będąc — jak już zaznaczyłem — wybrańcem losu, odkryłem szczęśliwie, że film mój „Idzie” w dworcowym kinie w Krakowie. Pośpieszyłem więc tam z głębi kraju, uzbójony w notes do zapisywania głosów widzów, pełen nadziei, skłonny do wyjaśnień, dyskusji itp.

Tymczasem dwóch znajomych tubylców musiało mnie pół godziny przekonywać, że ta potworna mazanina błysków i cieni, naszpikowana nieartykułowanymi rykami głosiłką — to właśnie mój film... bo spóźniłem się na początek i nie widziałem napisów czołowych.

Należę do szczęśliwców. Większość moich kolegów nigdy swoich prac w terenie nie ogląda. Sten ten bynajmniej się nie poprawia. Istnieje uparcie dalej, jak jakiś niedowiad organiczny, na który uskano cichą zgodę mimo zbiorowych lamentacji, że jest źle.

Odnosnie punktu drugiego. Gdzie mogliby odbiorcy naszych filmów przeczytać o nich słowo fachowe, opinię wytrawnego znawcy, czy też zamieścić własne uwagi?

Istnieją cztery placówki prasowe zajmujące się wyłącznie sprawami filmu.

Tygodnik „Film” — to prawdziwy omnibus tematów z dziedziny filmu fabularnego a nawet i sąsiednich dziedzin sztuki (teatr, muzyka), wzywanych czasem do pomocy przy wypełnianiu pustek w numerze. A tymczasem sprawy filmu oświatowego mogłyby z powodzeniem zapełnić każdą lukę w tygodniku „Film”. I ręczę, że dobrze

podane potrafią zaciekawić czytelników. Z wielkim trudem Wytwórnia Filmów Dokumentalnych wywalczyła tu sobie pół strony. Rok temu coś podobnego udało się również i naszej Wytwórni. Teraz, co dwa tygodnie redakcja „Filmu” poświęca nam ćwierć szpalty petytemu. Mało, ale zawsze coś! Wystarczy na podanie gołych faktów. Nie wystarczy na żadną dyskusję czy recenzję.

„Kinotechnik” — to dostojny młecznik zagadnień — broń Boże! — tylko technicznych. I to od

strony kina, a nie filmu. Pieczołowicie wyczyszcza swoje szpalty z przyziemnych problemów sztuki czy polityki programowej, tkwiąc w tasłemowych wykładach o śrubkach, sprężynkach, zajęty rozgryzaniem wysoce uczonych zagadnień fizyki dźwięku lub itp. Projekt przedstawienia pisma na ogólnofilmowe zagadnienia techniki i produkcji (np. zdjęć trickowych) nie odpowiadał jakoby waskiemu gronu jego sympatyków.

„Kwartalnik Filmowy” — to periodyk poświęcony poważnym zagadnieniom filmu fabularnego, tym, dla których gdzieś indziej zabrakło miejsca. Dla nas tam, siłą rzeczy, miejsca nie ma.

Aha! Mamy przecież własne pismo. Ów legendarny „Film i Oświata” wychodzący w niespodziewanych momentach dwa lub trzy razy do roku. Praktycznie jest to katalog programowych filmów szkolnych (często niezwykle starych), przetykany stereotypowymi opisami poniekądowych instruktaży. Pismo to krytyka filmowa nie zajmowała się nigdy, nikt go prawie nie czyta, bo nigdzie go kupić nie można. Na szczęście, przestaje wychodzić.

Istnieje trzeci skrupuł. Kto będzie się (ewentualnie) wypowiadał na łamach prasy o produkcji oświatowej? A no, mówi się, wy — realizatorzy! A my, to ludzie zarani pracą, przeznaczeni głównie do produkcji, a nie do pisania. Będziemy kisań w kręgu własnych poglądów, błędów, nieścisłości. Będziemy co najwyżej łapać skromne analogie z terenu filmu fabularnego, wlatywać je na siłę we własne ramy. Nic więcej.

Ktoś na odczepne powiedział, że produkcja W. F. O. posiada „tak specyficzny charakter, że krytyk filmowy musi tu usiąść na rzecz jakichś inżynierów, lekarzy, agronomów itp.”. Zgoda, ale nasza Wytwórnia tylko z braku odpowiedniej placówki produkcyjnej podjęła tematykę instruktażową. W istocie swej, jak to sama jej nazwa wskazuje, służy sprawie oświaty i kultury mas, nie tylko wiedzy technicznej. Usiłuje uświadamiać politycznie, pomagać patrzeć na szermu społeczeństwu na wartość i celowość tych wszystkich ogromnych przemian, jakie się dokola nas odbywają. Adresuje do dzieci, młodzieży i dorosłych. Do miast i do wsi.

Czy dalekie są od problemów filmu fabularnego i obce „normalnej” krytyce takie tematy, jak: „Młodzi racjonalizatorzy”, „Podstępny wróg”, „Staś Spóźnalski”, „Wielki Proletariat” czy „Wiek Oświecenia”? Dlaczego krytycy i publicyści filmowi — niefilmowi nie mogą znaleźć do nas właściwej drogi? Dlatego, że nie chcą. Dlatego, że w spuściznie przedwojennej pozostała na naszej pracy pieczę nudy i miernoty, bezcelowości i łatwinizny!

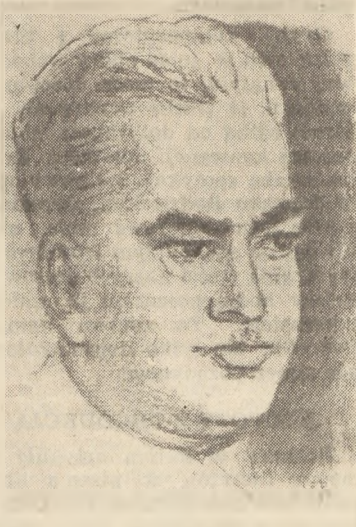
Nikt nam szczerze i konkretnie nie pomaga. Tak w sprawach techniczno-organizacyjnych, w sprawach kadrowych, jak i wreszcie przez mobilizującą obserwację naszej pracy.

A tymczasem okres niemowlęstwa oświatowców już bezpowrotnie mija. Nie jesteśmy już darmożądami w tonie naszego filmu. Kadry naszej Wytwórni posiadają ambicję stałego podnoszenia poziomu swoich prac. Potrzebujemy oren. zainteresowania.

Nasza Wytwórnia najmniej, bo dajże, kosztuje, ale najwięcej i najkonkretniej produkuje. Już trzeci rok wykonuje w pełni swój plan produkcyjny. Staje się siłą, porasta w pierze realnych osiągnięć!

Czy nie warto się nad tym wszystkim zastanowić...?

YVES FARGE



TRAGICZNA śmierć wyrwała z szeregow bojowników o pokój Yves Farge’a, przewodniczącego Francuskiej Rady Pokoju, laureata Międzynarodowej Nagrody Stalinowskiej „ZA UTRWALENIE POKOJU MIĘDZY NARODAMI”, niestrudzonego szermierza sprawy przyjaźni i współpracy między narodami.

Jego sylwetka była niezwykle popularna we wszystkich krajach świata. Farge był zawsze tam, gdzie walczono o wolność i tam, gdzie walczono o sprawiedliwość i tam, gdzie walczono przeciw wojnie. Nieustraszonego organizatora walki podziemnej

we Francji, płomienny dziennikarz ostrzegający przed groźbą wojny atomowej, której próbę oglądał na Bikini nieugięty bojownik przeciwko korupcji, autor znakomitych pamfletów „CHLEB PRZEKUPSTWA” i „WOJNA HITLERA TRWA”, jeden z 75 sygnatariuszy apelu w sprawie I Światowego Kongresu Pokoju, płomienny oskarżyciel amerykańskiej wojny bakteriologicznej w Korei, której dowody oglądał własnym oczyma — Yves Farge pozostał w pamięci prostych ludzi wszystkich ras i narodów.

Dla wszystkich, którzy go znali, był uosobieniem prostoty, uczciwości i odwagi. Syn ludu francuskiego, dziedziczył w najwyższym stopniu wszystkie przymioty umysłu i serca swego narodu. Święty pamflecista i porwijający mówca, był zarazem niezwykle wrażliwym malarzem. Kochał nade wszystko ludzi, o których szczególnie nie przestawał walczyć i życie, którego piękna bronił przed zagładą.

Spoczął w Panteonie ludowego Paryża — u stóp Ściany Komunistów na cmentarzu Père Lachaise, gdzie leży jego nauczyciel Henri Barbusse oraz jego przyjaciel i współtowarzysz walki Paul Eluard.

Sprawy pokoju, współpracy i przyjaźni między narodami, która stała się treścią jego życia, bronić będą ludy z pamięcią o Nim.

OD MARIENSZTATU DO MDM

DWIE daty — 22 lipca 1949 r. i 22 lipca 1952 r. — upamiętnione w historii odbudowy Warszawy oddaniem do użytku Trasy W-Z i Marszałkowskiej. Dzielnicy Mieszkaniowej, są jednocześnie datami granicznymi okresu, w którym zarysowała się w krajobrazie miasta nowa architektura socjalistycznej Stolicy — architektura Mariensztatu i MDM. Mariensztat — to nazwa dawnej jurydyki Warszawy z czasów Stanisława Augusta, MDM — to nazwa nowej dzielnicy mieszkaniowej zapoczątkowanej wielkim centrum socjalistycznego miasta. Obie dzielnice są przeznaczone na budownictwo mieszkaniowe — obie wprowadzają mieszkania robotnicze i precownice do śródmieścia Warszawy.

Pierwszym zwycięskim wtargnięciem robotniczego budownictwa mieszkaniowego do śródmieścia

Trasy W—Z. Twierdzenie to jest z gruntu błędne, nie tylko dlatego, że nie istnieje „styl zabytkowy”, ale przede wszystkim dlatego, że postawienie budynków o 3 kondygnacjach z podcieniami i nakrycie ich dachem ceramicznym nie czyni z nich „zabytków”. W rejestrze zabytków Warszawskiego Urzędu Konserwatorskiego, oprócz budynków zabytkowych odbudowanych na terenie osiedla Mariensztatkiego, figuruje natomiast cała ulica Bednarska jako zabytkowy zespół urbanistyczny. Przebieg tej ulicy o niesłychanie charakterystycznym przekroju poprzecznym i profilu podłużnym został w nowej urbanistyce w zasadzie uszanowany, zwłaszcza w odcinku biegnącym na Skarpie. Ma ona jednak, podobnie jak pozostała, przeważającą część osiedla — zupełnie nową kompozycję urbanistyczną odcinków, na

ZYGMUNT STEPIŃSKI

Jako wskazania mieliśmy wzory architektury radzieckiej, mieliśmy wielkie budowle mieszkaniowe wznoszone na arteriach Moskwy i Leningradu, mieliśmy ponadto rezolucję Partyjnej Rady Architektów, mówiącą m.in.: „Stoi przed nami zadanie zdecydowanej walki z zakorzenionymi wpływami kosmopolitycznymi i nacjonalistycznymi oraz nadanie naszej architekturze takiego kierunku rozwoju, który by nam, architektom, umożliwił pełny, świadomy i aktywny udział w budownictwie socjalizmu”.

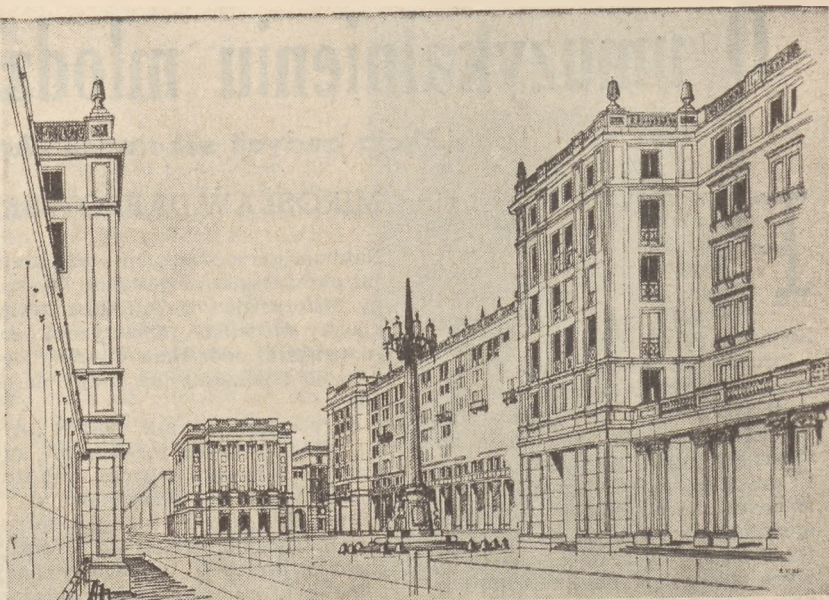
Zadanie zostało postawione — trzeba je było wykonać.

Tu — przeciwnie niż na Mariensztacie — nie mieliśmy żadnych możliwości nawiązania do istniejącej zabudowy ani też dostosowania się do otoczenia. W tym stanie rzeczy postawiliśmy sobie pytanie, jaką chcielibyśmy widzieć architekturę przyszłego MDM. Po długich dyskusjach odpowiedzieliśmy sobie, że chcielibyśmy ją widzieć zupełnie nową: nową pod względem skali, nową pod względem kompozycji brył i elewacji, nową wreszcie pod względem detalu architektonicznego. Chcielibyśmy, aby była odmienna od architektury Mirowskiej, Młynowej, Muranowej, Mokotowskiej i wszystkich innych osiedli mieszkaniowych budujących się dotąd w Warszawie. Chcielibyśmy, by była zupełnie inna od architektury CLT i całego szeregu biurowców na Placu Wawelskim czy na ulicy Kruczej. Zdawali sobie też jasno sprawę z tego, że architektura MDM musi być całkiem odmienna również od architektury odbudowanego Nowego Świata. Krakowskiego Przedmieścia czy wreszcie Mariensztatu. Marzyliśmy o tym, by MDM stał się wyrazem architektury śródmieścia przyszłej wielkiej Warszawy i aby jednocześnie jego architektura była bliska człowiekowi. Czy w tych poszukiwaniach mogliśmy szukać wzorów w architekturze warszawskiej? Uważaliśmy, że tak. Dziela takich architektów, jak Przybylski, Jankowski lub Heurich, znaczące wielkomięjski rozwój architektury

warszawskiej, upoważniały nas do tego, by sięgnąć po ich skalę i po ich metodę twórczej pracy architektonicznej. Są to nazwiska architektów, o których wielu z nas, zasugerowanych epoką corazjaśniejszą, całkowicie zapomnieliśmy. Byliśmy zdania, że architektura nosząca na sobie wyraźne piętno dzieł Corazziego nie nadaje się do dzielnicy nowoczesnych o wysokiej zabudowie i nie powinna wychodzić poza teren przyległy do Placu Dzierżyńskiego, Placu Teatralnego i Placu Zwycięstwa. Uważaliśmy przy tym, że po 5 latach budowania Warszawy stać nas na coś więcej aniżeli na naśladowanie i że należy pokusić się o poszukiwanie nowych form architektonicznych.

Nowa, nie spotykana dotychczas szerokość ulic oraz rozmiarów placu w rozwinięciu starej i nowej Marszałkowskiej narzucały nową zupełnie skalę architektury budynków. Trzeba było skończyć z „obowiązkową” dotychczas skalą Warszawy z okresu baroku, empirii i klasycyzmu, której gabaryt (około 12 m) odpowiadał dla Mariensztatu. Nowego Świata i wszystkich dzielnic miasta sąsiadujących z zabytkami architektury, nie mógł tu być zastosowany. Tu musiała zostać użyta skala architektoniczna budynków wielokondygnacyjnych. Na czym oparta jest zasada kompozycji elewacji MDM? Na klasycznym podziale i klasycznym porządku.

Elewacje MDM skomponowane zostały na jednolitej zasadzie podziału na 2 lub 3 pasy poziome oraz bogate zwieńczenie. Zasada ta przewija się we wszystkich bez wyjątku elewacjach i obok innych przyczyn sprawia, że MDM architektonicznie stanowi jednolitą kompozycję. Wprowadzenie wielkich cokół obejmujących zawsze poziomy parteru i antresoli, a w blokach wychodzących bezpośrednio na Plac Konstytucji i pierwsze piętro, miało na celu uciec w możliwie najbardziej monumentalne ramy tej części budynku, która jest nie tylko widoczna, ale i najbardziej „dotykalna” dla widza i podkreśla wielkomięjskość ulicy. Nowością dla Warszawy jest zajęcie parterów i an-



M. D. M. Południowy wlot na plac Konstytucji. Architekci: St. Jankowski, J. Knothe, J. Sigalin, Z. Stepiński.

tresoli przez wielkie magazyny, kawiarnie i restauracje.

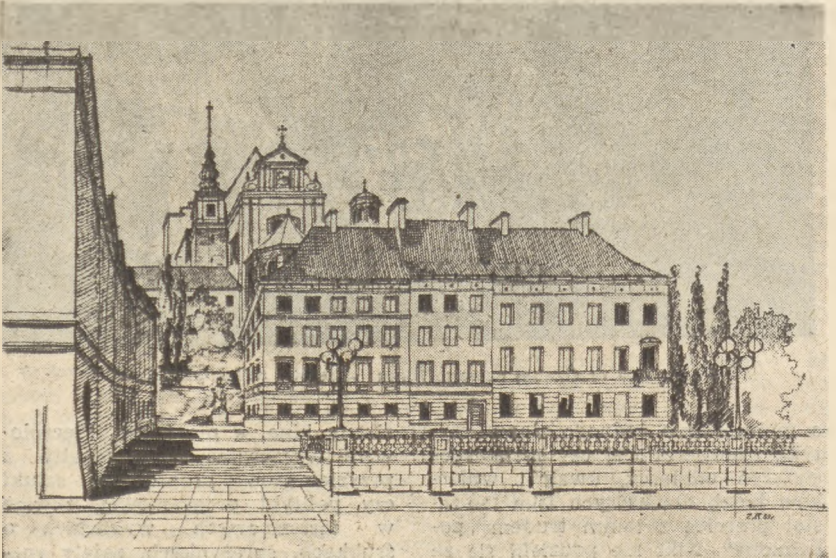
Dla podkreślenia nowej skali architektury MDM warto dokonać kilku zestawień porównawczych. I tak np. cokoły budynków na Placu Konstytucji są równe co do wysokości całemu gabarytowi Mariensztatu lub Nowego Świata, a mimo to niosą na sobie jeszcze 6 kondygnacji i bardzo wysokie zwieńczenie. Wysokość zabudowy Placu wynosi 33 m — Nowego Świata 12 m. Długość elewacji jednego tylko budynku z podcieniami wynosząca 116 m — równa jest odcinkowi ulicy Nowy Świat na przestrzeni od ul. Świętokrzyskiej prawie że do Wawelskiej; wymiary Placu Konstytucji wynoszą 200×120 m — Rynku Mariensztatkiego 80 × 50 m.

Wreszcie kandelabry (które wydają się nota bene zbyt niskie) są o 2 m wyższe od kolumny Zygmunta. Skala Warszawy została więc zmieniona. Nie było to łatwe, ale było konieczne, jeśli chciało się nadać prawdziwie wielkomięjskie piętno śródmieściu wielkiej, nowej Warszawy. W czasie budowy okazało się zresztą, że byliśmy zbyt nieśmiały przy operowaniu skalą i w rezultacie niektóre budynki zostały podwyższone.

Zadna budowa powojenna nie wzbudziła tylu dyskusji i nie wywołała tylu sprzecznych poglądów, co budowa MDM. Podobnie jak w stosunku do Mariensztatu, tak w o wiele nawet silniejszym stopniu w stosunku do MDM — zdajemy sobie sprawę z jej błędów i niedoskonałości.

Nie można jednak oceniając MDM zapominać o tym, że zapoczątkowała ona wielką rewolucję w planowaniu przestrzennym miasta, że po raz pierwszy postawiony został i rozwiązany — choć może niedoskonale — problem nowego śródmiejskiego wielkomięjskiego budynku mieszkaniowego, że od chwili budowy MDM zarysował się wyraźny zwrot w sposobie projektowania wielkich domów mieszkalnych i że MDM spełnia trudną i niewdzięczną rolę prekursora.

Jeśli mimo naszych błędów ludność Warszawy życzliwie przyjęła nową dzielnicę, jeśli ludziom pracy, dla których jest przeznaczona, dobrze się w niej mieszka, wypoczywa i bawi, jeśli nasze ustalenia będą pomocą dla jednych, a błędy — ostrzeżeniem dla innych projektantów, to możemy sobie powiedzieć, że zadanie nam postawione zostało spełnione.



Fragment osiedla Mariensztat. Architekci: St. Jankowski, J. Knothe, J. Sigalin, Z. Stepiński.

Stolicy jest Mariensztat. Nie jest to przypadek, że na Mariensztacie wiele mieszkań zajmują ci właśnie robotnicy, którzy sami wzniesli domy na ulicach tego osiedla.

Mariensztat — to jedna z najbardziej zaniedbanych dzielnic Warszawy kapitalistycznej, tej Warszawy, która przekreśliła wszelkie zasady kompozycji urbanistycznej i architektonicznej, i jakby rozmyślnie dążyła do zniszczenia wielkich założeń Osi Saskiej i Stanisławowskiej. Wybujała spekulacja gruntami i absolutna anarchia budowlana sprawiły, że dawna jurydyka zabudowana została w sposób przekreślający walory krajobrazowe tej pięknej dzielnicy i niszczący ciekawie monumenty architektury historycznej.

W okresie powstania Mariensztatu podzielił los innych dzielnic Warszawy — legł w gruzach.

Z budynków zabytkowych ocalały tylko fragmenty, które umożliwiły jednak ich rekonstrukcję.

Pamiętna dla wszystkich ludzi związanych z odbudową Warszawy decyzja Rządu, postanawiająca budowę Trasy W—Z, pociągnęła za sobą przebudowę i uporządkowanie Mariensztatu. Zapadła decyzja o budowie robotniczego osiedla na terenach ulic Mariensztat i Bednarskiej. W nas, architektach, przyszych projektantach osiedla, postanowienie to wzbudziło wiele obaw. Mieliśmy bowiem zbudować na dawnych „terenach zabytkowych” miasta osiedle, które odpowiadałoby wymaganiom nowoczesnej urbanistyki, stanowiło integralną część wielkiej, nowoczesnej arterii komunikacyjnej, a które jednocześnie harmonizowałoby z „zabytkową atmosferą” niedalekiego Krakowskiego Przedmieścia, Placu Zamkowego i zespołu Zamku Królewskiego. Dotychczasowa praktyka w zakresie podobnych zagadnień ograniczała się do rekonstrukcji zabytkowych kamieniczek na Nowym Świecie lub też „plombowania” ich uzupełniającymi budynkami, których architektura często naśladowała zabytki.

Zaczęły się gorące dyskusje, spory... zaczęliśmy projektować. Mówiono nam: nie rozpoczynajcie pracy od rekonstrukcji zabytków — i coż to zresztą za zabytki! Radzono nam, aby wszystkie ocalałe domy zburzyć, aby Trasa W—Z nie miała w swym sąsiedztwie przy Zamku, Pałacu pod Błachą i kościele św. Anny żadnej zabudowy, aby ocalała ją tylko zielen. Pojawili się również pomysły odbudowy kilku ciekawych budynków zabytkowych bez uzupełniania dalszą zabudową. Byliśmy o krok od całkowitej dezurbanizacji. O skrajności poglądów i różnorodności głosów może świadczyć fakt, że zdarzało się i tacy, którzy wypowiadali się przeciw rekonstrukcji cennego zespołu tzw. dziś „domów na piśmie”, stojących nad tunelem na Krakowskim Przedmieściu. Wzrastające tempo realizacji Trasy W—Z nie pozwoliło na przedłużanie dyskusji. W końcu pracownicy ustalili pogląd, że na śladach dawnej jurydyki — Mariensztatu — nie tylko można, ale trzeba zbudować nowoczesną dzielnicę włączając w nią kilka zrekonstruowanych budynków zabytkowych.

Po oddaniu Trasy W—Z do użytku i po niesłychanie szybkim przyswojeniu Mariensztatu przez Warszawę zaczęto dyskusytować, w sprawie pojawił się szereg artykułów na ten temat i często powtarzało się zdanie, że „Mariensztat” zbudowany został w „zabytkowym stylu

których nie pozostało nic z architektury zabytkowej. Rynek Mariensztatki również nie jest rekonstrukcją rynku średniowiecznego, jak to się wielu ludziom wydaje. Dokładna analiza planów tej części Warszawy wykazuje, że nie było tam nigdy żadnego rynku, że istniejący od 1762 r. nieforemny, o dziwnych kształtach placik, leżący przy zbiegu ulic: Pielchotnej, Krzywobocznicy i Garbarskiej nigdy nie był rynkiem w sensie kompozycji urbanistyczno-architektonicznej, lecz typowym dla Warszawy ówczesnej zbiegiem kilku schodzących się w jednym punkcie uliczek. Dzisiejszy Rynek Mariensztatki jest zupełnie nową kompozycją, jak nowa jest sama nazwa placu, jak nowe są elewacje poszczególnych budynków i urbanistyczna kompozycja całości.

Dziś z perspektywy kilku lat, kiedy różowe tynki Mariensztatu nabrały już nieco patyny, kiedy młode drzewa i krzewy, posadzone czasie budowy, na zboczach Skarpy, rozrosły się i mocno zapuściły korzenie w ziemię już nie jurydyki, lecz nowego, socjalistycznego osiedla — autorzy projektu widzą całą masę błędów popełnionych zarówno w urbanistyce, jak i w architekturze. Mimo tych błędów niezaprzeczona wartość Mariensztatu jest posunięciem naprzód sprawy walki o realizm socjalistyczny w architekturze.

Na tle budującej się Warszawy w latach 1948—1949, kiedy to ogromna większość architektów warszawskich nie umiała się jeszcze oderwać od wpływów dezurbanistycznych tendencji urbanistki anglosaskiej i schematyzmu corbusierowskiego — Mariensztat pierwszy przemówił architekturą zrozumiałą i bliską ludziom Stolicy i ludziom naszego kraju. I tu zapewne tkwi tajemnica tego, że Mariensztat już w kilka dni po zakończeniu robót został wchłonięty przez Warszawę, że wszedł w jej życie tak, jakby istniał od dawna.

W czerwcu 1949 roku, zwiędając budowę Trasy W—Z, towarzysząc Bolesławowi Biełut powiedział: „Nieposłuchanie zulekło dłużej z odbudową śródmieścia — Marszałkowskiej. Dopiero odbudowa Marszałkowskiej da ludności Warszawy poczucie odbudowanej Stolicy Trasa W—Z pokazała, że potrafimy podać temu zadaniu. Warto pomyśleć o wprowadzeniu mieszkań na Marszałkowską, zwłaszcza na odcinku na południe od Alei Jerozolimskiej”. Rzucono wówczas myśl została zatwierdzona na konferencji warszawskiej PZPR w dniu 3 lipca 1949 r. To, co nieśmiało zapoczątkował Mariensztat, otrzymało zapowiedź wielkiej realizacji w zabudowie Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej. Staliśmy jednak przed zupełnie nowym problemem, nie mającym precedensu w historii urbanistyki i architektury polskiej. Chodziło bowiem o wprowadzenie wielu setek tysięcy metrów sześciennych kubatury mieszkalnej do centrum miasta, do głównej osi kompozycyjnej Warszawy, chodząco o stworzenie jednocześnie wielkiego założenia urbanistycznego — placu, oraz nowego oblicza architektonicznego — wielkiego miasta socjalistycznego. Doświadczenie realizacji Mariensztatu niewiele mogło nam pomóc. Mariensztat — to właściwie niewielkie miasteczko, zbudowane w oparciu o szereg wartościowych zabytków, miasteczko, którego urok podnosi wyjątkowo piękne otoczenie. MDM natomiast miała być budowana na terenie odmiennym, zupełnie płaskim, mocno zabudowanym, posiadającym dawną sieć uliczną i urządzenia podziemne, które musiały być zachowane.

ŻÓŁWIA SPRAWA

WTEGOROCZNEJ szopce satyrycznej, napisanej przez Brzechwę, Marianowicza i Minkiewicza, występuje nowy, dobrze podpatrzony typ „Fajkowicza”, który śpiewa:

A ja mam zawsze sumienie czyste,
Bo ja stosuję fajkowy system.
Co mi zlecono, to wykonałem,
Swoje zrobiłem, od fajkowałem.

Tym bodaj systemem kierował się Związek Literatów, zwolując posiedzenie dla dyskutowania sprawy nowych librett operowych. Posiedzenie trwało kilka godzin, a przecież zadano ledwie musnąć co ważniejsze problemy, tak dalece temat okazał się szeroki i treściwy. Dyskutanici domagali się natychmiast, jak najrychlejszego zwolnienia dalszych posiedzeń w tej materii. Alieci Sekcja dramatu ZLP „swoje zrobiła, od fajkowała” i zajęła się zbywaniem następnych kłopotów z głowy.

Sytuację starał się uratować „Przegląd Kulturalny”, publikując obszerny artykuł dyskusyjny M. Drobnera p. t. „Zagadnienia libretta operowego”. Artykuł wszakże wywołał niezmiernie słabe echa, może skutkiem zniechęcenia zainteresowanych do tej z wiew sprawy. Pozostaje mi więc tylko dyskusja z Drobnerem i ze szkiełkami wypowiedzianymi Szeligowskiego, Brandstaettera i kilku innych na wspomnianym posiedzeniu ZLP.

ZASTRZEŻENIE PRINCYPALNE

Podnieśli je obaj twórcy jedynej dotychczas, nowej polskiej opery. I Szeligowski, i Brandstaetter upierali się, że nie mogą, wyobrazić sobie, a tym mniej — napisać opery na temat współczesny. Twierdzili, że artystyczna konwencja operowa narzuca tematykę nie tylko odległą w czasie, a patos i gest operowy zmusza do ubierania postaci scenicznych w kostiumy.

Wydaje mi się truzmem przypominanie, ile dziesiątków oper napisanych zostało na tematy dla twórców współczesne, które dopiero wobec nas oddaliły się w czasie. Sądzę też, że gdyby dyskusja w ZLP przebiegała, a tym samym stała bardziej dociepliwa, to obaj wspomniani dyskutaneci zgodziliby się, iż nie dość precyzyjnie sformułowali swoje zastrzeżenia. Ze raczej chodziło im o zakres konwencjonalnych konfliktów uczuciowych w operze, poza który trudno jest wykroczyć. Miłość, nienawiść, bohaterstwo, zdrada, to jest — ich dziedziną — skala napięć dobrze wyrażalnych śpiewem.

— Nie można — mówił Szeligowski — wyobrazić sobie na scenie operowej zebrania w wiejskiej spółdzielni produkcyjnej, gdzie bohater śpiewałby: „Podwyższymy zbiór buraków o 20 proc. z morgi”.

Nie można i chyba nie trzeba. Wiemy z wielu przykładów w dramacie czy w prozie („Popiół i diament” Andrzeja Żmichowskiego), że całe spłyty ważnych dla akcji wydarzeń można ukryć za kulisami, jeśli tego wymaga koncepcja i potrzeba arty-

styczna utworu. A mimo to wydarzenia owe nie tracą nic ze swej wagi, choć są pokazane poprzez wydarzenia inne, artystycznie sposobniej-sze.

Gdyby jaki kompozytor wespół z librecistą chciał stworzyć wielką historyczną operę o Rewolucji Październikowej, zawierającą w librecie przemówienie Lenina w Smolnym, to nie sądzę, żeby musieli pokazywać Lenina na scenie. Wystarczyłoby ograniczyć się do przedsiłonek sali obrad Komitetu Centralnego i do postaci przewijających się przez ten przedsiłonek, które komentowałyby historyczne słowa i decyzje, zapadając o równocześnie w sali obok. Wydaje mi się nawet, że tym sposobem można by uzyskać szczególnie silne napięcie emocjonalne. Słuchacze opery, informowani i pobudzeni uczucowo przez postacie sceniczne, wyobraźliby sobie, co robi i mówi Lenin. A zapalona emocją wyobraźnia ludzka na pewno stworzyłaby postać Wodza Rewolucji bliższą i piękniejszą, niż utworzyć potrafiłby najzdolniejszy śpiewak operowy.

Bunt niektórych kompozytorów i literatów przeciwko tematyce współczesnej w operze, zdaje się mieć jeszcze jedno, najistotniejsze bodaj źródło: już przed sięgnięciem po nową, współczesną tematykę społeczną, polityczną, któremu trzeba sprząść nie tylko talentem, ale i przewidującym myśleniem politycznym i — w związku z tym — szczerością impulsu twórczego.

Gdyby kompozytorzy i literaci przełamali w sobie opór wobec nowej tematyki, to może doszliby do wniosku, iż trzeba znaleźć dla niej formę różną od dotychczas obowiązującej konwencji operowej. Krytyka, z jaką spotykają się nowe opery w Związku Radzieckim, dowodzi, że czysta forma operowa może nigdy nie będzie doskonałym środkiem dla wyrażania treści naszych czasów. Ze należy bodaj poszerzyć ją, zmienić, urozmaicić. To sprawa namysłu twórców, nie tylko dopuszczalnego, ale wręcz pożądanego.

KŁOPOTY Z PRODUKCJĄ

Drobner w swoim artykule namawia literatów do pisanego libretta na tematy produkcyjne. Ba! Owa tematyka produkcyjna jest właśnie głównym straszkami dla kompozytorów i literatów, wahających się przed podjęciem tematyki współczesnej w ogóle.

Pokrywając swe lęki, o których wyżej, wysuwają zastrzeżenia porzeczne, zdawało by się, słuszne: przemianowości współczesnego tematu.

Dobną — mówią — powieść typu reportażowego można napisać bardzo prosto. Także i sporo powieści psychologiczno-obyczajowych rozdziło się bez większego trudu warsztatowego ze strony twórców. Sama zaś technika pracy nad operą zmusza twórców do żmudnych i długotrwałych wysiłków. Dlatego autorzy opery mają prawo oczekiwać dla swego dzieła dłuższej trwającej żywota. I dlatego nie mogą pisać opery np. o trojce murarskiej, bo już trójki zmienia-

się w siódemki, to co wówczas z operą?...

Tematyka produkcyjna — można by odpowiedzieć — nie łączy się li tylko z warsztatem produkcji, lecz przede wszystkim z — człowiekiem. Z jego przeżyciami, konfliktami i rozwojem wewnętrznym, w związku z socjalistycznymi melodiami produkcji. A patos ludzkich konfliktów, upadków i wzlotów, patos trudnego marszu po drodze postępu — jest trwałym. Trójkę murarską, jako formę pracy zespołowej, mogą okazać się pewnego dnia przestarzałe i pojsć w zapomnienie. Ale jedna trójka murarska będzie mogła spokojnie pracować dalej. Właśnie ta — w operze, skoro autorzy potrafili utrzymać ją przy życiu. Kolowrotki zostały dawno zamienione na automatyzowane krosna wielkich zakładów włókienniczych. Tylko dwie prządky — Schuberta i Moniuszki — nadal przędą starym systemem, nie przestając interesować ludzi.

ZASTRZEŻENIA PRESTIŻOWE

To druga grupa bodźców decydujących o tym, że literaci niechętnie odnoszą się do twórczości librettowej.

Więc najpierw — sprawa cienia. Skoro jakas opera powstaje, wszyscy wiedzą o jej kompozytorze, nikt o librecście. Ten pozostaje w historycznym cieniu, na zawsze. Owo błędne mniemanie literatów podtrzymuje w swoim artykule także i Drobner. Postaram się je obalić.

Kiedy Włodzimierz Wolski, autor libretta „Halki”, wydawał w roku 1858 dwa tomiki poezji, usprawiedliwiał się w przedmowie, jak gdyby z zażenowaniem: „pomieściłem przy końcu pierwszego tomu i libretto do „Halki”, nie jako utworu, co bym go chciał postawić na równi z innymi, ale jako pamiątkę z tej samej młodości epoki, w trzy czy w cztery dni napisaną”. Tymczasem co się stało?... O Wolskim poeci zapomnieli, a uniemożliwił się tylko ów nieco zawstydzony librecista „Halki”.

Jeśli — jak pisze Drobner — nazwiska Wolskiego i Chęcińskiego nie są znane ogółowi naszego społeczeństwa, to do tego stwierdzenia należałoby dodać słowo „jeszcze”. Bo dopiero teraz likwidujemy analfabetyzm kulturalny szerokich mas w Polsce. Niedawno przysłuchiwałem się egzaminom dwóch montażystek taśm magnetofonowych w Polskim Radio. Jedną z nich nie wiedziałam o istnieniu Moniuszki. Cóż mówić o Wolskim?... Ale jestem pewien, że za kilka lat Wolski przestanie być postacią nieznaną. We Włoszech, gdzie kultura operowa jest tradycyjnie wysoka, opery afizjuje się i zapowiada jako „dramat tego a tego autora, z muzyką takiego to kompozytora”. Nazwisko najwybitniejszego librecisty w historii opery — Metastasia — znane jest całemu światu.

Drugi z tej serii literackich oporów tyczy się domniemanej nieważności artystycznej libretta wobec muzyki w dziele operowym. Tu błąd sięga głębiej, niż w dziedzinie sławy, bo libretto nieraz

wręcz decyduje o powodzeniu muzyki!

Każdy muzyk zgodzi się zapewne że mna, że od strony wartości czysto muzycznej — nie „Halka” jest pierwszym dziełem Moniuszki. Wybitniejsza muzycznie jest z pewnością „Hrabina”, szersza w inwencji i doskonała w rzemiośle. Obok znakomitych polonezów, i polskich pieśni myślimyśmy mamy w niej walcu godnego Webera — arię włoską, wartą postawienia obok arii Belliniego czy Donizettiego i — muzykę baletową, której mogłyby pozazdrościć Moniuszce późniejsi odcini Delibes. Z tym wszystkim operą owa, jako całość wywodzi się z polskiej tradycji muzycznych i przepięta do głębi polskością.

„Hrabina” miała libretto, chociaż postępowe w swej tyrzycznej treści, to jednak słabe dramaturgicznie. Zie zabudowane i właśnie dlatego — mimo tylu pyszności muzycznych — nie osiągnęła powodzenia innych czołowych oper Moniuszki. Niedawno owo pełne lekkiego wdzięku arcydzieło usiłował przerobić Schiller na misterium wielkopostne, lecz i to nie pomogło.

Tak więc literat, podejmujący się pisanie libretta, bierze na siebie podwójnej wagi odpowiedzialność, bo i za własny twór dramatyczny i za związane z jego jakością powodzenie muzyki.

CO POTEM?

Jeśli znajdzie się literat, który da się przekonać powyższymi wywodami, to zaraz wysunie następującą wątpliwość: co potem? Co się będzie dalej działo, gdy już napiszę libretto? Skoro zwykły twór dramaturgiczny przechodzi z takim trudem przez sito komisji ocen w Centralnym Zarządzie Teatrów, to coż dopiero mówić o kombinowanym tworze dramatycznym muzycznym, który będzie musiał przejść przez komisję i dramaturgiczną, i muzyczną, a później będzie ulegał dwutorowemu prawdom i znowu będzie poddawany dwutorowemu ocenom? Po jakim czasie i jakich mękach librecista ujrzy owoc swej pracy na scenie?...

Drobner, obliczając czas trwania dotychczas stosowanej procedury z uwzględnieniem wszystkich kolelnych zatwierdzeń, przewiduje 8 lat jako okres niezbędny do zrealizowania nowej opery — od konceptu libretta po wykonanie sceniczne. Uważa jednak, że można by czasokres ten zredukować do lat 3. — I to wystarczy, żeby zniechęcić amatorów na autorów!

W jaki sposób zaradzić biurokracji na terenie sztuki, tego niestety nie wiem. Mogę tylko dzielić nadzieję wszystkich kolegów literatów i muzyków, że organizowana mozołnie a długo centralna Komisja Ceny Librett będzie starała się biurokratyczne przestoje likwidować.

Oto garść problemów związanych z librettami. Trudnych i skomplikowanych. Bez przemyslenia ich i wypracowania praktycznych wniosków nie będziemy mieli nowych librett operowych. Tym dłużej, im dłużej będziemy stawali w materii owego systemu fajkowian i odstawiania całej sprawy na żółtą torę.

WYSTAWA GRAFIKÓW WŁOSKICH



SALVATORE ANNA

Odpoczynek praczek



VITTORIO CARIEGHIONI

Milczący pochód w Reggiane

OGLĄDAJĄC wystawę grafików włoskich, która gości obecnie w Warszawie, nie podobna się oprzeć skojarzeniom, dość odległym czasem i nie zawsze dającym się wyrazić sprecyzować, z włoskim filmem powojennym. Decyduje tu przede wszystkim nastrój i atmosfera ogólna. Chodzi nie tylko o wybór pokrewnej tematyki, ale i o sposób ujęcia tej tematyki; nie tylko o to, że pokazano życie i pracę włoskiego miasta czy wsi, ale i o klimat wspólny dla obu gatunków, środków wyrazu, naukę moralną, jaką pragnie się widzowi przekazać. I tu byłby punkt zahaczenia obu sztuk — grafiki (jeśli poprzestać tylko na wystawie warszawskiej, nie zmierzając do uogólnień, które objęłyby zapewne i współczesne malarstwo włoskie kierunku realistycznego) i filmu.

W filmie włoskim (jeśli rozpatrywać będziemy jego główny nurt, a nurt ten jest wyraźnie społeczno-moralny) widzieliśmy patetyczne sprawy okupacji, sytuację zamerykanizowanych Włoch, bezrobocie, klęski żywiołowe i klęski, które są dziełem ludzi, nędzę

warstw nieposiadających, jaką dotknęli jest ten kraj. Filmy te zawierają w sobie zawsze protest i ten protest jest płynący z nich nauką moralną, wypowiedzianą wprost lub poprzez metaforę, aluzję zawartą w sytuacji danego filmu czy jego atmosferze. Ten protest, który jest zarazem oskarżeniem pod adresem sprawców zła indywidualnego i społecznego, rzadko zamienia się w akcję świadomą i zorganizowaną, mającą z kolei na celu zmianę istniejącego porządku rzeczy. W pracach grafików mamy zjawisko podobne. Jak słusznie zauważył Julian Strykowski we wstępie do katalogu omawianej wystawy, głównym ilościowo tematem rysunków czy rycin są różnorakie formy nędzy i wyzysku; mniej często spotykamy walkę. Strykowski przytacza również opinie włoskich robotników rolnych o wystawie, którą urządzono w roku ubiegłym w Bolonii. Choć wystawa cieszyła się dużym powodzeniem, robotnicy wysunęli wobec malarzy zarzut, że sztuka obrazująca tylko ich codzienne życie, ich pracę, już dziś nie wystarcza. Wprawdzie dla malarza sam fakt wyboru tematu oznacza wejście w

konflikt z klasami panującymi, z władzami, ze stróżami porządku, to jednak robotnicy chcą oglądać obrazy przedstawiające walkę klasy robotniczej powołanej do roli kierowniczej i narodzić.

Jedną z wystawionych w salach Związku Plastyków rysunki Włochów, w tym zakresie tematycznym, jaki obejmują, pełne są prawdy i wymowy. Prawda stwierdzeń i faktów staje się tu prawdą artystyczną; rysownik przy pomocy bardzo skromnych i prostych środków potrafi oddać nastroj zjawiska i sytuacji, stworzyć uogólnienie, którego sens jest czysty, wzruszający i piękny. Być może, tu i ówdzie, można się natknąć na zbyt wielką dosłowność wypowiedzi, zbyt ubogą transpozycję; kiedyś indziej ekspresję zamąca dość naiwna gra estetyczna, która zuboża rysunek rozbijając jego harmonię. Przeciwnie jednak szczegół przeżycia jest tonem dominującym, budzi sympatię i zaufanie widza. Wymienić by tu można, wśród wielu innych, kapitalne rysunki Anny Salvatore, Cavicchioniego, Zancanaro (Zbiór rycin), Gaspariniego, Cappellego (interesujące będzie zestawienie dwóch ry-

sunków wymienionych autorów, których tematem jest powódź: różnorodność ujęcia i środków wyrazu dzięki jednakiej tematyce ukazuje się z tym większą wyrazistością, Guttusa wreszcie, artystę znanego polskiemu czytelnikowi z ilustracji do książki Strykowskiego *Bieg do Frigola*.

Wystawa włoska ma raczej charakter refleksyjny niż dynamiczny. Rzadko można tu odnaleźć drażliwość tak typową na przykład dla grafików meksykańskich; nie jest to gwałtowny krzyk w obronie uciśnionych i wydziedziczonych, ale pełne tkliwości i wewnętrzznego przeżycia zamyślenie nad ich losem; obserwacja, w której uczestniczy serce artysty. Tendencje epickie, siła dynamika są chyba najtypowsze dla Guttusa; ale tym razem mniej to jest widoczne niż kiedyś indziej. Nie ma tu jednak mowy o beznamiętnej narracji. Artysty włoscy dokonali wyboru i wybór ten jest wyborem nie tylko intelektualnym: ich sztuka służy graficy meksykańskiej, francuscy malarze nowego realizmu i mierzą ją trzeba humanistyczną, pełną miarą.

Joanna Guze

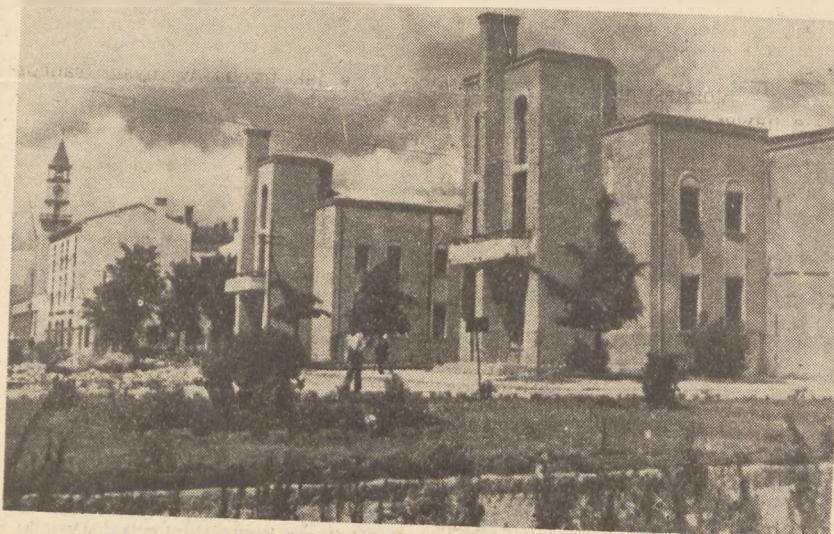
KULTURA I SZTUKA W NOWEJ ALBANII

Z WYCIĘSKĄ walką wyzwolenia, która doprowadziła do ustanowienia władzy ludowej, otwiera szeroko drogi do kulturalnego rozkwitu Albanii. Równoległe do budowy zrębów polityczno-gospodarczych nowej Albanii postępowała budowa socjalistycznej w treści a narodowej w formie kultury, czerpiącej swe soki z tradycji albańskiego ludu i temu ludowi służącej.

Podczas gdy w 1938 r. Albania miała wszystkiego 5 bibliotek publicznych wątpliwej jakości, obecnie ma ona 11 pełnowartościowych bibliotek. W przeszłości nie posiadała ani jednego domu kultury, ani jednego muzeum, ani jednej świetlicy wiejskiej. Obecnie Albania liczy 21 domów kultury, 8 muzeów rozmieszczonych w głównych miastach, 200 świetlic. W roku 1939 było w Albanii wszystkiego 17 sal kinowych. Obecnie jest ich 100, nie licząc sal projekcyjnych w świetlicach, „czerwonych kątekach” i ośrodkach robotniczych. Dzięki szeroko stosowanemu systemowi ośrodków kulturalnych rozwinęło się nie tylko życie kulturalne, ale i kulturalny kształceniu mas robotniczych. Tysiące wykładów i odczytów, wystaw, wieczorów artystycznych, przedstawień dociera do najdalszych zakątków kraju. Plan pię-

cioletni przewiduje znaczny rozwój instytucji kulturalnych. Z końcem roku 1955 będzie na przykład w Albanii 25 domów kultury, 342 świetlice, 137 kin, 16 muzeów. Stoli-

orkiestr wojskowych, 313 chórów liczących razem 13 tys. członków. 4 zespoły orkiestr liczące 350 członków, 87 zespołów orkiestr ludowych liczących 400 członków, 539



Dom Kultury i Sztuki oraz Teatr Narodowy w Tiranie

ca otrzyma wielki teatr, a inne miasta pięć kinoteatrów.

W przeszłości życie kulturalne ograniczało się do kilku tylko miast. W 1938 r. było w Albanii 6 orkiestr wojskowych, 3 chóry, 8 orkiestr amatorskich. Obecnie Albania ma 11

zespołów tanecznych liczących 4 tys. członków.

Repertuar zespołów amatorskich zbliżył się znacznie do repertuaru zespołów zawodowych, obejmując także sztuki teatralne, jak „Nasze rany wołają” Borysa Lewonii,

„Swit” Koli Yakowa czy „Pod okupacją” oraz takie dzieła kompozytorów albańskich, jak poemat symfoniczny Kristo Kono „Lalberia”, kantata Konstantina Trako „Do Partii” i in.

W przeszłości Albania nie miała ani jednego teatru zawodowego, obecnie ma ich trzy: w Tiranie, Shkodrze i Korczy. Grają one ogromną rolę w wychowaniu mas pracujących. Repertuar ich stanowią sztuki albańskie, rosyjskie, sowieckie. W roku 1952 wystawiono dwie sztuki klasyczne: „Revi-zora” Gogola i „Otella” Szekspira. W 1950 r. otworzono w Tiranie pierwszy albański teatr kukielkowy. Drugi zawodowy teatr kukielkowy otworzony zostanie w ciągu bieżącej pięcioletki.

W roku 1950 powstała pierwsza w historii Albanii Filharmonia, posiadająca orkiestrę, chór i balet. W rok później balet Filharmonii wystawił po raz pierwszy „Pontanę Bakcyseraju”. W sezonie obecnym Filharmonia wystawia operę rosyjską „Kusaika”, operetkę albańską „Swit” i balet „Esmeralda”. Zespoły Filharmonii występują zarówno w stolicy, jak i na prowincji a także w wielkich zakładach pracy.

W 1952 r. dzięki pomocy Związku Radzieckiego utworzone zostało w Albanii pierwsze studio filmowe. Pierwszą jego próbą były 4 kroniki filmowe.

Co roku organizowane są w Albanii liczne festiwale ludowej muzyki, pieśni i tańca, a w roku bieżącym odbywa się druga już „Olimpiada teatralna”, będąca festiwalem zespołów ludowych. W tegorocznym festiwalu muzyki, pieśni i tańca bierze udział 1.600 amatorów.

Również sztuki plastyczne rozwinięły się znacznie w ostatnich latach, a odniesione przez nie sukcesy nie mają odpowiednika w dziejach kultury albańskiej. Dzieła malarzy i rzeźbiarzy wyrażają bohaterkę przeszłości narodu, jego walki o wolność, jego pokojową pracę przy budowaniu podstaw socjalizmu. Rzeźbiarze wykonali wielki pomnik ku czci ludowego bohatera albańskiego, Skanderbeja, liczną statuetkę Stalina i Hołdy. Jednym z osiągnięć albańskiego malarstwa olejnego są obrazy „Słuchając radia „Moskwa”, i „Pierwszy plon dla państwa”. Na IV-ej wystawie plastycznej, otwartej z okazji 72 rocznicy urodzin Wielkiego Stalina, wystawiono ponad sto prac trzydziestu malarzy i rzeźbiarzy.

Artysty albańscy zrzeszeni są w Lidze Artystów Albańskich, która obejmuje ponad 400 kompozytorów, malarzy, rzeźbiarzy, aktorów, architektów itd.

W rozwoju kultury i sztuki albańskiej dużą rolę odgrywa pomoc Związku Radzieckiego, którego doświadczenie stanowi podstawę dla rozwoju młodej sztuki ludowej Albanii.

mlk

STANISŁAW DYGAT

WIOSNA I NIEDŹWIEDZIE

KĄŻDA pora roku jest piękna. Ale żadna nie wytrzymuje współzawodnictwa z wiosną. Pierwsze ciepłe promienie słońca, budząca się z zimowego snu przyroda wzmagają w nas chęć znu i działania. Sprawy te zresztą zostały tak szczegółowo i wyczerpująco opisane przez wszystkich



Rys. A. Jezowski

Gospodynie, by nie pozostawać w tyle za przyrodą, odświeżając suche bądle drzew i krzewów zielenią i pąkami, szorują swoje mieszkania, wytrzępają kurze, stroją roślinność okna i balkony. Dziewczyny, by zadośćuczynić poetyckiej metaforze przyrównującej kobietę do kwiatu, ubierają się w zwiwne, kolorowe sukienki i kwitną urodą na ulicach. Młodzież w szkołach zabiera się ostro do przedwakacyjnego, ostatniego wysiłku. Snują się po wsiach piosenki, dźwięczne fujarki, mandoliny i harmonie, wstępuje w ludzi zdwojona chęć wysiłku, zdwojona energia, zdwojona radość życia.

Są wszelako wciąż jeszcze smutni ludzie, którzy jak niedźwiedź na czas zimy skryli się w ciemnej norze upartych przekonani i nawyków i chcą jedyną mądrość wysnać z własnej łapy, tym różnią się od niedźwiedzi, że jasne promienie słońca, ani ciepłe, ożywcze powiewy nie budzą ich do życia, nie przebijają ponurego lochu, w którym się zagrzebali.

Pekają lody i z szumem ruszają nierzuchome dotąd rzeki. Śnieg spływa z górskich zboczy. Uwolniona od mroźnych okowów ziemia paruje gotowością do plodów. Ptaki z dalekich krajów sfruwają do leśnej pracy na ojczystej ziemi.

Cały świat mieni się twórczą energią natury, ale nie przebudzone

niedźwiedzie śpią dalej z łapą w smutnym pysku, śni im się i roi ponura, mroźna zima, którą już przewyciężyła przyroda.

Zdaje się niedźwiedziom, że ich sen zatrzyma naturę. Ale rozpęd wiosny nie liczy się z niedźwiedzimi majakami. W niedźwiedzich lochach gabinetu upartego biurokraty, pracowni zamrozonego estety, pokoju tepego samoluba śpią niedźwiedzie, niebaczne wiosny co roku tej samej, co roku nowej bogactwem narastających zdarzeń, i wysysają gorzyc z nicości kosmatej łapy.

Ludzie pędzą naprzód wciąż żywili i radośniej w coraz silniejszych i jaśniejszych promieniach słońca. Chwytają wszystkie młode pędy, które wzrastają wiosną buchnięciem i jesienią burzą urodzajów nowości.

Niedźwiedzie śpią i śni im się natura rzeczy, dla której już nie ma miejsca w krajobrazach wiosny.

Ludzie czerpią ze słońca i powietrza siłę, energię i odwagę. Niedźwiedzie ze swej łapy — lęk, słabość i gorzyc.

Hej, ludzie! Ziemia jest nasza. Nie ma w niej miejsca dla niedźwiedzi grzebiących sobie samotne lochy na użytek złowieszczych snów. Niech nam nie psują naszej ziemi. Robiąc wiosenne porządki budzimy i przepędzamy wszystkie owe gnuśne i szkodliwe niedźwiedzie.

KALENDARZ TYGODNIA

od 29.III do 4.IV

WOJ. BIAŁOSTOCKIE

29.III. Zrzeszenie Studentów Polskich przy Akademii Medycznej w Białymstoku zorganizowało w ramach II Festiwalu Studenckich Zespołów Świelicowych — eliminacje uczeliane.

30.III. W Muzeum w Białymstoku wystawa współczesnych malarzy polskich.

WOJ. BYDGOSKIE

29.III. W Pomorskim Domu Sztuki w Bydgoszczy poranek symfoniczny. W programie muzyka Corelliego, Mozarta. W koncercie wzięły udział chóry „ARION” i „HASŁO” pod dyrykcją A. Rybki.

Państwowa Filharmonia Pomorska w Bydgoszczy przygotowała koncert poświęcony twórczości Mozarta, dyrygował Roman Mackiewicz.

W Teatrze Miejskim w Grudziądzu premiera komedii A. Fredry „WIELKI CZŁOWIEK DO MAŁYCH INTERESÓW”; reżyserowała Malwina Szczepkowska, scenografia A. Muszyńskiego.

30.III. W Bydgoszczy obchodził 70-lecie istnienia najstarszy na Pomorzu chór męski „HALKA”.

1.IV. W Bydgoszczy w Muzeum im. Wyczółkowskiego wystawa dzieł Leona Wyczółkowskiego na temat wsi polskiej.

3.IV. Koncert symfoniczny w Bydgoszczy z udziałem solisty Jerzego Stefana. W programie muzyka Bacha, Schumann, dyrygował Roman Mackiewicz.

WOJ. GDANSKIE

29.III. W Teatrze Wielkim w Gdańsku, premiera opery Piotra Czajkowskiego „TRZEWICZKI”; w wykonaniu zespołu Studia Operowego PFB.

3.IV. W Teatrze Wielkim w Gdańsku odbył się koncert symfoniczny. W programie utwory Brahmsa, Czajkowskiego; dyrygował Kazimierz Wilkomirski.

WOJ. KIELECKIE

29.III. W Kielcach koncert Wojewódzkiej Orkiestry Symfonicznej, dyrygował M. Stroński.

30.III. W Wojewódzkim Domu Kultury w Kielcach koncert pt. „WIECZOR MUZYKI I POEZJI”.

W Zagnaniu k. Kielc koncert z cyklu „MUZYKA DLA WSZYSTKICH”.

WOJ. KOSZALINKIE

WOJ. KRAKOWSKIE

29.III. W sali „Florianki” w Krakowie recital fortepianowy Haliny Czerny-Stefanek.

Delegatura Zw. Polskich Artystów Plastyków w Zakopanem zorganizowała wystawę pismatnią obrazów malarza Romana Merzwicza.

31.III. W Salach Wystawowych ZPAF w Krakowie została otwarta wystawa pismatnia grafika Leona Kosmulińskiego.

WOJ. LUBELSKIE

30.III. Poranek symfoniczny Państwowej Filharmonii w Lublinie. W programie muzyka Dworka, Czajkowskiego oraz pieśni kompozytorów polskich i radzieckich. Jako solistka wystąpiła J. Dzikówna. Orkiestrą dyrygował E. Dziwulski.

WOJ. ŁÓDZKIE

29.III. W Klubie MPiK nastąpiło spotkanie Igora Nowierzy z czytelnikami. Tematem dyskusji „Pamiętka z Celulozy”.

30.III. W Państwowym Teatrze Łódzkim dla uczczenia pamięci Józefa Stalina wznowiono sztukę W. Wisniewskiego „NIEZAPOMNIANY ROK 1919”.

31.III. W Muzeum Etnograficznym w Łodzi prelekcja na temat „GARN-CARSTWO LUDOWE”.

3.IV. Koncert symfoniczny Filharmonii Łódzkiej. W programie koncert Brandenburski Bacha oraz koncert fortepianowy Mozarta w wykonaniu Zbigniewa Szymonowicza.

WOJ. OLSZTYNSKIE

29.III. W Barczewie wojewódzka wystawa twórczości artystycznej Młodzieży SP. Na wystawę składają się ekspozycje z dziedziny modelarstwa, naćciarstwa i rzeźby.

WOJ. OPOLSKIE

30.III. W sali Teatru Ziemi Opolskiej koncert symfoniczny poświęcony muzyce Mozarta. Dyrygował Karol Stryja.

WOJ. POZNANSKIE

29.III. Państwowy Teatr Gnieźnieński wyjechał do Kruszwicy ze sztuką M. Wolin i J. Pomianowskiego „FARYZEUSZE I GRZESZNICY”.

W Poznaniu Zrzeszenie Studentów Polskich zorganizowało w ramach II Festiwalu Studenckich Zespołów Świelicowych — eliminacje środowiskowe.

W auli UP poranek symfoniczny Filharmonii Poznańskiej pod dyrykcją S. Wisłockiego. W koncercie wzięły udział W. Kedra (fortepian) i E. Kassowski (śpiew).

KOMUNIKAT

Zmiana w terminie przyjmowania zamówień i opłat na prenumeratę pisma. Zamówienia i przeplaty na prenumeratę przyjmujemy do 10-go każdego miesiąca. Zamówienia i opłaty na prenumeratę przyjmujemy do 10-go każdego miesiąca. Na okresy miesięczne — do dnia 10-go każdego miesiąca na m-c następny.

Na okresy kwartalne — do dnia	10-go	grudnia	na	I kwartał
„	10-go	marca	na	II „
„	10-go	czerwca	na	III „
„	10-go	wrzesnia	na	IV „
Na okresy półroczne —	„	10-go	grudnia	na
„	„	10-go	czerwca	na
Na okres roczny —	„	10-go	grudnia	na

PRZEGLĄD KULTURALNY, Tygodnik kulturalno-społeczny Organ Rady Kultury i Sztuki Redaguje Zespół. Adres Redakcji: Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 79 III p., tel. 733-11. Redaktor naczelny: 8325 Adres administracji: ul. Wileńska 12, tel. 1-33-50. Wydaje RSW „Prasa” Kolportaż P.P.K. „Ruch” Oddz. w Warszawie, ul. Srebrna 12, tel. 804-20 do 25 Warunki prenumeraty: miesięcznie zł 4,00 kwartalnie zł 12,00 półrocznie zł 22,00, rocznie zł 38,00. Wpłaty na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze wiesley Reklamistów nie zamówionych Redakcja nie zwiera. Zakłady Drukarskie i Wklejnikowe RSW „Prasa”, Warszawa, Marszałkowska 3/5

4-B-14445