

PRZEGŁĄD KULTURALNY

TYGODNIK KULTURALNO-SPOŁECZNY

ROK II 15 (33)

WARSZAWA, DNIA 16 — 22 KWIETNIA 1953 R.

CENA 1 20 ZŁ

WITOLD ZALEWSKI

OD FAŁSKIEGO DO „PANA TADEUSZA“

Kiedy dziś czytamy i mówimy o robotniczo-chłopskiej młodzieży na uniwersytetach, kiedy w dawno znanych wsiach spotykamy świeżo dyplomowanych techników, magistrów, nauczycieli — synów paromorgowych chłopów, kiedy w każdej wsi, do której wstapiemy znajdziemy wielotonowe biblioteki, gazety i nierzadko piękne świetlice — przyjmujemy to jako chleb powszedni Polski Ludowej, jako rzecz należną, taką, o którą ze słusznym oburzeniem hałasujemy, jeśli dzieje się jej krzywda, jeśli sprawa kultury nie jest otoczona należyłą troską. Rzadko konfrontujemy i nie zawsze potrafimy zestawić to, co jest dzisiaj, z tym, co było wczoraj. A jeśli w dodatku, nie przeżyliśmy kiedyś sami głodu, powiedzmy, książki i kultury, ponieważ należeliśmy do cienkiej warstwy uprzywilejowanych, którzy mogli się uczyć, to szeroko otwieramy oczy, czytając dokumenty owych czasów, pamiętniki chłopów i robotników, ludzi, przed którymi świat stał zabity głuchymi opłotkami, pełen tajemniczych znaków, obwarowany kolczastymi zasiekami majątkowych cenzusów, opłat, czynszów i czesnych.

Jest w znanej książce-dokumentie pt. *Młode Pokolenie Chłopów*, opracowanej w 1938 r. przez prof. Chałasińskiego, motyw powtarzający się we wszystkich niemal życiorysach, zebranych z terenu całej Polski: rwący się do nauki chłopiec wiejski za cenę wyrzeczeń całej rodziny dostaje się do miejskiego gimnazjum. Odżywia się chlebem i wodą, znosi upokorzenia, rodzice jego zadłużają się i wysprzedażą, a mimo to, po dwóch, trzech latach syn chłopski zmuszony jest do odwrotu. Wraca na wieś z piekącą gorączką w sercu, czasem złamany, a czasem zbuntowany — „...Lecz nie ziszczył się moje zamiary, jak zresztą wiele innych w moim życiu, i to wszystko przez brak pieniędzy, przez tę mamotę. O, gdyby nie ta barykada, przeszłoby w życiu moim, gdybym mógł zrealizować moje idealne zamiary, dziś byłbym człowiekiem...“ pisze syn dwuhektarowego gospodarza z pow. Puławy. A młody chłop na jednomorgowym gospodarstwie z pow. Łaski tak kończy: „Co do mnie, gardzę swoimi przesładowcami i czekam chwili odwetu. Myślę nieraz o mej przyszłości. Chciałbym widzieć szczęśliwą, bogatą i potężną Polskę... Chciałbym ujrzyć chłopów i wieś polską zrównaną z innymi warstwami ludu, jaśniejącą swą kulturą polską...“

Jeśli taki Ikar z przetrąconymi skrzydłami miał jeszcze dość uporu, to biał przez pewien czas w ślepym samouctwie, rzucał się na każdą wieś ze światła, na każdą zadrukowaną stronicę. Ale i tu napotykał mur nie do przebycia.

W życiorysie dwudziestoparoletniego chłopca z powiatu Kostopol opisane jest takie właśnie samotne przebieganie się do wiedzy, zakonczony niespodziewanym punktem. Autor pamiętnika w ciągu kilkunastu lat, po powrocie na wieś, przeczytał wszystkie książki w okolicy. Było ich jednak niewiele — kilkanaście tomów nauczyciela, kilkanaście zebranych przygodnie; wszystkie te książki przeczytał po dziesięć razy. Niektóre stronicę zna już na pamięć. Do miasta jest piętnaście kilometrów; znajduje się tam biblioteka policyjna, jednak opłata za wypożyczenie jest zbyt wysoka. Ale... „W miasteczku jest duża biblioteka żydowska. Ma kilka tysięcy książek, kosztuje bardzo tanio. Znajomy Żyd opowiadał mi, że jest w niej dużo ciekawych rzeczy... Mam tu znajomego handlarza, co często przychodzi do mnie. Zaczęłam go wypytywać o żydowski język i zaczęłam się go uczyć. Potrafię już pisać i czytać... Cieszę się bardzo z tego języka, bo będę miał już co czytać. Wyczytałam całą bibliotekę...“

To jeszcze jeden kamień ciężkiego oskarżenia, rzucony na wasze podwórko, przedwojenni „rządzący“ Polski. Z tych kart bije prawda o chudych latach naszej wsi, nie tylko wsi, o chudych latach i o upadku naszej narodowej kultury... Wiednięcie ogromnych sił ludu w głódzie i ciemności, krzyk rozpacz i buntu poniżanego człowieka, syte pomruki trawicę burżuazji, a wśród tego żałosne beczenie agrarystów: „Człowiek ziemi... jest symbolem zdrowia i tężyzny, równowagi duchowej i swobodnego patrzenia na świat. Bogactwo otaczających go przyrodzonych zjawisk wywiera wyraźne piętno na jego światopogląd, który kształtuje się zupełnie inaczej, aniżeli światopogląd książkowy ludzi miasta...“ (St. Miłkowski *Walka o nową Polskę*, W-wa, 1936 rok).

Dzisiaj w kraju naszym zarówno ludzi miasta, jak i ludzi wsi kształtuje taki właśnie „książkowy“ światopogląd. Skłóciła się bowiem fabrykowana przez oszustów i mistyków na użytek ubogich „gadka“ o czytaniu z wielkiej księgi przyrody i o specyfice chłopskiego rozumu, który nie trawi książkowych mądrości.

Chłopsy synowie wracają teraz do domu z dyplomami ukończonych szkół i z przydziałami pracy do wielkiej, ogólnonarodowej budowy. Ci, co gospodarują na wsi, nie potrzebują uczyć się obcego języka, żeby zaspokoić głód wiedzy o świecie. Wystarczy sięgnąć do biblioteki gminnej, gromadzkiej, szkolnej, zetemowskiej lub jakiejś kolwiek innej. Gęsta sieć bibliotek pokrył się nasz kraj. Głęboko, do najdalszych zakątków dociera słowo drukowane; w trosce o rozwój „książkowej“, a więc prawdziwej kultury i o rozszerzenie prawdziwego „książkowego“ światopoglądu — rząd klasy robotniczej — klasy-wyzwolicielej narodu od wielu głodów — skutecznie zaspokaja również i ten głód — kultury. Dziś już książki nie trzeba szukać; jest ona wszędzie. Ale w naszej akcji przeorowywania kulturalnych ugorów wypełniona została dopiero pierwsza część zadań. Zaspokoiliśmy głód książki u tych, którzy jej od dawna poszukiwali. Druga część, znacznie trudniejsza, stoi przed nami. W krajach wolnych nie tylko zaspokaja się głody, w naszych krajach rozbudza się nowe, coraz to nowe pragnienia.

Nie wystarczy dać do ręki książkę tym, którzy uczyli się żydowskiego, żeby móc czytać, trzeba przyzwyczaić do niej nowych, nie rozbudzonych jeszcze czytelników; nie wystarczy wypełnić analfabetyzm, trzeba, żeby wczorajsi analfabeci, uczniowie Fałskiego, czytali dziś *Pana Tadeusza* i *Zorany ugor*. Ta część wielkiego dzieła upowszechnienia kultury jest jeszcze trudniejsza od poprzedniej i tutaj mamy jeszcze dużo do zrobienia.

W niejednej świetlicy, na niejednej wsi leżą nie rozpakowane książki, pokryte kurzem nawastrawionym od paru miesięcy, odkąd podrzuciła je tam ciężarówka Geesu lub pomowski ciągnik. Leżą tak wydane na łup myszom, bo nie ma we wsi nikogo, kto rozpaliby w sąsiadach ciekawość spraw przekazywanych za pomocą słowa drukowanego.

W niejednej radiofonizowanej wsi głośnik włączony przez pełną dobę gada swoje, a mieszkający domu nie bardzo zwracają uwagę na komunikaty, słuchowiska i pieśni. Również gazeta często służy do nieważliwego celu...

Tam przede wszystkim musimy podciągnąć front. Książka jest naszym najwierniejszym sojusznikiem. Kształtuje skutecznie światopogląd naukowy i wprowadza do umysłu toksyny uodporniające przeciw działaniu mistycznych jadów. Naszym obowiązkiem wobec tego sprzymierzeńca jest zwiad i przygotowanie terenu, który chcemy wyznaczyć pod jego działanie. Przed nowozakładanymi Radami Książki i Czytelnictwa, przed wszystkimi terenowymi, jak również warszawskimi działaczami kultury, przed pisarzami, dziennikarzami i przed nauczycielstwem stoi wielkie zadanie — dotrzeć do tych zapóźnionych kulturalnie ośrodków i zarazić je ostrym głodem książki, wiedzy i kultury.

TRZY KILOMETRY OD LUBLINA...

ARNOLD ŚLUCKI

— Czterdzieści metrów głęboko kopali my tę studnię, żeby woda była czysta, a piach woźę do Fabryki Samochodów, co ma Jego imię, to nie godzi się, żeby było jak w piachu...
— Marian Priamagol ma lat dwadzieścia kilka. Sierota. Ojciec, który trochę furmanii, zostawił mu w spadku rubrykę „bezrolny“ w fabrycznej ankiecie. Przygarnęła go

o której mówią wszyscy. Dzieci idą stąd co rano do szkół, dorośli do fabryk. Wioska coraz bardziej upodabnia się do robotniczego osiedla, stąd też spór o to, czy wieś ma jak dotychczas należeć do gminy Konopnice, czy stać się raczej częścią miasta.

Tymczasem zieleni się wiosna, piaski wypuszczają młodą trawę, ścieżką na przelaj przez pole kie-

Zaglądam do zeszytu Chomy Zbigniewa: „Strugarką nazywamy obrabiarkę skrawającą po linii prostej w kierunku poziomym... Miot sprężarkowy...“

Dzieci z powiatu lubartowskiego, krasnystawskiego, tomaszowskiego, z Zamojszczyzny i spod Hrubieszowa pochylały się nad zeszytami. Obok twierdzenia Talesa zanotowana lekcja o Polsce współczesnej: „Demokracja Ludowa, to jest władza robotników i chłopów... Towarzysz Bierut jest pierwszym obywatelom Polski Ludowej...“

— Gdzie się urodził towarzysz Bierut?

Chłopiec spod Łaszczowa czy Komarowa lubelskiego odpowiada pełnym zdaniem, jak z książki, choć koledy niecierpliwie podpowiadają mu: „Tutęj się urodził — Tutej!“

Wraz z kierownikiem technikum i nauczycielami obchodzą wspaniałe sale wykładowe i bogato wyposażone laboratoria. Lśnią próbówki, menzurki... A oto własna gazownia, skonstruowana przez uczniów.

Jesteśmy w sali kresleń. Wśród pochylonych nad pulpitem chłopców szukam mimowoli Radka, który źle narysował graniastosłup...

Długo rozmawiałem później z zastępcą dyrektora Technikum do spraw polityczno-wychowawczych — młodą nauczycielką i działaczką młodzieżową, Zofią Kussyk. Była wiciarka, a dziś aktywistka zetemowska, zdaje się, pisze wiersze po kryjomu... Jej mądre i przemysłane uwagi o książkach i pisarzach utkwiły mi w pamięci. Czeka ją w szkole praca niełatwa. Nie zorientowałem się na początku, że właściwie godzinę przede mną również po raz pierwszy przekroczyła próg Technikum, że to pierwszy dziś dzień urzędowania dwudziestoparoletniej dyrektorki...

Ze wzgórz szkoły rozciąga się widok na miasto. Kominy fabryk lubelskich odbijają się w wodach Bystrzycy. Zmierza. Ścieżką przez pola ludzie wracają z pracy, okrajają stawy, który szeroka taflą rozlewa się opodal.

— Sław ten niebawem osuszamy — mówi nauczyciel. Na dnie jego znajdują się pokłady beczennego nawozu... Łąki są tu kwaśne, a paszę będziemy mieli wysokobiałkową. Kawał łaki wykojmy na boisko sportowe, a tu będzie sad...

Ludzie w Rurach Jezuickich są rzeczowi i gospodarscy w swoich marzeniach i wiedzy, komu zawdzięczają to, że marzenia ich z każdym dniem przybierają kształt rzeczy wisty...



fabryka ciężarówek. Do pracy idzie ulicą Sierocą, na której tablica pamiątkowa na murze mówi o dziedzinie Tego, który Polskę uczynił domem dla wydziedziczonych i bezdomnych.

Murarz Jan Golec, człowiek 74-letni, myje ręce przed izbą, murańskie ręce nasiąkłe wapnem, jak ta jabłoń przed oszalanym domkiem. „Dziadek“ — jak go nazywają w całym osiedlu — w młodości przyjaźnił się z ojcem Bolesława Bieruta. Starsi ludzie dobrze pamiętają rzeczy minione; fakty i zdarzenia z ich młodości widzą i odczuwają blisko, wyraziście...

— Chodziłem, bywało, do Jego ojca na Kalinowszczyznę, za te wierzby, gdzie sędzia Żelkowski mieszkał... Uczciwy był człowiek... Jak pan jest dziennikarzem, to niech pan pozdrowił Syna w Warszawie... Od Jana Golca...

Otacza mnie gromada kobiet. Kobiety są bardziej praktyczne. Dumne z wielkiego Rodaka — dumę tę łączy z poczuciem praw, które się wnoszą słusznie należą. Bo jakoś opóźniają się prace związane z budową szosy — inwestycji,

rują się tam, gdzie za stawem wznosi się kilkupiętrowy dom, położony na najwyższym wzgórzu. To Technikum Mechaniki Rolnej w Rurach Jezuickich...

Posłuchajcie: oto *Szyfrowe prace* Żeromskiego w relacji Kozakówny Teresy, młodzieńkiej dziewczyny ze Starej Wsi koło Puław, uczennicy pierwszej klasy Technikum:

— „Andrzej Radek był synem biednej wyrobnicy, do szkoły długo nie chodził, bo nie miał pieniędzy. Pewien nauczyciel o dobrym sercu pokazywał mu obrazki i nauczył czytać i pisać. Kiedy chłopiec zaczął chodzić do szkoły, dokuczali mu koledy, bo mówił po wiejsku „k'sobie“ itp. Pewnego razu nauczyciel kazał mu nakreślić na tablicy graniastosłup. Radek źle rysował. Wtedy...“

— A my jak rysujemy... Podnoszą się do góry zeszyty i arkusze z rysunkami technicznymi, kreslonymi wprawną, choć dziecinną ręką.

— Obrabiarka!
— Szlifierka!
— Prasa hydrauliczna!
— Frezarka...

O SYTUACJI W KRYTYCE*)

JAN WILCZEK

WADANIEM naszym na dzisiejsze naradzie jest określić, jaką rolę pełni krytyka w walce o współczesną naszą sztukę i kulturę, czy krytyka nasza wypełnia swe odpowiedzialne zadanie kształtowania i pobudzania twórczości — czy, oceniając właściwie rolę współczesnej sztuki, zbliża twórcę i jego dzieło do mas odbiorców i czy podnosi chłonność odbiorczą szerokiego mas narodu w dziedzinie sztuki.

Cechą szczególną naszego zebrania jest to, że po raz pierwszy stawiamy problem krytyki wspólnie dla wszystkich jej dziedzin i specjalności. Dotychczas spotykaliśmy się zwykle na terenie którejś ze sztuk, przy konkretnych problemach danej dyscypliny — z natury najczęściej był to teren literatury. Tak było dotychczas — mimo, że idea wspólnej narady krytyków od dawna kołatała od drzwi i domagała się realizacji.

Ala dopiero dziś po raz pierwszy spotykamy się wszyscy razem wspólnie i radzić będziemy wspólnie — krytycy i teoretycy sztuki wszystkich dziedzin — literatury, plastyki, muzyki, teatru, filmu i architektury. Trzeba sobie powiedzieć wyraźnie — krytyka nasza rosła i rozwijała się równoległe z poszczególnymi dziedzinami sztuki. Było to oczywiście zjawiskiem naturalnym. Partia nasza — słusznie i mądrze — skierowywała dotąd każdą tendencję rozpatrywania krytyki w ogóle — na konkretne, aktualne ważne zagadnienia dotyczące wszystkich, lub też poszczególnych dziedzin sztuki. Już w pierwszym, początkowym okresie walki o zasadnicze, podstawowe tezy realizmu socjalistycznego staraliśmy się łączyć ściśle teorię z praktyką. Dlatego dziś, w oparciu o wszystkie taternie uzyskane na poprzednich sro-

Według mnie dwa momenty składają się na tę sytuację. Po pierwsze, trzeba stwierdzić duże społeczne pobudzenie zainteresowań i wielkie ożywienie się dyskusji wokół sprawy współczesnej kultury. Ale, po drugie — równocześnie mamy do czynienia z pewnego rodzaju rozluźnieniem ideologicznym, które nie pozwala nam posunąć się naprzód, powoduje jakby dreptanie w miejscu i umożliwia nawrót do starego. Pojawiać się zaczyna zjawisko dużego liberalizmu w stosunku do metody, jaką się krytyka w swej wypowiedzi posługuje. Rozpatrzeć to warto dokładnie.

Jest rzeczą bezsporną, że w dziedzinie krytyki zdobyliśmy na przestrzeni ostatnich lat poważne osiągnięcia z zakresu teorii i historii sztuki. Nasi czołowi twórcy, historycy sztuki, teoretycy literatury i sztuki dali nam na gruncie metody realizmu socjalistycznego w ostatnich latach wiele poważnych dzieł, będących trwałym wkładem w dziedzinę naszej wiedzy o współczesnej sztuce i kulturze. Dokonałszy wielkiej pracy przyswojenia kulturze polskiej licznych podstawowych osiągnięć naukowych i teoretycznych Związku Radzieckiego — udostępniliśmy w ten sposób szerokim kołom inteligencji twórczej podstawowe elementy przodującej radzieckiej teorii realizmu socjalistycznego. Jest to odcinek naszej pracy niezwykle ważny, dający nam zdrową podstawę pod prawidłowy rozwój naszej rodzimej nauki o sztuce. I w tym zakresie nasze osiągnięcia są naprawdę duże. Gdziekolwiek po-
stawiamy tezy — oczywiście dyskusyjnie! — Wydaje mi się, że w krytyce literackiej i artystycznej obserwujemy obecnie poważny rozwój ilościowy tej dziedziny — przy jednoczesnym braku wzrostu jej jakości.

Rzyskując już w tym miejscu postawienie tezy — oczywiście dyskusyjnie! — Wydaje mi się, że w krytyce literackiej i artystycznej obserwujemy obecnie poważny rozwój ilościowy tej dziedziny — przy jednoczesnym braku wzrostu jej jakości.

czekać — czy podnoszą one poziom i pogłębiają znaczenie naszej krytyki? Wydaje mi się, że nie. Przeciwnie, zarysowała się niepokojąca dysproporcja gatunku między tzw. krytyką wielką, poważną, a krytyką bieżącą, codzienną. Dysproporcja ta idzie tak daleko, że na odcinku tzw. aktualnej krytyki używają się już zaczyna niemal innego języka, innego stylu. Nie chodzi tu o różnicę poziomu — chodzi o różnicę w metodzie, często o różnicę podstaw ideologicznych. Czy możemy na przykład powiedzieć, że przyswojenie sobie bogatego zasobu materiałów radzieckich dodało naszej krytyce bodźca, czy natęgnęło ją tym charakterystycznym, radzieckim duchem bojowości, ofensywności i bezkompromisowości — czy przeniesienie dyskusji radzieckich na nasz grunt zaostriżyło nasze dyskusje i spory — na wzór towarzyszy radzieckich? Wydaje mi się, że nie tylko nie nastąpiło nic podobnego, lecz daje się zaobserwować zjawisko odwrotne — są wypadki, gdy dyskusję radziecką przenosi się na nasz grunt w sposób wynaturzony, niekompletny, wyretuszowany subiektywnie. Obserwujemy ostatnio — prawdopodobnie na fali specyficznie pojętej „walki ze schematyzmem i deklaratorynością“ zjawisko łagodzenia, wolaowania stylu — odwracania od marksistowskiej terminologii i bolszewickich jasnych określeń, nazywających rzeczy i sprawy po imieniu Prowadzi to oczywiście nieuchronnie do mętniactwa, do subiektywistycznego ujmowania zjawisk — do nieodpowiedzialności za sformułowania. Doprawdy, nierzadko np. zagadnienia plastyczne rozwiązywane są na łamach „Materiałów do studiów i dyskusji“ bardziej bojowo od polemicznych artykułów „Przeglądu Artystycznego“, mimo tego, że kierownictwo obu tych pism jest wspólne. Zagadnienia historyczne polskiej plastyki rozwiązuje

(Dokończenie na str. 4-iej)

*) Fragmenty z referatu wygłoszonego na posiedzeniu Rady Kultury i Sztuki w dniu 11 kwietnia.

NA ZAWSZE RAZEM

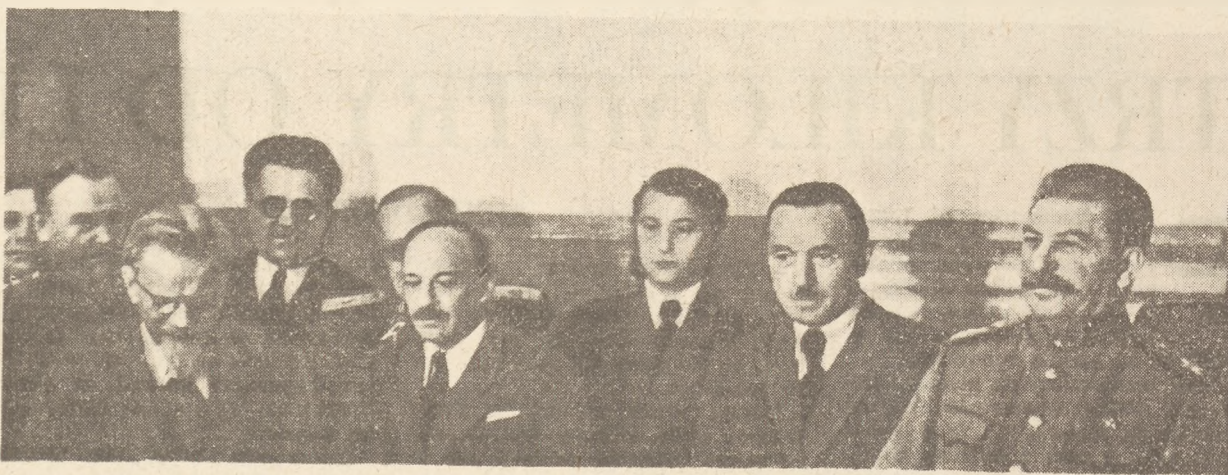
MIROSŁAW ŻULAWSKI

KIEDY 21 kwietnia 1945 roku towarzysze Stalin w imieniu Związku Radzieckiego i Towarzysze Bierut w imieniu Polski kładli podpisy pod układ o przyjaźni, pomocy wzajemnej i współpracy, wojna przeciwko hitlerowskiej Rzeszy trwała jeszcze, a Armia Czerwona i Wojsko Polskie zbliżały się do rogatki Berlina. Ruiny piętrzące się na ulicach Warszawy nie były jeszcze uprzątnięte, a kraj zniszczony wojną i okupacją nie był jeszcze nawet objęty w pełni przez władzę młodej Demokracji Ludowej. Nasza gospodarka leżała w ruinie, Ziemia Zachodnie były jeszcze świeżym polojewiskiem, podziemie strzelało jeszcze zza węgla. Wszystko było jeszcze do zrobienia, a o to to było, że nawet odważnym opadały ręce. Młode polsko-radzieckie braterstwo broni, wykute w ogniu bitwy pod Lenino i walk partyzanckich na tyrach wroga — młody polsko-radziecki sojusz wypracowany przez Związek Patriotów Polskich i Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego liczył zaledwie kilkanaście miesięcy życia. Ciężkie dziedzictwo przeszłości miało jeszcze stosunki między obu krajami. „Stosunki między naszymi krajami — mówił wtedy Towarzysz Stalin — obfitowały, jak wiadomo, w ciągu ostatnich pięciu stuleci w elementy wzajemnej nieufności, niechęci i nierzadko otwartych konfliktów zbrojnych. Stosunki takie osłabiały obydwa nasze kraje i wzmacniały imperializm niemiecki...”

Ale już wówczas uroczysty akt podpisania układu o przyjaźni, pomocy wzajemnej i współpracy opierał się na solidnych fundamentach: na prawdziwie niepodpartych faktach stalinowskiej przyjaźni do narodu polskiego. Już wówczas naród polski miał armię powstałą dzięki braterskiej pomocy Kraju Rad, armię walczącą u boku swej wielkiej towarzyski broni — Armii Czerwonej — u wrót Berlina i Drezna. Już wówczas naród polski miał realną, namacalną co dzień i co godzina gospodarczą pomoc radziecką dla zrujnowanej przez wojnę i okupację ojczyzny. Już wówczas mieliśmy niezłomne słowo Stalina o zapewnieniu nam słusznych granic, o pomocy w odbudowie, o pełnej niepodległości i suwerenności naszego narodu, który według Jego słów „nie chce już być igrawką w ręku cudzoziemców”.

Od daty podpisania układu o przyjaźni, wzajemnej pomocy i współpracy minęło lat osiem: było to lata Trzydziennego Planu Odbu-

dowy i lata pierwszej połowy Planu Sześciolletniego. Najtrudniejsze lata! Mierzymy je dziś miarą miłości, jakie kraj nasz poczynił na drodze odbudowy tego, co zostało zniszczone i na drodze budowy podstaw socjalizmu. Mierzymy je ilością odbudowanych miast i wybudowanych domów, ilością nowych zakładów prze-



Dnia 21 kwietnia 1945 r. podpisano układ o przyjaźni, pomocy wzajemnej oraz współpracy powojennej między Związkiem Radzieckim a Rzeczpospolitą Polską.

mysłowych, ilością przodowników pracy i racjonalizatorów, ilością dzieci w szkołach, ilością ludzi, którym zdjęto z oczu bielmo analfabetyzmu. To były lata zagospodarowywania Ziemi Zachodnich, lata reformy rolniej, lata odbudowy Warszawy, lata Muranowa, Żerania, Nowej Huty, MDM — lata milionów metrów sześciennych kubatury mieszkaniowej i setek wielkich budowli przemysłowych, jakie pokrzyły kraj cały po najdalsze jego zakątki.

Odbudowywać kraj, jego gospodarkę i praworządność — budować podstawy socjalizmu — socjalistyczne stosunki produkcji i socjalistycznego człowieka — przychodziło nam w ostrej walce klasowej, toczony na froncie wewnętrznej i zewnętrznej. Międzynarodowy imperializm sprzymierzył swe siły z resztkami klas wyzyskujących wewnątrz kraju, nasał nam agentów i sabotażystów, chwytali się każdego środka dywersji i każdej broni, byle zepchnąć nas z drogi, na którą weszliśmy — z drogi budowy Ludowego Państwa w oparciu o przyjaźń, pomoc i współpracę z Związkiem Radzieckim.

Jeśli wywiązałyśmy się z zadań, jakie naród pod przewodem klasy robotniczej i jej Partii sobie posta-

ni, pomocy wzajemnej i współpracy między narodem polskim i narodem Związku Radzieckiego stawała się ciążącym na nas ciężarem, tej pomocy i współpracy nie byłoby nam w stanie zabić ran wojny i okupacji w tempie, w jakim to zrobiliśmy. Bez braerskiej, bezinteresownej, hojnej pomocy Związku Radzieckiego, jakiej użył nam w środkach materialnych, doświadczeniu i specjalistach, nie moglibyśmy podjąć w skali, w jakiej to czynimy, wielkich budowli Planu Sześciolletniego, będących kamieniem węgielnym potęgi naszej ojczyzny, szczęścia i dobrobytu naszego narodu. Bez pomocy Związku Radzieckiego, nie moglibyśmy wykuć tak potężnego narzędzia obrony naszych granic i naszej niepodległości, jakim jest Ludowe Wojsko Polskie.

Obustronna, pokojowa i braterska, bezinteresowna współpraca państw obozu pokoju zdumiewa nieustannie kapitalistycznych speców od zdobywania rynków zbytu, ujarzmiania narodów słabszych kolonizowania krajów zacofanych, „marshallizowania” wczorajszych potęg. Nie mogą zrozumieć, jak to się dzieje, że potężny Związek Radziecki wyzyskuje się swego ustroju, moc swego przemysłu, zdolno-

ści swych ludzi i doświadczenie swego rozwoju na drodze do komunizmu nie po to, by zawiądnąć rynekami zbytu i surowcami państw demokracji ludowej, lecz po to, by otworzyć im nowe rynki zbytu, zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne, by umożliwić im pełne wykorzystywanie surowców posiadanych i dostarczyć im tych, których są pozbawione. Nie mogą zrozumieć, jak to jest możliwe, że pań-

stwo, które jest pierwszym mocarstwem świata, wchodzi w stosunki polityczne i gospodarcze ze słabszymi partnerami na zasadzie nie wilczego prawa siły, ale pełnego równouprawnienia, oszanowania wzajemnych interesów, niesienia pomocy przez silniejszego słabszemu. Nie rozumieją tym samym, w jaki sposób na ich oczach wyrósł i potężnieje z dniem każdym olbrzymi oboz pokoju rozciągający się od Oceanu Spokojnego po Łabę — oboz oparty o nowy typ stosunków między narodami, oboz, w którym nie ma wyzyskujących i wyzyskiwanych — oboz, który jest dzisiaj nadzieją wszystkich ludzi świata.

„Przyjaźń, pomoc i współpraca” między narodami naszego obozu opiera się o prawdę stalinowskiej nauki, która głosi:

„Trzeba koniecznie aby zwycięski proletariaty narodów produkujących udzielił masom pracującym narodów opóźnionych pomocy — rzeczywistej i długotrwałej pomocy w dziele ich kulturalnego i gospodarczego rozwoju, aby pomógł im podnieść się na wyższy szczebel rozwoju, dopędzić wyprzedzające je narody.”

Z pism JÓZEFA STALINA

PRZEMÓWIENIE J. W. STALINA PRZY PODPISANIU UKŁADU O PRZYJAŹNI, POMOCY WZAJEMNEJ I WSPÓŁPRACY POWOJENNEJ MIĘDZY ZWIĄZKIEM RADZIECKIM I RZECZPOSPOLITĄ POLSKĄ

(21 kwietnia 1945 roku)

Panie Prezydencie, Panie Premierze, Panowie. Sądze, że układ o przyjaźni, pomocy wzajemnej i współpracy powojennej między Związkiem Radzieckim i Polską, który właśnie podpisaliśmy, posiada wielkie znaczenie historyczne.

Znaczenie tego układu polega przede wszystkim na tym, że jest on wyrazem zasadniczego zwrotu w stosunkach między Związkiem Radzieckim a Polską w kierunku sojuszu i przyjaźni, zwrotu, który ukształtował się w toku obecnej walki wyzwolenczej przeciwko Niemcom i który obecnie zostaje formalnie utrwalony w niniejszym układzie.

Stosunki między naszymi krajami obfitowały, jak wiadomo, w ciągu ostatnich pięciu stuleci w elementy wzajemnej nieufności, niechęci i nierzadko otwartych konfliktów zbrojnych. Stosunki takie osłabiały obydwa nasze kraje i wzmacniały imperializm niemiecki.

Znaczenie niniejszego układu polega na tym, że kładzie on kres i wbiła ostatni gwóźdź do trumny tych dawnych stosunków między naszymi krajami oraz stwarza realną podstawę do zastąpienia dawnych nieprzyjaznych stosunków — stosunkami sojuszu i przyjaźni między Związkiem Radzieckim i Polską.

W okresie ostatnich 25 — 30 lat, tj. w okresie dwóch ostatnich wojen światowych, Niemcom udało się wykorzystać ziemie polskie jako korytarz do najazdu na wschód i odskocznice do napaści na Związek Radziecki. Mogło to nastąpić dlatego, że nie było wówczas między naszymi krajami przyjaznych i sojuszniczych stosunków. Dawni władcy Polski nie chcieli sojuszniczych stosunków ze Związkiem Radzieckim. Wielu prowadził politykę gry między Niemcami a Związkiem Radzieckim. I naturalnie doиграли się. Polska została okupowana, jej niepodległość anulowana, przy czym w rezultacie tej zgubnej polityki wojska niemieckie uzyskały możliwość pojawienia się u bram Moskwy.

Znaczenie niniejszego układu polega na tym, że likwiduje on starą, zgubną politykę gry między Niemcami a Związkiem Radzieckim i zastępuje ją polityką sojuszu i przyjaźni między Polską a jej wschodnim sąsiadem.

Takie jest historyczne znaczenie właśnie przez nas podpisanego układu między Polską a Związkiem Radzieckim o przyjaźni, pomocy wzajemnej i współpracy powojennej.

Nie tedy dziwnego, że narody naszych krajów z niecierpliwością oczekują podpisania tego układu. Czują, że układ ten stanowi rękojmię niepodległości nowej demokratycznej Polski, rękojmię jej potęgi i rozkwitu.

Lecz to nie wyczerpuje sprawy. Układ niniejszy ma ponadto wielkie znaczenie międzynarodowe. Dopóki nie było przymierza między naszymi krajami, Niemcy mogły wyzyskiwać brak jednolitego frontu między nami, mogły przeciwstawiać Polskę Związkowi Radzieckiemu i odwrotnie i przez to zwałować je w pojedynkę. Sprawa zmieniła się gruntownie, kiedy powstało przymierze między naszymi krajami. Obecnie nasze kraje nie mogą już być przeciwstawiane sobie wzajemnie. Obecnie istnieje między naszymi krajami od Bałtyku do Karpat jednolity front przeciwko wspólnemu wrogowi, przeciwko imperializmowi niemieckiemu. Obecnie można z przekonaniem powiedzieć, że agresji niemieckiej na wschodzie zagrożeń nie ma. Nie ulega wątpliwości, że jeśli ta zapała od wschodu zostanie uzupełniona zaporą od zachodu, t. zn. przymierzem naszych krajów z naszymi sprzymierzeńcami na zachodzie, można śmiało powiedzieć, że agresja niemiecka zostanie okiełznana i nie łatwo jej będzie się rozprętać.

Nie więc dziwnego, że miłujące wolność narody, zwłaszcza narody słowiańskie, z niecierpliwością oczekują zawarcia tego układu, widzą bowiem, że układ ten oznacza wzmocnienie jednolitego frontu Narodów Zjednoczonych przeciwko wspólnemu wrogowi w Europie.

Toteż nie wątpię, że nasi sprzymierzeńcy na zachodzie powitają z zadowoleniem ten układ.

Niech żyje wolna, demokratyczna Polska!
Niech żyje jej wschodni sąsiad nasz Związek Radziecki!
Niech żyje sojusz i przyjaźń między naszymi krajami!

REZOLUCJA

Rady Kultury i Sztuki przyjęta w dniu 11.IV 1953 r. na II (VII) posiedzeniu poświęconym sprawie krytyki literackiej i artystycznej.

Rada Kultury i Sztuki na II (VII) posiedzeniu w dniach 10 — 11 kwietnia 1953 r. poświęconym sprawie krytyki literackiej i artystycznej uważa za konieczne, na podstawie wygłoszonych referatów i przeprowadzonej dyskusji

1) Zwrócić się do wszystkich instytucji naukowych, kulturalnych i artystycznych, do prasy periodycznej i codziennej oraz do związków i stowarzyszeń twórczych z apelem o pogłębienie walki o żarliwą marksistowską, ugruntowaną na metodzie realizmu socjalistycznego oraz na doświadczeniach i osiągnięciach nauki i sztuki radzieckiej — krytykę literacką i artystyczną, która winna stanowić aktywną siłę, kształtującą twórczość współczesną, podnosząc poziom kulturalny szerokiej mas odbiorców i wzbogacając naszą wiedzę o współczesnej, narodowej sztuce i kulturze. Instytucje naukowe, kulturalne i artystyczne, prasa oraz związki i stowarzyszenia twórcze — winny dołożyć wszelkich starań, by na drodze pogłębionej ideologicznej analizy bieżącej twórczości i działalności krytycznej, wzmocnić walkę o wysoki poziom ideologiczny i artystyczny polskiej sztuki, jednocześnie zaostrzając czujność wobec niebezpieczeństwa schodzenia z drogi realizmu socjalistycznego i reaktywowania się szkodliwych, estetyzujących i antyrealistycznych metod twórczości i oceny.

2) Zwrócić się do Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz związków i stowarzyszeń twórczych z apelem o zaktywizowanie pracy w dziedzinie krytyki literackiej i artystycznej, zwłaszcza przez położenie nacisku na ustalenie form organizacyjnych komisji i sekcji krytyków w związkach i stowarzyszeniach twórczych, w celu podniesienia poziomu ideologicznego i fachowego krytyków zrzeszonych. W oparciu o powołane do życia komisje i sekcje krytyków, należy przeprowadzić w porozumieniu ze Stowarzyszeniem Dziennikarzy szczegółową weryfikację krytyków literackich i artystycznych, upoważniającą do wykonywania zawodu krytyka i recenzenta w prasie codziennej.

3) Jednocześnie Rada Kultury i Sztuki zwraca się do wszystkich redakcji, wydawnictw, czasopism i dzienników z apelem o stałą konsultację z Zarządami związków i

Stowarzyszeń artystycznych, w sprawie obsady personalnej działów krytyki oraz w sprawie konkretnej współpracy poszczególnych twórców z czasopismami. Instytucje państwowe oraz związki i stowarzyszenia twórcze winny troskliwie pomagać redakcjom we właściwej obsadzie stanowisk krytyków i recenzentów, jak również ułatwiać redakcjom bezpośrednie kontaktowanie się i codzienną współpracę z twórcami.

4) W celu podniesienia poziomu wszystkich form szkolenia krytyków w poszczególnych dziedzinach sztuki, Rada Kultury i Sztuki apeluje do kierownictwa Ministerstwa Kultury i Sztuki o nawiązanie porozumienia z Polską Akademią Nauk, z zainteresowanymi Resortami, centralnymi urzędami, wydawnictwami i związkami twórczymi, w celu przedyskutowania i stworzenia ogólnego planu szkolenia kadr młodych krytyków na szczeblach uniwersyteckich, w wyższych szkołach i akademiach artystycznych oraz we wszystkich innych formach sekcyjnych seminarijnych, instytutowych i samokształceniowych.

5) Rada Kultury i Sztuki zwraca się z apelem do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Radio, wszystkich wydawnictw oraz instytucji zamawiających i upowaszczeniujących dzieła twórcze, o powołanie do życia kolegiów i komisji oceniających, złożonych ze zweryfikowanych twórców, krytyków i redaktorów, których udokumentowana opinia i decyzja zawsze będzie dostępna twórcom i przedstawicielom zarządów głównych związków twórczych.

6) W celu stworzenia jak najlepszych warunków dla rozwoju polskiej współczesnej teorii sztuki i krytyki literackiej i artystycznej — Rada Kultury i Sztuki apeluje do Ministerstwa Kultury i Sztuki o roztoczenie właściwej opieki nad warunkami pracy i twórczości aktywnych krytyków wszystkich dziedzin i specjalności.

7) Rada Kultury i Sztuki apeluje do Ministerstwa o roztoczenie stałej i systematycznej opieki nad dziełami krytyki w prasie codziennej i periodycznej, służenie jej informacjami, materiałami informacyjnymi oraz o umożliwienie prasie terenowej udziału w naradach i konferencjach twórczych.

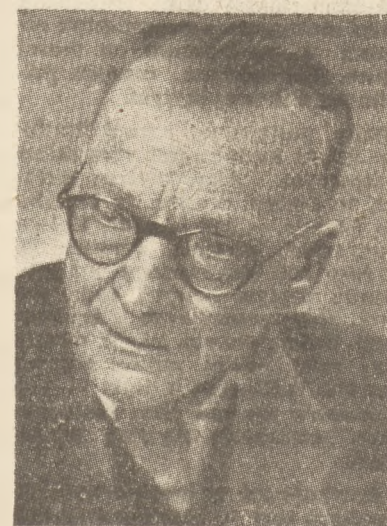
8) Rada Kultury i Sztuki apeluje do Ministerstwa Kultury i Sztu-

ki, Centralnych Rad Związków Zawodowych, Związku Samopomocy Chłopskiej, organizacji społecznych i związków twórczych o zorganizowanie odpowiednich form ujawniania bezpośredniej krytyki i opinii świata pracy, zarówno w stosunku do książek, wystaw, jak i przedstawień teatralnych, filmowych i twórczości muzycznej.

Stwierdzając poważny postęp, rozwój i rolę krytyki, jako doniosłej formy twórczości i jako oręża w budowie socjalizmu i w walce naszego narodu o pokój, Rada Kultury i Sztuki wzywa szeroki ogół polskich krytyków i naukowców do ubojowania i upartyjnienia kryteriów oceny, do śmielszego i aktywniejszego ujawniania braków i niedociągnięć, do śmielszego i aktywniejszego mówienia o wielkiej prawdzie naszych czasów i naszej walki i do śmielszego i aktywniejszego pomagania twórcom i działaczom kultury w kształtowaniu nowego oblicza polskiej narodowej kultury epoki socjalizmu.

40-lecie pracy Ludwika Hieronima Morstina

11 marca w Państwowym Teatrze Polskim w Warszawie odbył się jubileusz 40-lecia pracy Ludwika Hieronima Morstina.



Profektorat nad uroczystością objął Minister Kultury i Sztuki, Włodzimierz Sokorski.

Wybitnego dramatopisarza udekorowano Krzyżem Komandorskim

„Kto nasze złoto błękitem przelśnił?
Czy kule potną nas żądlem os?
Naszym orężem — nasze pieśni,
Naszym jest żywem — rozdzwaniający się głos”.

(W. Majakowski)

Pewnego dnia na Powiśle wkroczył Majakowski Dwaj młodzi robotnicy nieśli portret poety na barkach od gmachu świetlicy, by ze ślany pachnącej jeszcze świeżym tyńkiem patrzeć na nich, jak żywy piewca walki i zwycięstwa proletariatu. Na otwarcie świetlicy brnęła młodzież Czerniakowa przez zwalę cegieł i nieuprzątniętego jeszcze żelastwa. Gdy wyspiewano wszystkie pieśni, młoda dziewczyna wstąpiła na scenę, ukłoniła się, uśmiechnęła. Tak uśmiechała się chyba niedgdy jej matka czy starsza siostra, gdy podnosiła ją niezdolny wir karuzeli i tłumiała w sobie niepokój i treść...

Wiersz Majakowskiego pt. „Lewą marsz” wygłosił...

Zaczęła po rosyjsku, zacięła się, szło trudno, zwłaszcza te miękkie rosyjskie „t”... Wiersz dokończyła po polsku:



Zali wzrok orli zgaśnie?
Czyż ulegniemy w walce?
Ciąśniej ściskajcie światła na gardle proletariatu palce.
Naprzód pierś po aj naga,
niech flaga na niebo zawiewa.
Kto tam znów rusza prawą?
Lewa!
Lewa!
Lewa!
Zerwała się turza oklasków.

Wzruszył się niedgdy Majakowski, gdy wieści jego słuchali riazający brodaczy muzykowie w świetle księżycy... Jego gromkiego głosu słuchali potem czerwonoarmiści, stachanowcy. Pomyślałem: jaki wiersz by wyszedł spod jego pióra, gdyby był tu z nami... Na Powiśle. Nielatwa bynajmniej, lecz urzekająca — ja protota poezja Majakowskiego stała się własnością wszystkich narodów radzieckich. Poezja Majakowskiego przysła i do nas.

Podobnie, jak proza Gorkiego, twórczość poetki Majakowskiego dała najpełniejszy wyraz narodowi nowej epoki i nowego człowieka, który prawa do piękna zdobywał w trudnej walce o nowe społeczeństwo bez wyzysku i poniżenia człowieka. Piękno duchem, dekadentem, bałajkarzem, artystycznej bohemie i rysownikom wywiechanych pejzażyków. Majakowski przeciwstawił poezję tętniącą życiem i walką wielomilionowym mas robotników i chłopów. Poezja, która godziła nieczym sztylet czerwonoarmisty w białygardyjską psrą kontrrewolucyjną hołotę — bita interwentów. Loyd Georgów i Wilsonów — demaskowała późnej nepmanów, towarzyszyta tytanicyzmu wysiłkom realizatorów radzieckich pięćdziesiąt — chwaliła trud robotników, bohaterów socjalistycznej industrializacji.

W zachwycie poety dla budującego socjalizmu kraju turbin i ma-

szyn stopniały resztki naiwnej futurystycznej egzaltacji. Majakowski, piewca leninowsko-stalinowskich idei elektryfikacji i uprzemysłowiecia — wyjaśniał ludziom radzieckim wielki humanistyczny sens socjalistycznego budownictwa, tak, jak Gorki wyjaśniał masom sens ich rewolucyjnej walki.

Ma głęboką rację francuska pisarka, Elsa Triolet, gdy mówi: „Dla nas ważne jest nie to, że Majakowski był futurystą, lecz to, że przestał nim być...”

Dojrzała poezja Majakowskiego, ta, która — jak pisała niedawno „Prawda” — stała się „dobrem całego narodu radzieckiego” — zawdzięcza swoją siłę głębokiemu realizmowi i wielkiemu umiłowaniu człowieka. Siła jej wywodzi się z żywej więzi najwybitniejszego poety radzieckiej epoki z wielką humanistyczną i rewolucyjną poezją rosyjską — z twórczością Puszkina, Lermontowa i Niekrasowa, jak i z żywego powiązania ze współczesnością — z artystycznej odwagi, nowatorstwa treściowego i formalnego.

Poezja Majakowskiego jest głęboko ludowa, a jednak nie powtarza ona żywym motywów ludowych, nie powtarza zawodzenia niekrasowskich burłaków, ni złorzeczeń pańszczyźnianych chłopów u Szewczenki.

Realistyczna poezja epoki socjalizmu, to ludowa poezja walczących i zwyciężających robotników i chłopów, którzy przerosli wiedzą o świecie i radością swoich ciemieców, którzy w walce poznają i zmieniają świat.

„Mam już pokornie ich prosić:
„Ach, naucz ty mnie”.
O hymny mołoty wznosić
lub oratorium?
Samiśmy twórcy w gorejącym

hymnie
łaskotu fabryk i laboratoriów”.

Ta nowa socjalistyczna treść poezji Majakowskiego wyrażona w konkretnych obrazach i sytuacjach czyni ją poezję bliską nam, budowniczym socjalizmu w naszym kraju. Biczująca satyra Majakowskiego bije także naszych wrogów. Optimizm, radość życia jego poezji pomaga także i nam żyć, walczyć, budować i przezwyciężać trudności.

Majakowski uczył nas prawdy w życiu i w poezji prawdziwego rewolucyjnego, niełatwego optymizmu.

Nie darmo poezja Majakowskiego stała się także szkołą poetów. niezależnie od tego, czy piszą „schodkami”, czy nie. Jakakolwiek poeci by upodobał sobie strofę — Majakowski, poeta stalinowskiej epoki, był i nadal pozostanie wzorem rewolucyjnej pasji prawdomówności, bojowości — umiowania sztuki i życia.

A. S.

GOYA I JEGO LEGENDA

W 125 ROCZNICĘ ŚMIERCI ARTYSTY

1

Gdy stary Goya umarł sto dwadzieścia pięć lat temu na obczyźnie w Bordeaux, sztuka jego była prawie nie znana poza Hiszpanią, a i tam popularność Goyi i znajomość jego dzieł ograniczona była do kręgu elity intelektualnej, odbiorców dworskich i najbliższych przyjaciół artysty. Obrazy jego znajdowały się w niedostępnych pałacach grandów hiszpańskich lub w posiadaniu króla, ryciny zaś rozpowszechnione były w bardzo nikłym stopniu. Spośród słynnych dzieł cykli graficznych, tylko „Kaprysy” i „Walki Byków” opublikowane zostały za życia artysty — i one zresztą rozeszły się w bardzo małej ilości — inne zaś, tak ważne dla poznania Goyi, „Okropności wojny” i „Szaletstwa” wydano w kilkanaście lub nawet w kilkadziesiąt lat po jego śmierci.

W drugiej ćwierci XIX wieku sława Goyi szybko rosła, a wraz z nią powstawała legenda dokoła jego postaci. Pierwsza sylwetka artysty, jaka zarysowała się w literaturze, utrzymana była w barwach kontrastowych i dramatycznych. Był to Goya widziany oczyma romantyków; jego życie to awanturniczy romans, pełen przygód mi-



„Ty, który nie możesz”, rycina z cyklu „Kaprysy” 1795 r.



„Któżby pomyślał!”, Rysunek ze szkicu: (ofiary tyranii Ferdynanda VII).

nych, pojedynków, skandalicznych epizodów (często koncentrujących się wokół tajemniczej postaci księżnej Alba). Drugim, nie mniej fascynującym wątkiem romansu była rewolucyjność artysty: spiski, sprzysiężenia i walka z inkwizycją wypełniały życie tego domniemanego Karbonariusza. W romantycznej wersji — Goya, to „dzięki plebejzacji o niejasnych ideałach wolnościowych, który podstępnie wśliznął się w mury Alkazaru. Buntownik, który pełen nienawiści wobec wielkiego świata, tylko dlatego został malarzem dworskim, by swych chłobodawców zdemaskować, wyszydzić, który w sztuce swej wcześniej wydał był wyrok, dopełniony później w rzeczywistości przez gilotyń”. Goya stał się więc jak gdyby wcieleniem jednego z tych satanicznych rewolucjonistów o niezbyt skryształowanym kierunku działania, jakich wiele naprodukowało literatura romantyczna.

W odpowiedzi na legendę, rychło, bo już w drugiej połowie XIX w. powstała kontra-legenda, której bohater dziwnie bezbarwny, Goya „antyromantyczny”, jest jakby „przyszywanym” autorem swych namietnych dzieł. Oto obraz tego konformisty, dworaka i mieszcznina, jakim był on jeszcze w oczach niejednego wybitnego badacza na początku XX wieku:

„Syn chłopski z Fuendetodos w Aragonii, otrzymał Goya pierwsze wykształcenie w Saragossie, udoskonalił się następnie w Madrycie, odbył — jak to było w zwyczaju — podróż do Rzymu i zarabiał na życie projektując kartony we francu-

skim stylu dla królewskiej fabryki gobelinów. Poparcie mecenasów umożliwiło mu portretowanie wpływowych osobliwości. Dzieła jego zyskały uznanie, otrzymywał zamówienia od dworu. W 1786 r. został malarzem nadwornym i na tym stanowisku do późnej starości pozostał. Wiele wypowiedzi i wszystkie fakty z jego życia, jakie są znane, dają nam pewność — utrzymywali zwolennicy sceptycznego obrazu Goyi — że pełniąc swój dworski urząd, Goya bynajmniej nie czuł się i nie zachowywał, jak obalający trony rewolucjonista i anarchista, lecz jak wierny sługa swych władców, który cierpliwie przystosowuje się do ich humoru, szczęśliwy jest, gdy go wyróżniają, — nieszczęśliwy, gdy są z niego niezadowoleni; który poświęca królowi swe dzieła, który, krótko mówiąc, nie traktował swego stanowiska inaczej niż jego poprzednicy i u którego nie może być mowy o tych wszystkich diabelskich ideałach i planach, jakie mu dopiewali biografowie.”*)

Nie mówiąc już o tym, że fakty, na które powołuje się powyższa interpretacja często wyglądają zgoła inaczej w świetle historycznej analizy i źródeł, ten drugi przedstawiony tu obraz był równie fałszywy, jak pierwszy. A raczej należy powiedzieć inaczej. I jeden, i drugi mają wiele cech prawdziwych, wiele barw, którymi istotnie mienilo się życie wielkiego Hiszpana. Ale Goya nie był ani operowym zbrojną w stylu wschodnich powieści romantycznych poetów, ani układnym portrecistą burbońskiego dworu. Nie przeszedłby wówczas do historii sztuki, jako pierwszy artysta nowej epoki. Twórczość jego przypada na czas niezmiernie skomplikowanych procesów, na czas przełomowy w społecznej ewolucji Europy, na czas tragiczny i brzemienisty w skutki dla dzieł hiszpańskiego narodu. W ciągu krótkiego czasu kraj ten z głębokich mroków feudalnej nocy przedarł się do brzegu jasności, na moment zobaczył zorzę „boskiej wolności” — jak nazywał ją Goya na jednej z rycin „Okropności wojny” — po to, by ciemne siły zepchnęły go znów w mrok bezwładu i apatii.

Coraz bardziej wszechstronnie patrząc badacze Goyi na jego postać, coraz więcej o nim wiemy, coraz czystniej rysuje się nam mnogość zjawisk, które kształtowały jego myśl, coraz wyraźniej widzimy to wszystko, co Goya brał od świata, otaczającego i to wszystko, co temu światu dawał. Ale zasadnicze sprzeczności, które znalazły wyraz w dwóch biegunowych interpretacjach wieku XIX istnieją w nim samym; zasadnicza wielość Goyi nie da się zneutralizować. Dzieło jego jest znakiem wielkiego konfliktu; są tam mroki i krwawe piętno tryumfującego feudalizmu, ale jest też gorące pragnienie „boskiej wolności” i jej słoneczny blask.

2

Gdy porównujemy dzieło Goyi z twórczością współczesnych mu wielkich artystów, zarysowuje się wyraźnie jego odrębność. Davida, malarz rewolucji i I-go cesarstwa żyje przeciw w tym samym czasie. Tymczasem u Goyi trudno znaleźć ślad klasycyzmu: dzieło jego rodzi się w atmosferze późnego rokoka z inspiracji Tiepola. Zwrot ku tradycji wielkiego malarstwa hiszpańskiego, a szczególnie do Velazqueza, z którego obrazami Goya zapoznał się jako malarz nadworny inwentaryzując zbiory królewskie, pomógł Goyi przezwyciężyć zabarwienie sentymentalizmem styl lat wcześniejszych i, zwłaszcza w dziedzinie portretu, doprowadził go do dzieł dojrzalszych, będących świetnym połączeniem trzeźwego, krytycznego spojrzenia na ludzi z byskotliwą, wrażliwą techniką malarstwa dawnych Hiszpanów i Wenecjan. A później ewolucja artysty prowadziła zdaleka od gładkich traktów klasycyzmu w coraz dziksze gestywny niepokój i wizji, ku coraz bardziej osobistej, indywidualnej koncepcji sztuki — ku romantyzmowi. Etapami tej drogi są: „Kaprysy” (1793-9), „Okropności wojny” (1808-15), „Powstanie 2 maja 1808” i „Rozstrzelanie powstańców 3 maja 1808” (oba z 1814), „Tauromachia” (ok. 1815), „Szaletstwa” (ok. 1818) i malowidła na ścianach w domu Goyi pod Madrytem (ok. 1819).

Sztuka Goyi rozwijając się od pogodnej, barwnej i sentymentalnej we wcześniejszej fazie, do ponurej, kontrastowej i dramatycznej w okresach późniejszych, zyskiwała jednocześnie coraz silniejszą więź z życiem, stawała się odbiciem przełomowych chwil w dziejach narodu. Romantyzm Goyi nie jest więc romantyzmem ucieczki, przeciwnie, jest oskarżeniem rzeczywistości, jest wyrazem dramatycznej walki artysty z napierającym kosmosem spraw rzeczywistych. Jest tak przynajmniej w większości wypadków.

Mówiąc o silnej więzi, łączącej późniejsze etapy twórczości Goyi ze współczesnymi mu aktualnymi wydarzeniami życia społecznego i politycznego, nie myślę bynajmniej — a w każdym razie nie

IAN BIAŁOSTOCKI



Autoportret, rysunek ok. 1795 r.

tylko — o „obrazowaniu” tych wydarzeń. Sztuka Goyi — bowiem, choć dysponuje środkami pozwalającymi na tak realistyczną reżyserię, jak w obrazach związanych z powstaniem madryckim, w wielu przenikających i wstrząsających dziełach przemawia językiem fantastycznym, językiem prastarych symboli, metafor i — niekiedy — na pół swawolnych sugestii. Ale treść, jaką odczytujemy z tych dzieł, jest zawsze treścią aktualnej sytuacji, jaką artysta przeżywał, jest wyrazem określonego stosunku twórcy do tego, co widział, jest konkretną oceną moralną i realną rzeczywistości.

Dojrzała sztuka Goyi wyrosła na pożywie idei Oświecenia. Dopiero ostatnie badania Sanchez Cantona, Klingendera i López-Reya wykazały, jak dalece artysta związany był ze środowiskiem hiszpańskiego obywatela reformy. Monarchia burbońska w drugiej połowie XVIII wieku znajdowała się w beznadziejnej sytuacji gospodarczej. Stąd, w obliczu zarysowującej się groźby przewrotu społecznego, niejednokrotne próby współpracy dworu z ideologami Oświecenia, kończące się jednak zazwyczaj klęską reformatorów. Monarchia nie mogła oczywiście akceptować ich konsekwentnego planu przebudowy państwa, a bez tej przebudowy spadała w coraz cięższy kryzys. Coraz wyraźniej występowała paradoksalność istnienia w Europie zachodniej państwa panującego nad dużą częścią drugiej półkuli, a znajdującego się jeszcze w stadium pełnego feudalizmu, rządzonego w dużym stopniu przez aparat kościelnej inkwizycji prawie nie posiadającego przemysłu, a co za tym idzie, kapitału i klasy średniej. Reformatorzy hiszpańscy stali więc wobec niezwykle trudnego zadania. Związek pojęć narodowych i religijnych utrwalony w ciągu wielu wieków „Reconquisty” — wojny z Mahometanami — o oswobodzenie okupowanych przez nich obszarów półwyspu — stanowił poważną przeszkodę w działaniach reformatorów wobec roli, jaką kier i aparat inkwizycji odgrywały w rządach państwem.

Goya przyjął się z przedstawicielami Oświecenia hiszpańskiego, ale wpływ tych ludzi formował tylko idee w umyśle artysty nie kształtując jego wyobraźni. Oświecenie, ze swym racjonalizmem i kultem starożytności, prawie z reguły prowadziło do klasycyzmu w sztuce. Było tak we Francji, w Niemczech, w Polsce. Hiszpańscy zwolennicy Oświecenia mieli również, jak się zdaje, zamiłowania klasycystyczne, przyjęte zapewne z Francji, wraz z całą ideologią wyznawaną przez owych „francesados”. W istocie bowiem głębsze zastrzeżenie się nad sztuką Goyi na tle stosunków hiszpańskich prowadzi do przekonania, że protest przeciwko uciśkowi materialnemu i umysłowemu, jaki artysta wyraża w swej sztuce, nie mógł przybrać form sztuki klasycznej. Burżuazja, klasa społeczna, której dziełem była rewolucja francuska, w Hiszpanii była grupą jeszcze bezsilną. Racjonalne, odbijające abstrakcyjny ład rozsądnie urządzonego świata formy klasycyzmu, które realizowane w dziełach architektów francuskich, czy w płótnach Davida, były wyrazem wiary wielkich mas mieszczaństwa francuskiego w potęgę rozumu i rozsądną sprawiedliwość społeczną, nie mogły stać się artystycznym językiem hiszpańskiego twórcy. David stawiał przed oczyma francuskich bojowników ideały rzymskiego bohaterstwa i wysokiej cnoty społecznej. Goya nie może jeszcze sławić cnot republikanckich, za daleko jeszcze do formułowania pozytywnego, konstruk-

tywnego obrazu. Są ważniejsze zadania: krytyka, oskarżenia, walka z potężnym systemem feudalnego ucisku i inkwizycji. Toteż o ile myśli jego jakże często wyrażają (wbrew pozorom) ideologię racjonalną, o tyle wizje plastyczne jego dzieł wywodzą się z innego świata.

Hiszpańscy przedstawiciele zwracali się do ludu; słabostki burżuazji, powszechne ubóstwo ludności sprawiali, że hasła reformatorskie musiały odnosić się do najszerszych mas narodu. I Goya w swej krytycznej twórczości plastycznej czerpie z mądrości ludowej, z wielkiej tradycji sa-

tyrycznej fantastyki, z bogato reprezentowanych w Hiszpanii dzieł Hieronima Boscha, z przysłów, przypowieści i obyczajów ludowego. Stąd dwójność jego dzieł: racjonalna, krytyczna treść i bogactwo kłębiących się, bajecznych potworów. Niekiedy racjonalizm Goyi wypowiada się bezpośrednio, jak wówczas, gdy rysując męczarnie ludzi torturowanych, więzionych, prześladowanych zadaje nabrzmiałe oskarżenie pytania: „Dlaczego?” „W jakim celu?” „Co on zrobił?”, albo odpowiada pełnymi ironii stwierdzeniami: „Za to, że odkrył ruch ziemi”, „Dlatego, że nie pisał dla głupich”, „Za liberalne przekonania”. Gdzie indziej porusza zagadnienie nieprzekraczalnych granic klasowych — pod rysunkiem przedstawiającym ubogą kobietę z dziećmi pisze: „Jakiż bezsens, że losy nasze decydują się w dziecinstwie”. „Tak oto kończą niezarządcy ludźle” — głosi napis pod wyobrażeniem zgarbionego starca, wspartego na kulach. Pod koniec życia, w Bordeaux, narysował Goya Indianina i napisał: „My, dżicy, jesteśmy jednak lepszymi ludźmi”; to przecież nic innego, jak mił o dobrym dzikusi — „le bon sauvage” — tak typowy dla przedstawicieli wczesnego Oświecenia. Bóstwo „Rozumu” podniesione na ołtarze przez liturgię rewolucji francuskiej, odnajdujemy na rysunku Goyi: jest to białe ubrane dziewczyna w wienku na głowie, z wagą w ręku, która biczem wygania chórę czarnych ptaków. Napis mówi: „Boski Rozumie, nie pozostaw żadnego”.

Racjonalizm Goyi przeniknął nawet prawa jego potężnej wyobraźni, tak, że fantastyczne potwory, które się w niej legły, ukazują się nam w pełnej rzeczywistości swego istnienia. Tak, istotnie, jest jakaś zasadnicza różnica pomiędzy potworem-rebusem Hieronima Boscha i żywym, straszliwym potworem Goyi. Żywość i sugestywność tych stworów niekiedy sprawia wrażenie, że wymykają się one spod kontroli twórcy, że są to straszne majaki i zwydy, nad którymi nie panuje już jego świadomość. Że tak bywało, świadczą napisy na kilku rysunkach przedstawiających monstrualne i groteskowe postacie, jakie pojawiły się Goyi śpiącemu w ciągu jednej nocy. Rysował je i skrupulatnie numerował kolejność, w której mu się ukazywały. Mówi o tym także rozpaczliwy wykrzyknik, wypisany pod rysunkiem posępnej trupiej zjawy w kałunie: „Que quiere este fantasma?” — „Czego chce to widmo?”

Szale się waha: w momentach, gdy rozum bierze górę, Goya tryumfuje nad ciemnym światem majaków, odkrywa wówczas, że istotnie zło w świecie ma swą przyczynę nie w irracjonalnych i nadmysłowych siłach, lecz w samym człowieku, który kształtuje swe życie, społeczeństwo, państwo, ustrój, ideologię. W chwilach, gdy kontrola rozumu słabnie, „gdy rozum zapada w sen, wyobraźnia płodzi potwory”. Tak napisał artysta na jednej z rycin „Kapryсів”. Był to nie miał wątpliwości, wyjaś-

nił później: „Wyobraźnia opuszczona przez rozum, płodzi potwory, połączona z rozumem jest macierzą sztuk i źródłem ich wspaniałości”. Tak tedy w fantastycznych twórcach Goyi należy widzieć dzieło wyobraźni połączonej z rozumem; rozmaicie tylko układa się stosunek sił tych dwóch władz umysłowych. Znaczenie wyobraźni, czynnika twórczego, zabarwionego silnie uczuciem, znaczenie osobistego stosunku artysty do świata, znamienne jest dla epoki rodzącej się romantyzmu. Prawo do osobistego, indywidualnego kształtowania obrazu świata, które proklamował niemiecki „Wilhelm Meister” Goethego, głoszone w wybitniejszych dziełach Beethovena, znajduje w sztuce Goyi znakomitego wyznawcę.

Stąd konieczność tym skrupulatniejszego spojrzenia na życie osobiste twórcy, odczytowania tej szczególnej krzywej, jaką jego własna droga opisuje na tle współczesnych społecznej, politycznej i kulturalnej epoki. Sztuka Goyi rozwijała się od pogodnej afirmacji świata, w którym pragnął zyskać znaczenie, do dramatycznej jego krytyki; od umownej fikcji rokokowych dekoracji, do wstrząsającego realizmu ludowego powstania, do obłędnej wizji chorego umysłu, który nie znajdował oparcia w spełnionym łańcuchami rzeczywistym świecie. Ale ten jego prawdziwy rozwój przebiegał w ukryciu, pod osłoną dzieł oficjalnych, narastał na planszach „Kapryсів”, „Okropności”, „Szaletstw”, we freskach na ścianach mieszkani, na setkach kart pokrytych rysunkami. Goya-malarz nadworny nadal malował królewskie portrety.

3

W twórczości Goyi rozeszły się ostatecznie drogi „sztuki” i „piękna”. Jeszcze wczesne rokokowe projekty tkanin utrzymane są we właściwej estetyce ówczesnej kategorii „piękna”. Wybitni krytycy, którzy w połowie XIX wieku pisali o Goyi, nie mogli jednak w tej kategorii ująć „Kapryсів” i innych znanych im fantastycznych dzieł artysty. Poza „pięknem” znali dwie tylko jeszcze kategorie: „wzniosłość” i „komizm”. I tak Goya na długie lata został „karykaturzystą”. Było to oczywiście nieślusne. Jest zapewne w Goyi sztyderstwo, jest ośmieszanie głupoty i zła. Ale jest przecież coś znacznie więcej niż karykatura. Gdzież tu komizm? Gdzieś śmiech? Śmiech zastyga na ustach. Okropność świata i drążący duszę niepokój chorego umysłu sprzegły się w wiader natchnienia tak potężne, że na moment zdrząły fundamenty „przesądem utrwalonych przywilejów”. Krzyk oskarżenia wojennych okropności budzi nie tyle uczucia litości dla ofiar, ile wzbudzenia i odrazy wobec najeźdźcy. Ta sztuka już nie ośmiesza, lecz walczy, demaskuje i oskarża.

Trzeźwe nauki przyjaciół — reformatorów otworzyły Goyi oczy na rolę, jaką czarny, ponury mniem pełnił w życiu feudalnej Hiszpanii. Władza religijna nad umysłami okazywała się władzą pustego habitu rozpiętego na zeschniętych kikotach galezi. W pustkę, której nie wypełnił konsekwentnie rozbudowany racjonalistyczny światopogląd, wtargnęły hufce demonów.

Kiedy Goya panuje nad światem swej wyobraźni, kieruje swą wizję przeciwko rzeczywistym demonom Hiszpanii; gdy poddaje się kosmarowi, popada w stany przerazenia. Świat staje się obrzydliwym wizerunkiem; potężne łańcuchy i kraty przykuwają ludzi do ścian, kredowych ścian. Przed naszymi oczyma przeciągają widma ofiar inkwizycji. Stajemy motywy szkieletów madryckich są białe kopki skazanych i czarne habity mnichów. I pytania: „Czemu?”, „Za co?”, „Cóż on zrobił?”.

Gdy zalamala się wiara w idące z Francji wyzwolenie społeczne, demony wzmogły swój ucisk na fantazję starca. Głuchy i zamknięty w swym domu widział wówczas świat lepiej, niż guy w młodości zdrów pisał się ku szczytom dworskiej kariery.

Brak w jego sztuce bohatera — z wyjątkiem owej dzielnej dziewczyny, która wślawiła się w obrobie Saragossy. Bohaterem jest chyba cały naród hiszpański. I tu Goya różni się od romantyków. Nie znajduje u niego indywidualnego bohatera, nadludzkiej jednostki. Widzimy natomiast w jego dziełach żywy, walczący lud.

Nie napisał „Hymnu do Radości” na który się zdobył pod koniec życia jego wielki współczesny, ale jako swój testament przekazał przyszłości nienawiść do wojny, oskarżenie człowieka czyniącego zło drugiemu człowiekowi.

Umiął wyjść poza aktualną problematykę swego czasu i nawet te ryciny, które w pełni zrozumieć można tylko na podstawie znajomości faktów historycznych i okoliczności ich powstania, przemawiają do widza donośnym głosem zwyciężonej i silnej metafory. Są te wypowiedzi czerpał Goya z najprostszych źródeł: z tradycji ludowej symboliki, z popularnych jacobinckich i antynapoleońskich rycin, jakich setki kursowały wówczas

po Europie. Goya umiał wziąć z tych kosławych i prymitywnych dzieł ich zasadniczą moc: przeciwstawienie dwóch elementarnych sił: dobra i zła, umiał dać im konkretną treść historyczną i podnieść do kategorii wielkich dzieł sztuki. Zorkestrowana we wstrząsający akord w rozstrzelaniu madryckich powstańców prostota tego przeciwstawienia stała się odtąd niezmiennym źródłem natchnienia sztuki walczącej, przez Daumiera aż do Picassa („Guernica”, „Masakra w Korei”).

4.

Leonardo da Vinci, mistrz Renesansu, dał wyraz harmonijnym ideałom i optymizmowi tej epoki łącząc silnymi węzłami „prawdę” i „piękno” w sztuce. Okropność świata, w którym żył Goya, potężny niepokój drążący jego umysł każył mu zerwać te węzły. Ale Goya rozszerzył za to granice sztuki i przez to przesadził konflikt, który dla Leonarda był jednym z istotnych życiowych problemów: Goya zrównał sztukę z poezją i literaturą.

Dramatyczna epoka, w której żył, kazała mu w późnym wieku skoncentrować cały szczery i uciążliwy wysiłek na dążeniu do jednego — do prawdy. Tak też nisał na rycinie, którą początkowo zamierzał stworzyć serię „Kapryсів”: „Jedy-



„Kuznia”, obraz olejny ok. 1818-19 r.



„Co potrafi krzywić”, rysunek do ryciny nr 52 z cyklu „Kaprysy”

nym dążeniem autora jest wyznać przesądem zakorzenione błędy ludzkie i na zawsze dać tym dziełem niezłomne świadectwo prawdzie”.

Co rozumiał przez owe błędy ludzkie, wyjaśnił, zapowiadając wydanie cyklu, gdy pisał w dzienniku „Diario de Madrid” w r. 1799: „Przekonany, że krytyka błędów i przywar, choć początkowo właściwa dziedzinie wymowy i poezji, może być także przedmiotem malarstwa, artysta wybrał te spośród zjawisk i szaleństw wspólnych wszystkim społeczeństwom i spośród przesądów i nadużyć uświęconych przez obyczaj, ignorancję lub interes, które, jak sądził, najlepiej się nadają do ośmieszenia, a są też najbardziej ciekawe jako obrazy”. Istotnie, walcząc ze złem społecznym — podniósł Goya sztukę do roli, którą do niedawna w takiej skali pełnić mogła tylko literatura. Jest to jeszcze jedna jego zasługa, którą może za mało uświadamiamy sobie i doceniamy. Goya jednak był tego świadom. Podkreślał to na innym miejscu: „Malarstwo, jak poezja, wybiera spośród wszystkich rzeczy te, które ocenia jako najodpowiedniejsze dla jego celów. Jednocześnie jako jakości i charaktery, które natura rozproszyła pomiędzy wieloma jednostkami i koncentruje je w jednej, fantastycznej istocie. Dzięki temu twórcemu powołaniu artysta przestaje być jedynie niewolniczym naśladowcą i zyskuje tytuł twórcy”.

W ten sposób, świadomie przyznając malarzowi prawo i umiejętność tworzenia syntetycznych uogólnień opartych o obserwację rzeczywistości, jakie dawniej przypisywano tylko poecie, Goya zamykał ciągnącą się od wieków walkę o równoprawność malarstwa i spór sformułowany niedługo w „Paragone” Leonarda przesądzał ostatecznie swą własną twórczością.



„Nie można na to patrzeć”, rycina nr 26 z cyklu „Okropności wojny”

*) 17 kwietnia 1828 r.

**) Charakterystyka ta jest zaczerpnięta ze studium o Goyi M. Dworzaka (1916)

O SYTYIACJI W KRYTYCE



Jan Wilczek, wygłaszający referat

się po marksistowsku, używając naukowych określeń, natomiast, w problematyce współczesnej sztuki używa się często języka ubogich ideologicznie. Zjawisko to oznacza lek przed konfliktem, w języku partyjnym określamy go mianem oportunizmu — zjawisko to sprowadza niebezpieczeństwo zesłizgiwania się na pozycje burżuazyjnej estetyki i mieszczańskiego metniactwa.

Ten rozdział, to różnicowanie dyscyplin idzie już tak daleko, że tzw. dziedziną krytyki wielkiej, dziedziną badań nad sztuką, staje się dziedziną cderbna, nie mająca jakby nic wspólnego z areną tak zw. krytyki aktualnej. Już w obu tych dziedzinach zaczyna pracować specjalista — inni ludzie. No i oczywiście następuje nieuchronne rozwarwienie kadr: piszący i co gorsze najodolniejsi, najbardziej twórczy — zaczynają drogę pod prąd — od życia na olimp — od współczesności — do tzw. poważnych badań.

W tym stanie rzeczy, krytykę współczesną poczyną charakteryzować brak inicjatywy, zanik samodzielnego formułowania prawd. Czy jest to jałowość odpowiadająca zjawiskom zastój? Nic podobnego. Wszystkie dziedziny sztuki wykazują dużą aktywność twórczą i co za tym w ślad idzie — duże pobudzenie dyskusyjne. Dyskusja toczy się i trwa. Twórcy czytają, dyskutują, określają. W rozprawie tych dyskusji i ocen, można łatwo wyczuć tendencje aktualne, narastające problemy i napęcia. Krytycy mają świadomość tego stanu rzeczy — i najczęściej pocztawiają to rozpoznanie dla siebie — do czasu. Przyzwyczajaliśmy się już bowiem do tego, że dany problem i jakieś narosłe i nabrzmiałe zagadnienie musi czekać na specjalnej naradzie. Tak było np. z zagadnieniem naturalizmu w plastyce. Problem ten przebiegał — rozdział między krytyką ówczesną, oficjalną, a tym, co się wówczas mówiło, doszedł już do takiego stanu różnicowania, że wszystko to, co się przed naradą w Radzie Państwa pisało o plastyce, przestało mieć jakikolwiek związek z rzeczywistością.

Przyzwyczajaliśmy się już do narad, jako do zebranych ważnych, na których Partia ujawnia aktualny etap i daje wskazówki „tędy”. I krytyka po takiej naradzie przez kilka tygodni ma pełne ręce roboty. Odrabia zaległości. Krytykę naszą charakteryzuje deklaratywne powoływanie się na tzw. etapy — powoływanie się najczęściej bierne — każdy krok indywidualny, każda próba samodzielnego wybiegania naprzód wita się z zasady — nieufnie. Nasze pisma społeczne, artystyczne i kulturalne zaczynają pracować w sposób planowy, z coraz ściślej określona tematyką dnia, z coraz precyzyjniej działającą kolumną rocznic — ale ten ścisły, codzienny plan, sporządzony jest według dziwnego kalendarza, w którym nie ma „jutra”. Krytyce brak perspektyw na przyszłość, naszej krytyce coraz bardziej niedostaje zdolności przewidywania, krytyka traci swą twórczą, postulatyczną funkcję.

PRZYZCZYNY SŁABOŚCI IDEOLOGICZNEJ

Jak to się dzieje, jakie są źródła takiego stanu rzeczy?

Nasze osiągnięcia w zakresie budownictwa i organizacji życia na nowych, socjalistycznych podstawach, dowody siły i nieograniczonych możliwości ustroju w tworzeniu nowych wartości narodowych — skupiły wokół naszej Partii, wokół ludowego Rządu — wokół polskiej klasy robotniczej, większość narodu pod sztandarami i w szeregach Frontu Narodowego. Ten właśnie Front Narodowy — ideologiczny i polityczny wyraz procesu przekształcania się naszego narodu w naród socjalistyczny, krzepnie i staje się potężną, realną siłą napędową przyspieszającą nasz marsz ku socjalizmowi.

Front Narodowy rozwija się na bazie realnych zwycięstw, osiągnięć i dokonań gospodarczych i ustrojowych — nasycia się równocześnie głęboką treścią kulturalną, zawierającą nie tylko nowe, cenne wartości współczesne, ale obejmującą wszystko to, co w tradycji naszego narodu i w jego kulturze, było w przeszłości najcenniejszego, najbardziej postępowego — i przez to klasycznego, trwałego, stanowiącego nasz rodzinny polski wkład w kulturę ogólnoludzką. Naród polski dziś dziedzi, przejmując całą swą cenną spuściznę narodową — i to dziedzi — jest jego siłą. Naród nasz jednocześnie pamięta — co, to było jedynie historią a nie tradycją, co było wstecznictwem i błędzeniem — a nie postępem i rozwojem. Przejmując z tradycji to, co postępowe — zdo-

bywamy elementy przyspieszające nasz marsz w przód, w postęp, w nowy socjalistyczny świat. Głęboko unarodawiając swoją kulturę przecistawiamy się imperialistycznemu kosmopolityzmowi — jednocześnie wzbogacamy naszą sztukę i naszą kulturę, skarbimy i siłę postępowego, internacjonalistycznego świata.

Oczywiście, że rosnąca nasza siła, każe wrogowi u nas przyłec, wtopić się w cień, każe mu utajać się, zmieniać oblicze i formy działania.

Stan naszej rzeczywistości jest już taki, że bombę zegarów, materiał łatwopalny, czy opłiki do łożysk cennych maszyn można podrzucać jedynie przy zachowaniu maksymalnej ostrożności — mimochodem. Również już reakcyjnych teorii i wrogich hasel głosić jawnie nie można. Płótkę, insynuację polityczną, „pseudoproblemy” z dziedzin estetyki, problemy zarządzone fałszem, dwulicowością można podrzucać albo podpowiadać jedynie z głupia frant. Wrog starą się dziś wygłaszać porządnie i obkłada się w marksizmie.

W atmosferze Frontu Narodowego, w odczuciu jego siły — pozytywnym elementem przemian zachodzących w świadomości inteligencji — twórczej jest niewątpliwie fakt pogłębienia się uczucia pewności — ugruntowanego na fakcie odzyskania godności twórcy, którą inteligencja oddała naszemu ustrojowi — fakt poczucia bezpieczeństwa, zaufania w przyszłość i w dalszy rozwój i rozwój kultury naszego narodu, ugruntowane na świadomości pogłębiającej go się kontaktu twórcy z masami.

Natomiast momentem niewątpliwie ujemnym i niebezpiecznym jest trawienie z oczu ostrości konfliktów, które jeszcze dziś istnieją i fałszywe rozumienie istoty i przebiegu walki klasowej, która się toczy na drodze budownictwa nowego ustroju.

Front Narodowy nie jest objawem zwycięstwa walki — lecz przeciwnie, zaangażowaniem w walkę szerokich mas narodu. Nie jest on przejawem zachowania walki, lecz przeciwnie: jest rozciągnięciem frontu walki, pogłębieniem mobilizacji sił — rozprzestrzenieniem rewolucyjnej bojowości i czujności na cały naród.

Tymczasem atmosfera ideologiczna Frontu Narodowego, która jest rezultatem zdobycia dla naszych idei i dla budownictwa socjalistycznego większości narodu — pojmowana jest niestety przez wielu jako moment przesilenia, zwycięstwa, po którym spać już można spokojnie. Są również i tacy, którzy idee Frontu Narodowego rozumieją wręcz jako polityczny gest wyciągnięcia ręki Rządu do mas, że słowami „no dobrze — sami widzimy, że musimy trochę złagodzić kurs”. Pewne zjawiska są współzależne, i tak przed reklamowaniem Frontu Narodowego mieliśmy podobne zjawisko, kiedy napiętnowanie afery gryfickiej tłumaczono sobie jako odwrót od idei spółdzielczości produkcyjnej. Podobnie krytykę schematyzmu w literaturze i prymitywizacji naturalistycznej w plastyce niektórzy próbowali interpretować jako przejawy kompromitacji resortu Ministerstwa Kultury, który przecież, jak to się mówi „akuszerował sztukę” i jest za wszystkie schematyzmy i sprymitywizowania odpowiedzialny.

W atmosferze Frontu Narodowego zapominają się często o tezie Lenina, który ostrzegał, że wrog klasowy broni się tym zaciekłej i tym bardziej zdecydowanymi na wszystko metodami, im bardziej jest osaczony i im bliższa jest jego ostateczna likwidacja. Nieświadomość tego, że walka klasowa u nas nie zamiera, lecz jedynie zmienia swą formę, że przechodzi z formy walki jawnej i otwartej na formy bardziej przemysłane, bardziej perfidne i bardziej zaciekłe — spowodowała zaburzenia w świadomości wielu twórców i krytyków, osłabia zdolność rozpoznawania stosunku między konfliktami antagonizmy i nieantagonizmy. Wywołuje to z gruntu fałszywy, nieusprawiedliwiony i niebezpieczny nastrój samopuszczenia się, sprowadza to swoisty daleinizm na przejawy walki klasowej — prowadzący nieuchronnie do ideologicznej ślepoty. Wydaje mi się, że zrozumienie tego zjawiska na etapie dzisiejszym jest problemem decydującym.

ROLA PARTII W TWORZENIU KULTURY

My, żyjący i tworzący w warunkach demokracji ludowej, w oparciu o zwycięstwo rewolucji socjalistycznej w Związku Radzieckim w oparciu o przykład, o doświadczenie i o zdobycze kultury radzieckiej — mogliśmy i możemy szybciej przechodzić poszczególne etapy walki o nowy ustrój, danym nam jest bardziej pewnie, bezwzględniej zakładać i kształtować nowe elementy nadbudowy ustroju, o który walczymy. Nasza Partia — przewodniczka narodu polskiego, bogata w oręż marksizmu — leninizmu, mogąc czerpać sprawdziany swych decyzji z ogromnego doświadczenia i wspaniałego wzoru WKP(b) — pierwszej, zwycięskiej „brigady szturmowej” socjalizmu — ma możliwość szybciej prowadzić naród przez poszczególne etapy walki o nowy ustrój, ma możliwość pewniej formułować wskazania dla polityki kulturalnej. Możliwość analizy poszczególnych etapów rozwojowych kultury i sztuki Związku Radzieckiego rzuca snop jasnego światła na nasze aktualne problemy, pozwala nam to lepiej właśnie nasze trudności rozumieć i rozwiązywać.

Rolę Partii w zakresie polityki kulturalnej widać w trosce o to, aby szybko powstawały i aktywnie włączyły się w aktualną walkę narodu poszczególnie elementy nadbudowy — właśnie sztuka, sztuka współczesna, krytyka, publicystyka kulturalna, Partia nasza, zgodnie ze wskazaniami Lenina i Stalina, doceniając w pełni wagę odcinka kultury walczą nieugięcie o partyjną literaturę i sztukę, o partyjną teorię sztuki i o partyjną krytykę artystyczną. Prowadzi i uczy, wskazuje na błędy i na niedociągnięcia, krytykuje i wskazuje kierunki walki. W tej formie, specyficznej dla naszych warunków i okresu, w naszym działaniu, rola Partii — przewodniczki narodu ujawnia się w zakresie kultury. Byłoby źle tej roli nie doceniać i nie dostrzegać — byłoby śmieszne na to przejawy kierownictwa Partii boczny się. Swoista forma dyktatury proletariatu na etapie Frontu Narodowego nie zanika, uwaga Partii zwrócona na odcinek kultury nie słabnie i rośnie — a nie zmniejszają się — jej wymagania. Niezrozumienie istoty tego stanu rzeczy doprowadziło ostatnio do zjawiska niewczesnego krytycyzmu w stosunku do dezyderatów i postanowień Partii, zapędziło niektórych twórców, a nawet krytyków, na pozycje politykowania, dyskus-



Prezydium Rady Kultury i Sztuki

wania i polemizowania, ze wskazaniami Partii.

KRYTYKA, KTÓRA NIE POMAGA

Niebezpieczeństwo burżuazyjnego estetyzmu i groźby nawrotu elementów postimpresjonistycznych w naszej sztuce, wywołane brakiem czujności i spowodowane niedostatecznym rozprawieniem się z obciążeniami naszej przeszłości — jest zawinionie przez krytykę.

Wiadomo było, że stawianie zagadnienia walki o doskonałość warsztatu artystycznego bez obwarowania partii ideologicznej, bez podkreślenia partyjności sztuki, bez wyjaśnienia bazy odpowiednio rozumianej tradycji, może być niebezpiecznie wykorzystane przez wszystkich, na których ciężar formalistyczny i burżuazyjny estetyczny ciążył. Na leżało być czujnym — należało do końca zasadniczego rachunku z przeszłością. Ma głęboką rację Tow. Ważyk, nawołując stałe przy tej okazji do wyraźnego, ideologicznie słusznego obrachunku z tradycją,

do wydobycia postępowej tradycji, postępowych, a więc klasycznych wzorów. Bo zaiste wiele nieporozumień wypływa właśnie z tej kwestii. Nie wszystko musi być w porządku w tej dziedzinie, skoro po dyskusji o schematyzmie wypływa nagle teoria realizmu w plastyce, jako „malarskie widzenie przestrzeni” — albo problem teatru Brechta, który w ujęciu Puzyńskiego jest „teatrem prostoty”, a dla Pomianowskiego najwzrostszym aktualnie doznaniem artystycznym, filozoficznym i ideologicznym.

Wspomnieliśmy przed chwilą o stalinowskiej zasadzie umiejętności dostrzegania i kulturywania tego, co nowe i świeże. Cechą charakterystyczną naszej krytyki jest to, że we wszystkich dziedzinach coraz rzadziej stosuje w ocenie dzieł kłóregoś z artystów miarę drogi artystycznej samego twórcy. Coraz rzadziej stawia się problem tak, aby móc rozpoznać co dana książka, co dany utwór dla samego artysty stanowi: element postępu i rozwoju, czy błędzenia i cofania się. Łączy się to bezpośrednio w ogóle z problemem naszych młodych kadr artystycznych, z problemem debiutantów, młodych pisarzy i plastyków, poetów, kompozytorów.

Posłuchajmy, co pisze krytyk J.P. na łamach „Przeglądu Kulturalnego”

Wydaje mi się, że warto powiedzieć kilka słów o zjawisku naszego profesjonalizmu, naszej specjalizacji w dziedzinie krytyki. Dyskusja na ten temat wyjaśniłaby wiele w zakresie tych koniecznych wymogów, jakie trzeba postawić człowiekowi, który pretenduje do miana krytyka twórcy. Dłabym może materiał i wskazał, co uczynić, by dać możliwość naszym krytykom dokształcania się, wzbogacania swej wiedzy w życiu. Nie do pomyślenia napewno jest twórca, któremu brak pasji, zarliwosti walki, wyraźnej świadomości o co się bije, co pragnie swą działalnością spowodować, przeprowadzić i osiągnąć. Nie do pomyślenia, jak w każdej twórczości, która jest istotnie twórczością — jest koniunkturalność, karierowiczostwo, dwulicowość. Krytyk — jako twórca — musi być aktywistą walki o jutro, o nową sztukę, o nową kulturę, musi się w tej walce zaangażować bez reszty i wszystkim dostępnymi mu środkami: piórem, i słowem, i działaniem — piórem swej twórczości, słowem w dyskusji kawiarnianej i nie kawiarnianej — działaniem aktywnym — działaniem, które nie polega tylko na tym, aby

CO I JAK ROBIĆ

Wydaje mi się, że warto powiedzieć kilka słów o zjawisku naszego profesjonalizmu, naszej specjalizacji w dziedzinie krytyki. Dyskusja na ten temat wyjaśniłaby wiele w zakresie tych koniecznych wymogów, jakie trzeba postawić człowiekowi, który pretenduje do miana krytyka twórcy. Dłabym może materiał i wskazał, co uczynić, by dać możliwość naszym krytykom dokształcania się, wzbogacania swej wiedzy w życiu. Nie do pomyślenia napewno jest twórca, któremu brak pasji, zarliwosti walki, wyraźnej świadomości o co się bije, co pragnie swą działalnością spowodować, przeprowadzić i osiągnąć. Nie do pomyślenia, jak w każdej twórczości, która jest istotnie twórczością — jest koniunkturalność, karierowiczostwo, dwulicowość. Krytyk — jako twórca — musi być aktywistą walki o jutro, o nową sztukę, o nową kulturę, musi się w tej walce zaangażować bez reszty i wszystkim dostępnymi mu środkami: piórem, i słowem, i działaniem — piórem swej twórczości, słowem w dyskusji kawiarnianej i nie kawiarnianej — działaniem aktywnym — działaniem, które nie polega tylko na tym, aby

Notatnik MUZYCZNY

O STAŁE EKIPY ARTYSTYCZNE STUDENTÓW P. W. S. M. W AKCJI TERENOWEJ

Państwo ludowe umożliwiło najszerzszym masom dostęp do wszystkich dziedzin życia kulturalnego. Klasy dotychczas pod tym względem upośledzone biorą czynny udział w rozwoju nauki i sztuki i są nosicielami najbardziej postępowych idei. Nowi ludzie napływają do szeregu artystycznych, przynosząc ze sobą dużo szerszego zapatu i poświęcenia.

Zmienił się także społeczny skład odbiorców, zwiększyło się ze strony społeczeństwa zapotrzebowanie na wartościowe dzieła sztuki. Muzyka zajmuje w tym wzmożonym rozwoju sztuk jedno z pierwszych miejsc. Upowszechnienie dzieł wybitnych kompozytorów polskich i zagranicznych jest poważnym zadaniem, jakie powinniśmy zrealizować, chcąc nadrobić zaniechania minionych lat.

P. W. S. M. w Warszawie jest jedną z instytucji, które spełniają w tym zakresie wybitną rolę. Na licznych akademiach studentów-muzyków wypełniają swymi występami program części artystycznej. P. W. S. M. jako jedno z nielicznych źródeł nowego nabytku artystycznego, pomimo wielkich trudności, które nieraz trzeba pokonać przy różnych tego rodzaju imprezach, nie mogła ustosunkować się negatywnie do tego problemu, nie chcąc odciąć się od życia i rozwoju kulturalnego naszego społeczeństwa oraz związanych z tym zagadnień.

Komitet Uczelniany ZSP przy PWSM zajął się organizacją występów. Trzeba przyznać, że studenci dotarli do wielu zakładów pracy, instytucji, uczelni i zeknęli się z różnorodnym odbiorcą: zarówno z takim, który już jest trochę osłuchany z repertuarem, chociażby tylko romantycznej, czy klasycznej — jak i z takim, który jest w ogóle nie osłuchany w zakresie muzyki poważnej. Pomimo tego, że występy były często przygotowywane w ostatniej chwili, spotykaliśmy się zawsze z bardzo serdecznym przyjęciem i ze zrozumieniem.

Zdarzały się niestety wypadki, że instytucje zawiadamiały Komitet Uczelniany o akademii w ostatniej chwili i to przez telefon, podając nieraz adres, którego w ogóle nie można było odszukać. Pamiętamy również smutne fakty, kiedy zapraszano studentów z poważnym repertuarem na wieczornice lub „potanki”.

Chcąc w przyszłości zapobiec różnym tego rodzaju nieporozumieniom, studenci PWSM postawili na nadziedzie produkcyjnej wniosek o utworzenie stałych ekip artystycznych, dysponujących zawsze odpowiednim repertuarem i prelekcjami. Zgodnie z tymi wytycznymi byłoby odpowiedniość artystyczną byłoby odpowiedniość poszczególnych profesorów, opiekujących się danymi ekipami. Ekipy te mają być wysyłane do miast koncertami muzyki poważnej do warszawskich i okolicznych zakładów pracy, którymi uczelnia stała się opiekować.

Projekt ten spotkał się z dużym zainteresowaniem pracowników zakładów i instytucji. Wyrażali oni między innymi życzenie, aby cykl koncertów był połączony z wykładami i prelekcjami, przedstawianymi przez kompozytorów i przedstawicieli nauki o sztuce. Inna propozycja dotyczyła kolejnego przedstawiania poszczególnych instrumentów oraz zainicjowanie ich użytkowaniem i zastosowaniem w ich publiczności, która często wykazuje pod tym względem zupełną niewiedzę.

Prace naszą rozpoczęliśmy w tych zakładach pracy, które wytyczył KW opery i operetki. Wytyczył także dwa takie występy: w Zakładach im. I. Maja w Warszawie i w Hotelu MDM w Warszawie. Niestety, nie dopisała organizacja imprez. Skutkiem niepowodzenia było to, że nie udało się wykonać tych występów.

NOWE WYDANIA DZIEŁ MONIUSZKI

Renesans Moniuszkowski, tak charakterystyczny dla naszej kultury, rozwijał się w naszym społeczeństwie i umosławieniu muzyki w naszej Ludowej Ojczyźnie, dał nam nowe, doskonałe przygotowanie przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne wydanie pełnej partytury do opery Halki, dalej libretto do niej, wreszcie — pełny wyciąg fortepianowy z całości opery wraz z tekstem polskim i tłumaczeniem włoskim.

Materiały te są zaczątkami kompletnego wydania dzieł Moniuszki; będzie to poza tym pierwsze tego rodzaju wydanie w Polsce. A więc 80 lat czekać musiał jeden z naszych największych kompozytorów na takie warunki, które pozwoliłyby utworzyć światło dzienne wszystkim jego twórczym waleczym w jedną, zorganizowaną całość wydawnictwa.

Czy miałyby to znaczenie, że dotąd nie było, lub prawie nie było materiałów Moniuszkowskich dostępnych szerszemu ogółowi? Oczywiście, były. Jednak w odniesieniu do twórczości operowej wielkiego kompozytora — nie wylaczając nawet Halki — materiały te wyglądały gorzej niż skromnie.

Stare, sprzed kilkudziesięciu lat nuty, używane przez parę pokoleń muzyków, przedstawiały obraz nędzy i rozpacz. Kogoś poza muzykami mogły one zainteresować? Parę zawodowych chórów i ewentualnie szkół muzyczne. Jednym słowem, mimo nakładów ślepiących nie były one dostępne dla szerszego grona.

Teraz trudności tych nie ma. Odbiorcy czekał już od dawna i wykupił w krótkim czasie prawie cały nakład, bijący „łokiem” na głowę nakłady przedwojenne.

I znów mogłoby paść pytanie: i tak trud techniczny przedstawia wydanie tych tak bardzo znanych (choć nieznanych) dzieł Moniuszki? Oczywiście, że tak. Wymagało to najbardziej nawet „chłopskiej” roli, pokazał się w grzeżbnej koszu i bez gorsetu?

Stefan Wysocki

Wydaje mi się, że warto powiedzieć kilka słów o zjawisku naszego profesjonalizmu, naszej specjalizacji w dziedzinie krytyki. Dyskusja na ten temat wyjaśniłaby wiele w zakresie tych koniecznych wymogów, jakie trzeba postawić człowiekowi, który pretenduje do miana krytyka twórcy. Dłabym może materiał i wskazał, co uczynić, by dać możliwość naszym krytykom dokształcania się, wzbogacania swej wiedzy w życiu. Nie do pomyślenia napewno jest twórca, któremu brak pasji, zarliwosti walki, wyraźnej świadomości o co się bije, co pragnie swą działalnością spowodować, przeprowadzić i osiągnąć. Nie do pomyślenia, jak w każdej twórczości, która jest istotnie twórczością — jest koniunkturalność, karierowiczostwo, dwulicowość. Krytyk — jako twórca — musi być aktywistą walki o jutro, o nową sztukę, o nową kulturę, musi się w tej walce zaangażować bez reszty i wszystkim dostępnymi mu środkami: piórem, i słowem, i działaniem — piórem swej twórczości, słowem w dyskusji kawiarnianej i nie kawiarnianej — działaniem aktywnym — działaniem, które nie polega tylko na tym, aby

Apelujemy do innych uczelni muzycznych, aby podjęły podobne akcje w pracy społecznej.

Aniela Halama

wspomnianego wyciągu fortepianowego. „Przystępując — cytujemy — do opracowania wyciągu fortepianowego z partytury „Halki” przyjęto zasadę możliwie najszerszego uwzględnienia oryginalnego tekstu. Proce nad jego ustaleniem poważnie utrudniał brak dostatecznej ilości autentycznych źródeł, oraz wzajemna niezgodność istniejących...”

Zaniedbania te postawiły zespół wydawczy przed kolosalnymi trudnościami, z których wyszedł on jak najbardziej obronnie, dając opracowania istotnie — wzorowe.

Partytura została wydana w roku 1951, w opracowaniu Kazimierza Sikorskiego, z awerturą opracowaną przez Grzegorza Fitelberga, z tekstem i uwagami scenicznymi przejrzanymi przez Leona Schillera.

Wyciąg fortepianowy, wydany w roku ubiegłym, opracowany został przez Władysława Raczkowskiego całkowicie zgodnie z tekstem ostatniego wydania partytury.

Na zakończenie uwagi: zamieszczony na pierwszym stronie wyciągu fortepianowego wizerunek Pauliny Rivoli w roli Halki w 1858 roku, wg rysunku Antoniego Zalewskiego — nie przedstawia wcale Pauliny Rivoli...

Według ówczesnych danych pochodzących od Szymona Surewicza, byłego powstańca z r. 1863, A. Zalewski wziął za model do swojej wizerunkowej ilustracji siostrę owego Surewicza, która się otruła z powodu zawodu młodego. Była ona córką cennego reżysera polskiego teatru dramatycznego w Wilnie — Józefa Surewicza...

A zresztą — spójrzmy na sam rysunek: czy w czasach bardzo jeszcze przetrzęganego konwenasu stroju operowego i krótkołówki z artystek, występującej na najbardziej nawet „chłopskiej” roli, pokazał się w grzeżbnej koszu i bez gorsetu?

Stefan Wysocki

napisać artykuł gdy zamówią, ale iść tam, gdzie się coś dzieje i decyduje i włączyć się w to działanie i decydowanie. Działalność krytyka nie powinna się ograniczać jedynie do pisania, krytyk winien interesować się, co się dzieje w wydawnictwach, powinien inicjować dyskusje, decydować o zakupie dzieł, być w pełnym tego słowa znaczeniu działaczem kulturalnym. Udoskonalimy w ten sposób anonimowe, konwentyle redakcyjne, zespoły oceniające, podniesiemy fachowość i odpowiedzialność tego aparatu, który ma wpływ na kształtowanie się sztuki.

Co czynić, aby skorygować istniejący stan rzeczy? Pozwalam sobie zarysować zaledwie kilka podstawowych problemów, które Rada Kultury i Sztuki i zgromadzeni na dzisiejszej naradzie koleży rozpatrzyć powinni.

I. **Problem (pierwszy)** — to problem ideologiczny. Dopełnijmy pełnej odpowiedzialności za słowo i niezafałszowanej partyjności posaw naszych krytyków. W dobie Frontu Narodowego chodzi nam o jakość, a nie o ilość. Bądźmy czujni, dopilnujmy partyjności i zarliwosti, która nie liczy się z niczym i nie uznaje dwóch prawd — jednej w sali obrad, drugiej w kawiarni.

II. **Jako drugim miejscu** stawiamy problem kadr. Jeśli mówimy o upartyjnianiu krytyki, jeżeli pragniemy, aby nasi krytycy stanowili grupę partyjnie myślących i partyjnie działających aktywistów frontu polityki kulturalnej, musimy zastosować w stosunku do nich te same zasady polityki personalnej, jakie stosujemy do wszystkich innych odpowiedzialnych i cennych pracowników.

Trzeba zrobić wszystko, aby stworzyć pojęcie „zastrzeżonej nomenklatury” dla czołowych twórców wszystkich dziedzin, również i dla tej dziedziny twórczości, jaką jest krytyka. Opiekować się tymi twórcami i baczyc, aby robili to, do czego powołują ich możliwości i uzdolnienia i bronić ich przed tymi wszystkimi funkcjami, które odbierają im możliwość tworzenia. Jeśli jednak stawiamy problem opieki nad naszym czołowym, wysoko kwalifikowanymi kadrami, to postawmy również problem selekcji, weryfikacji, kwalifikacji zawodowych wobec wielu, którzy tylko pretendują do zawodów krytyka, ale niestety działają już, przynosząc tym większą szkodę niż pożytek.

III. **Przedyskutowajmy i ustalmy**, w jaki sposób w trosce o właściwy dobór kadr przeprowadzić tę selekcję i weryfikację piszących. Byłoby oczywiście błędem widzieć ten problem w płaszczyźnie jakichś posunięć administracyjnych, ale przecież trzeba sobie powiedzieć, że na innych odcinkach udało się nam przeprowadzić uprządkowanie sprawy kadr, a odcinki te były nie mniej skomplikowane. Myślę tu konkretnie o sprawie tłumaczy. Dokonał takiego uporządkowania związek twórców literatów, środkówowców twórców nie na drodze komisji kwalifikacyjnej, ale na drodze tworzenia takiej atmosfery i powagi tej specjalności, że wiele elementów niepotrzebnych odpłynęło z tej dziedziny, nie utrzymało się. Dziś w dawnictwa nasze liczą się już z opinią Związku, z oceną jaką Związek Literatów stosuje w zakresie kadr tłumaczy. Wydaje mi się, że na odcinku krytyki należy Związek Twórców powołać do tego, aby przeprowadził analizę głęboką stanu kadr i przedsięwziął jakąś przemysłaną akcję dla koniecznej poprawy składu kadry piszących i decydujących o sprawach sztuki.

IV. **Głęboko przedyskutowajmy i przemyślimy** wszystkie konieczne kroki, które by ustaliły zagadnienie szkolenia kadr fachowych dla dziedziny krytyki we wszystkich jej specjalnościach i kategoriach. Na tej sali zebrani są wszyscy zainteresowani tym problemem. Mamy możliwość sformułowania precyzyjnego planu koordynującego szkolenie kadr we wszystkich wyższych uczelniach i instytucjach naukowych, na Uniwersytetach, Akademich Sztuk, Wydziałach Dziennikarskich i przy Związkach Twórczych.

V. **Dopilnujmy**, aby Związki Twórcze aktualizowały odpowiednie formy organizacyjne życia i kolektywnej pracy krytyków artystycznych. Przedyskutowajmy, jak działa i jak działać powinna komisja krytyki Związku Literatów Polskich, Sekcja Muzykologów przy ZKP, Sekcja Krytyków Plastycznych i Teatralnych, Sekcja Krytyki dziennikarskiej itp., jakie formy organizacyjne przysięga dla sprawodawców i recenzentów.

Wszystkie te problemy konkretne wymagają dla ich rozwiązania szerokiego i planowego współdziałania resortu kultury i sztuki i Związków Twórczych oraz szerokiego aktywu działaczy sztuki i kultury. Wymagają uruchomienia i ludzi i środków. Wszystkie te zagadnienia mogą się stać i powinny się stać elementami planowej, kolektywnej ofensywy podjętej dla udoskonalenia naszej krytyki. Rada Kultury i Sztuki jest instytucją właściwą dla takiego kolektywnego podjęcia akcji.

Jeśli te problemy rozwiążemy, jeśli po przyjęciu wytycznych ideologicznych zmierzających do upartyjniania naszych krytyków uporządkujemy zagadnienie kadr, ustalimy formy szkolenia i formy organizacyjne pracy twórczej krytyków — wierzę, że urzeczywistnimy prawdę, że krytyka to ważna dziedzina twórczości, że krytycy to artyści i twórcy pierwszej linii frontu walki o nową, socjalistyczną kulturę i sztukę Polski Ludowej.

MARIA KURECKA

„Nasza świetlica nie była dotychczas ogniskiem życia kulturalnego dlatego, że często zmieniający się

Rys. W. Majchrzak

Dane cyfrowe mówią, iż posiadamy na wsi poważną bazę materiałną w postaci 11.500 świetlik gromadzkich, ponad 1000 świetlik gminnych, 3.900 świetlik w PGR, 3.000 bibliotek w gminach i 22.000 punktów bibliotecznych. Lecz związana z pracą tych placówek problematyka wykracza daleko poza wymowę cyfr.

Uruchomienie ogromnych, niewykorzystanych dotychczas w pełni środków pomocy ze strony tych wszystkich czynników, doprowadziły przy planowej koordynacji wysiłków do poważnego ożywienia działalności świetlnej w spółdzielniach produkcyjnych, do wzbogacenia i uatrakcyjnienia form ich pracy.

Omawiając różnorodne możliwości

PRACY EJ NA WSI

Samop. Chłopskiej przystąpił do systematycznego szkolenia kierowników wiejskich oraz kierowników zespołów świetlicowych. Szkolenie odbywa się pod kierownictwem fachowców i z bogatym zagadnieniom ideologicznym obejmuje poszczególne dyscypliny artystyczne: muzykę, taniec, teatr. W czasie szkolenia stwierdzono, że przygotowanie fachowe ogromnej większości kierowników zespołów wiejskich w zakresie sztu-

Ze strony kierowników zespołów wielo-
skich padają coraz liczniejsze zobowią-
zania, świadczące, że rozumieli oni
zadania i potrzeby pracy kulturalnej, nie
majątkowej, zespołów kulturalnych, a
w szczególności należy światła w
Bagnie (pow. nowogardzki), prowadzona
przez Sabinę Sullmę, gdzie zdołano zmo-
bilizować właściwy aktyw światłowy,
zorganizować odpowiednie warunki do
wykonywania licznych zespołów samokre-
sławczych, czytelnic, artystycznych. Aktyw
kulturalny światły gromadziej w Sta-
wie (pow. Myślibórz) wezwał do współ-
pracy w wszystkich światłach wiejskich
wieloletnią, wspaniałą, waleczną i
świeżym – do siewu!-, organizując
festiwal imprez artystycznych w związku z
akcją siewną. Wezwane to podjęły – a
właśnie – rozszerzyły. Inne światła, m.
w. światła w Rybołkach pow. gryficki.

Najbliższy przegląd świetlicowych zespołów artystycznych Ziemi Odzyskanych będzie próbą zbliżania dotychczasowych wyników na tym, tak ważnym odcinku. Nie przesadzając wyników, można już dziś stwierdzić, że województwo szczecińskie przystąpiło do przygotowań do tego przeglądu z całym odczućm odpowiedzialności.

Feliks Jordan (Szczecin)

Najpierw w życiu świeżo otwartej
delficy (a także świeżo upieczonego
erownika) następuje okres górny i
murny. Tworzy się w tym okresie pię-
cioposobowy zespół teatralny oraz trzy-

Ludwika Woźnicka

Oto kilka przykładów: na 63 wzorcowe świetlice województwa

ci aktywizacji życia świetlicowego
wszyscy, uczestnicy narady zwrócili u-

tać będzie świadomość człowieka.
B.

rownika) następuje okres górny i murny. Tworzy się w tym okresie pięciorosowy zespół teatralny oraz trzy-

RZEGLĄD KULTURALNY
R. 15 STR. 3

"CHIRURG" (Platon Kreczet)

na scenie wrocławskiej

MŁODY WIDZ NIE MA TEATRU

W bogatym, bo liczącym już 19 sztuk do robu dramatopisar- skim wybitnego pi- sarza ukraińskiego, wielokrotnego lau- reata Nagrody Stalinowskiej, Alek- sandra Korniejczuka, Platon Krec- zet stanowi pozycję szczególnie cenną.

Wystarczy powiedzieć, że od chwili prapremiery tej sztuki na scenie MCHAT (13 czerwca 1935 r.) do ostatnich miesięcy 1948 r. wystawiono ją w tym teatrze z gó- ra czterysta razy. Nawet podczas Wielkiej Wojny Ojczyźnianej sztuka ta nie schodziła z afisza wielu teatrów radzieckich. A więc mamy przed sobą sztukę, która w

SALOMON ŁASTIK

walorami teatralnymi. Ta cecha od razu daje się odczuć u Korniejczu- ka.

Wystawienie *Chirurga* (Platona Kreczeta) we wrocławskim Teatrze Kameralnym stanowi niewątpliwie wielkie wydarzenie dla debiutują- cego reżysera Szymona Szurmie- ja, jak i dla szeregu wykonawców, którzy dopiero tu w całej pełni potrafili pokazać swoje szerokie możliwości aktorskie. Przedstawi- nie stało się przeżyciem również dla widza, który znowu widzi piękno człowieka radzieckiego i znajduje w sztuce sporo problemów i posta- ci nieobcych już i naszej rzeczywisto- ści.

by widz miał pewność, że mądry terapeuta, który nie tylko badał serca, lecz je rozumiał, u da je na- wiązki i proponowane przez niego zmiany w tekście doniesienia są wyrazem naiwności, że ze zlenia- widzonego przez niego intrYGan- ta. U Obidowicza ma się wrze- nie, iż rzeczywiście Bublik bodaj przez chwilę miał zamiar podpisać ten nikczemny dokument. W ten sposób zatraca się wiele komizmu.

Cała intryga sztuki, zasadniczy jej konflikt, tkwi w starciu się zarówno na tle społecznym (w pra- cy szpitalnej), jak i osobistym (ry- walizacja o rękę Lidy) Platona Kreczeta z kierownikiem szpitala Arkadiuszem Pawłowiczem. Jest więc rzeczą zrozumiałą, że Arka- diusz występuje tu jako postać czo- łowa, uosabiająca karierowicz- ostwo, sobokostwo i rutynę — cechy mieszczańskie, burżuazyjne przeżytki istniejące w świadomości znacznej części inteligencji. Zbigniew Nieu- czas te trudną rolę odegrał zupełnie prawie. Ale postać ta byłaby o wiele lepsza, gdyby obdarzył ją mniej- szą poręcznością, zawziętością, za to większym spokojem i beznamiętno- ścią. Arkadiusz powinien z początku w oczach w d a być takim, jak w oczach narzeczonej: początkowo i rzetelnym pracownikiem. A niechęć do niego winna narastać wolno, wraz z demaskowaniem jego karierowicz- ostwa i szemrana lewackimi frazesami. Obdarzenie go jakimś demonem, nienawiścią, ostrą ironią, mijają się z celem, gdyż nie są to uczucia właściwe samolubom. Im obłędniejsze i bardziej spokoj- ne byłoby oblicze Arkadiusza wobec Lidy i Beresta, a bardziej oschłe w rozmowie z podwładnymi, tym wy- raźniejszą mieliśmyby sylwetkę psychologiczną Arkadiusza.

Trzeba na tym miejscu z wiel- kim uznaniem wspomnieć o wyko- nawcy pięknego epizodu Maji, Łucji Burzyńskiej. Burzyńska w ro- li córki Beresta wywołała ty- le ciepła, była tak urocza ra- dziecką pionierką, tak trafnie wy- dobyła element satyry na „lewą” poezję typu „bębny epoki biją, bi- ją”, że liczne oklaski były może tylko częściową zapłatą za urzeka- jący obraz, gdy ta mała próbuje własnym przemysłem skojarzyć Platona i Lidę...

Drugim udanym epizodem jest „monolog” Christiny Archipow- ny w wykonaniu Jadwigi Hańskiej. Szczególnie wzruszająca jest Hań- ska w drugiej części swego opo- wiadania — jak to ona, prosta sani- tariuszka „gdy cała medycyna zwała” (1919 rok), sama dokonała operacji na czerwonym koniszarzu.

Dużo śmiechu wywołuje postać Boczkariowej, człowieka nie mają- cego zielonego pojęcia o medycynie a piastującego urząd kierownika Wydziału Zdrowia. Sabina Wiś- niewska może trochę tu przeholo- wała i brawurą i szalonym tempem mówienia, ale satyra na często nie- zdarną politykę kadrową wyszła dość celnie.

Uważam za konieczne podkreślić, że nie ma w sztuce ani jednego wykonawcy, który by pozostawał w niezgodzie w sposób rażący z ogólną koncepcją sztuki. Widać w grze każ- dego z aktorów dużo żarliwości, zro- zumienia swoich działań scenicznych i owocny wysiłek zobrazowania peł- nokrwistych postaci utworu. I dlatego nie w formie kwitowania, lecz ze szczerym uznaniem wymienię Tadeusza Skorulskiego — okuliste- go, Barbarę Jakubowską — as- sistentkę Walę, Irenę Netto — mat- kę Kreczeta, Henryka Hunka, Ire- nę Hrehorowicz — powiem, że każ- dy z uczestników tego bogatego, wzruszającego, poetycznego przed- stawienia przeszedł tu wielką szko- łę realistycznej gry, poczuł praw- dziwy smak realizmu socjalistycz- nego w dramatopisarstwie i na sce- nie.

Zagadnienia związane z pracą już istniejących i organizowaniem nowych placówek teatralnych dla młodego widza, jak i sprawy doty- czące repertuaru tych teatrów nale- żą do najważniejszych, a ze względu na aktualną sytuację na tym od- cinku, również do najpilniejszych zagadnień naszej polityki kultural- nej. Zanim odbędzie się wyznaczo- na na czerwiec br. ogólnopolska na- rada poświęcona sprawie teatrów młodego widza, pragniemy przedy- skutować ją na łamach „Przeglądu Kulturalnego”.

Zapraszamy do dyskusji pisarzy, krytyków, reżyserów, aktorów, pe- dagogów, działaczy kulturalno- oświatowych i zainteresowanych czytelników naszego pisma z tym przekonaniem, iż wypowiedzi ich wniosą na czerucową naradę pło- dosu, który pomoże w roz- wiązywaniu jednego z najistotniejszych problemów naszej nie tylko teatral- nej rzeczywistości.

Pierwszym głosem dyskusyjnym jest poniższy artykuł.

Red.

W CZERWCU 1952 r. odbył się w Warszawie I Ogólnopolski Zjazd Lalkarzy. Dyr. Je- rzy Pański w podsumowaniu dyskusji powiedział: „Za- sadniczym adresatem teatru lalki jest widownia dziecięca — z tym, że poziom artystyczny tych wi- dowskich powieści zainteresować r- ównież dorosłych”. (Teatr Lalek nr. 8, str. 47). W trzy miesiące później w artykule *Problemy teatru lalki* (Trybuna Ludu, marzec 1953 r.) dyr. Pański zarzucił naszym lalkowym teatrom, że „usiłują oddać się od swego podstawowego odbiorcy — od dziecka — i stworzyć widowisko „dla wszystkich”.

Tak zredagowany zarzut, będący powtórzeniem wniosku poprzednio- go, nie jest oczywiście równoznac- ny twierdzeniu, że dzieci mają ko- rzystać wyłącznie z teatrów la- lek. Jednak atmosfera bez troski, jaka u nas w ciągu ostatniego roku towarzyszy zagadnieniu teatru „lu- dzkiego” dla dzieci, każe zastano- wić się, czy nie jest to próba roz- wiąwania sprawy wychowania dzie- cka przez teatr.

W ciągu ostatniego roku bowiem nie tylko nie przybyło teatrów dla dzieci, lecz przeciwnie — Warszawa została pozbawiona takiego teatru (projektu realizacji jednego rocznie spektaklu dla dzieci w *Teatrze No- wej Warszawy* nie potwierdza plan repertuarowy, przedstawiony ostat- nio przez dyr. Bronisława Dąbrow- skiego w prasie. Cóż zresztą zna- czy jedna sztuka rocznie wobec licz- by około 75 tys. dzieci w wieku szkolnym w samej Warszawie?)

Znikł teatr dla dzieci w Poznaniu. Z pozostałych teatrów — we Wro- cławiu i Krakowie — tylko ten o- statni utrzymuje w repertuarze po- pułdnowym linię normalnie roz- wijającego się teatru dla dzieci. W całej Polsce istnieje więc wła- ściwie w tej chwili — poza lalko- wymi — tylko jeden teatr dla dzieci.

Możliwości teatru lalki są rze- czywiście bardzo duże. Dowiód te- go w dużym stopniu nasz zeszo- łoroczny festiwal. Do teatru lalki przekonali się u nas po wizycie Obraczowa nawet wczorajscy scepty- cy tej formy teatru. Teatr lalki co- raz częściej zachwyca nas pomysło- wością, dowcipem, wysokim pozio- mem artystycznym. Istnieją próby włączenia sztuk współczesnych do jego repertuaru.

Mimo to trudno pogodzić się z sugestią, która czyniłaby teatr la- lek jedynym rodzajem teatru, jaki dziecko ma poznać.

KLEMENTYNA KRYMKOWA

„Dzieło sztuki musi być przede wszystkim oddane na odbiór” — mówi Obraczow. Warto byłoby za- stanowić się, czy w omawianym przypadku wzięto pod uwagę dzie- cko. Sprawa ta musi być przedysku- towana, dyskusja zas powinna o- pierać się o doświadczenie, wiedzę o dziecku i wiedzę o teatrze lalki. Nie wydaje się bowiem, aby obec- nie przy ustalaniu zasięgu i funkcji teatru lalki te trzy nieodzowne wa- runki zostały wzięte pod uwagę.

Zadania pedagogów — uczestni- ków Zjazdu — domagające się te- atrów lalki dla dzieci, należy rozma- miać jako minimalistyczne. Doma- gano się przynajmniej teatrów la- lek wobec tego, że „dorosłych mo- gą obsłużyć teatry dramatyczne, muzyczne, opera itd., a młodzież starsza z powodzeniem może ko- rzystać z większości produkcji sce- nicznej, przeznaczonych dla doros- łych”. Przynajmniej, ale nie wyłącznie. Wobec dysproporcji między niewielką liczbą teatrów „ludzkich”, które można uruchomić na obecnym etapie naszego życia gospodarczego, a pięciomilionową rzeszą dzieci, laknących wzruszeń i przeżyć artystycznych, wobec mo- żliwości dotarcia teatru lalki do odległych zakątków kraju — do wsi i wszędzie tam, gdzie skrom- ne warunki techniczne nie pozwa- lają na żadną inną formę widowis- ka — domagano się dla dzieci przy- najmniej teatrów lalki. Teatr la- lek, który potrafi wywołać głębokie przeżycie artystyczne u człowieka dorosłego, może całkowicie zasp- koić wyobraźnię i potrzebę artysty- cznych doznań dziecka w wieku przedszkolnym. Na tym odcin- ku lalkarze są „wszechwładni”. Ta wszechwładza jednak znacznie ma- leje w stosunku do dzieci w wieku szkolnym — mniej więcej od lat ośmiu do trzynastu, czternastu. Te różnice doznań są ściśle związane z różnym dla poszczególnych faz rozwojowych stosunkiem dziecka do otaczającego świata, z właściwościami psychiki dziecka w różnych o- kresach jego rozwoju. Bajeczny świat widowisk teatrów lalki prze- mawia niezmierznie silnie do wy-obraźni małego dziecka, jest dla niego realny i bliski. Realny, bo „real- ne” jest dla małego dziecka wszyst- ko to, co potrafi ono rozpoznać. Bliski, bo bliski jest dla dziecka aktor teatru — lalka — ożywiona zabawka z dzieciennego pokoju. Lalki żyją, poruszają się, współ- działają ze sobą, a wiemy, że antro- pomorfizacja stanowi punkt wyj- ścia czystych t. zw. fikcyjnych za- baw dziecka, poruszające się za- bawki cieszą je ogromnie, a życie zabawek jest przedmiotem najży- wszego zainteresowania małego wi- dza. Nie bez znaczenia jest tu tak- że faktura lalki. Zrobione ze „szmat”, drzewa, papieru mają w sobie wiele z intymności najbar- dziej dziecku bliskich — zabawek szmacianych.

Badania i obserwacje wykazały, że zabawki, które dziecku najbar- dziej odpowiadają, które zachęcają je do zabawy, odznaczają się okre- ślonymi cechami. Do takich cech należy syntetyczność — podkreś- lenie w zabawie jej cech typowych — i ogólnikowość, która zapo- ka- ja w dziecku potrzebę uniwersal- ności w korzystaniu z zabawki. „Zabawki z wielkim mistrzo- stwem wykonane, drogie, uspania- le, „jak żywe” lalki, zachęcają nie- raz dziecko przedszkolne, ale nie zachęcają do zabawy z nimi”. (Ja- nina Doroszevska *Odrodzenie* nr. 34).

Porównajmy te cechy zabawek z cechami dobrych lalek, o których Obraczow powiedział co następuje: „Lalki pozwalają wyobrazić naj- ogólniejsze cechy ludzkie... Kruk w bajkach La Fontaine'a jest ty- lko puch, a lis chytrością. Lalka-

aktor wyraża to, co jest najbardziej ludzkie, co jest wspólne wszyst- kim ludziom. I dlatego nie lubię pracować z lalkami, które mają zbyt wyrażoną, zbyt charaktery- styczną twarzyczkę. Nie chcą żyć na scenie. Nie potrafią się zmieniać.” (Kott Obraczow i lalki — „Teatr lalki” nr. 2—3 str. 67).

Tak więc cechy dobrej lalki — syntetyczność i ogólnikowość — są cechami pożądanej przez dziecko zabawki. Stąd bliskość teatru la- lek dla przedszkolnego dziecka o „typowo artystycznej konstrukcji psychicznej”, posiadającego zdol- ność życia rzeczywistością wybra- żoną — fikcją.

Inaczej zgola przedstawia się rzecz u dzieci starszych. Od chwili, kiedy dziecko jest zdolne odróżnić prawdę od fikcji, rzeczywistość od uludy — zainteresowanie dla re- czy realnych zaczyna górować nad wszystkim innym. Dziecko w tym wieku zaczyna rozumieć, że w ży- ciu obowiązują to, co jest „na praw- dę”. Rzeczywistość życia jest dla niego tak samo fascynująca, jak dla dziecka przedśolnego rzeczy- wistość wyobrażona. Bajki przesta- ją się podobać. Tematy realistycz- ne zdobywają sobie pierwszeństwo. Dziecko starsze pragnie słyszeć o sprawach ludzkich z ust p r a w d z i- ych ludzi. Antropomorfizowane zabawki przestają je interesować. Lalka na scenie nie jest prawdzi- wym człowiekiem. Lalka przed- stawia człowieka. Wielkie, intere- sujące dziecko sprawy, wypowia- dane przez lalkę, wydają mu się mniej prawdziwe, a także mniej poważne, zaś ono samo, jako widz w teatrze lalki, czuje się trakto- wane nie dość na serio. Dlatego też nie wystarczy nawet wprowa- dzenie do repertuaru teatru lalki sztuk realistycznych. Pogardliwy w tym wieku stosunek do „dzie- cinnych” lalek, jest oczywiście nie bez znaczenia w ustosunkowaniu się dziecka starszego do teatru la- lek.

Nie można jednak lekceważyć tej niechęci. To, co stanowiło dla ma- łego dziecka największą siłę przy- ciągującą i atrakcję, przeszkadza dziecku starszemu w bezpośred- niości odczucia i przyjęcia widowiska. Miniaturowa scena teatru lalki (choćby to nawet nie było trady- cyjne pudełko), miniaturowy boha- ter, tak bardzo bliski małemu dzie- cku, najlepiej czującym się w in- tymnej atmosferze, również przes-zkadza w dotarciu do dziecka star- szego. Silna chęć zobaczenia w tea- trze wszystkiego „jak żywe” pro- testuje przeciw tej miniaturze. Dziecko starsze interesuje w teatrze lalki raczej to, „jak coś jest robo- rne”, w jaki sposób poruszają się, tańczą, mówią lalki. Mechanizm i techniczna strona teatru — intere- suje. Nie zachwyca samo przedsta- wienie — istota teatru.

Nie jest rzeczą przypadkową, że w Związku Radzieckim w repertuarze teatrów młodego widza zaledwie jedną do dwóch sztuk rocznie prze- znaczają się dla dzieci w wieku przed- szkolnym. Ten niedobór wyrównują teatry lalki. Również nie jest rzeczą przypadku, że repertuar w teatrze lalki Obraczowa — to repertuar dla dzieci najmłodszych i dla ludzi dorosłych. Obraczow dokładnie różnicuje repertuar i metody gry dla dzieci i dorosłych. Opraco- wując sztukę „stawia sobie pyta- nia: dla kogo, jak i po co?” Nie- obojętny na pewno jest tu fakt, że Obraczow swą pracę zawodową roz- począł jako wychowawca w Domu Dziecka.

Dla dzieci w wieku szkolnym teatr lalki może być uzupełnieniem. Do dziecka w tym wieku przemówi silniej widowisko w teatrze „ludz- kim”. Tylko taki teatr zdolny jest istotnie wpłynąć na pogłębienie wrażliwości artystycznej młodego widza i na wytworzenie jego wła- ściwej postawy ideowej.

Być może, że hasło: *teatrem dzie- cka — teatrem lalki* podyktowały względy natury finansowej. Trudno się jednak zgodzić, aby w planowa- niu naszej gospodarki w zakresie teatrów dla młodego widza, stosowa- no inne kryteria niż te, które obowiązują w planowaniu ogólnej gospodarki narodowej. Rosnące po- trzeby kulturalne młodzieży doma- gają się pełnego zaspokojenia.

*

W porównaniu z przeszłością, z okresem międzywojennego dwudzie- stoletcia, stosunek do dziecka w Pol- sce uległ na wszystkich odcinkach zmianie na lepsze. Na odcinku te- atralnym, niestety, mało się jesz- cze zmieniło. W chwili obecnej ob- serwujemy raczej marnowanie o- siągniętych pierwszych pięciu lat po wojnie. Należy mieć nadzieję, że planowana przez C. Z. T. konferen- cja na temat teatrów młodego wi- dza, mająca odbyć się w drugim kwartale bieżącego roku, będzie pierwszym krokiem w kierunku naprawy istniejących nieporozu- mień i zaniedbań

E. Martuszevski

ZE SCENY I Z WIDOWNI

SATYRA NA POCZĄTKI GALICYJSKIEGO KAPITALIZMU

Komedie Baluckiego pozwalają stawiać go w rzędzie naszych klasyków dra- maturgii. Wierując, że roknicą czasopism współczesnych narodzin utworów Ba- luckiego, natrafiać można na interesujące potwierdzenie celności tej satyry spo- łecznej. Nie od razu jednak wszedł Ba- lucki na drogę twórczości satyrycznej.

Karierę literacką rozpoczął dość wcze- śnie (1889) wierszami miłosnymi w stylu romantycznym, podejmując wkrótce w poematach tematykę ludową. Próbował też swych sił w noweli i powieści, dając otwarcie wyraz swym przekonaniom po- stepowym, demokratycznym, wrogiem a- rystokracji. Jego liberalizm religijny miał się wkrótce przekształcić w gwał- towny antyklerykalizm.

Rok 1893 zastaje go na pozycjach „czterwójki”. Pisze wówczas wiele wierszy patriotycznych, przede wszystkim zaś — w 1893 roku — pierwszą swą po- wieść „Przebudzeni”. Utwór par excellen- cie agitacyjny-polityczny. Daje w nim wyraz gwałtownej wściekłości na wyco- pany stan państwa i wyzywa do uczynie- nia ostatniego wysiłku, który przynie- sie zwycięstwo. „Przebudzeni” są też na- mietną filipiiką przeciwko machinacjom a- rystokracji, która wykorzystuje popu- larność Langiewicza do własnych, reak- cyjnych celów. Jednym z pozytywnych, sympatycznych bohaterów „Przebudzo- nych” uczynił Balucki najradzykalniejszy- go wśród „czterwójki”, przywódcę i współprzewodnika Jarosława Dąbrowskie- go, nie uznającego kompromisu w sto- sunku do „białych” — Ignacego Chmie- leńskiego (w książce występuje jako Panikawy).

Zanim jednak „Przebudzeni” zostali wydrukowani Balucki znalazł się w wie- zieniu austriackim za udzielanie pomocy powstańcom, insurekcja zaś chyliła się już wyraźnie ku upadkowi.

szczy swój utwór sceniczny „Polowanie na meza”.

„Tytuł tej pierwszej komedii wprowadza nieco w błąd. Trzecią jej są bowiem nie tyle objazdy matrymonialne, ile na- pędzone do nich żądze z mieszczan- stwa, które mąpiją arystokratów, gar- dzą za równymi i niższymi od siebie.”

Konflikt jest w istocie rzeczy nie oby- czajowy, ale klasowy. Jest to konflikt jesczej nie do końca uświadomiony miesz- czaństwa z magnatami kapitału.

„Polowanie na meza” — ośmiesz- a Walen- tego Pysznickiego, który zdradza swoje mieszczańskie środowisko i marzy o wi- zycie hrabiego w swoim domu. Demo- kratyzm-mieszczanin „Dziennik Lite- racki” pisał wówczas: „Autor rzeczy- nie z prawdą narysował tę postać i z całą dokładnością akcją ugrupował koło niej reprezentantów postępowych i zdrowych idei w osobach Leona i Szczepa Karola.”

P. Rapacki stworzył w Walentym żywy typ mieszczanina krakowskiego, nie do- rasającego do osłupia, a przerażającego siebie (recenzent myśli w tym wypadku o „afabetyzmie Walentego”). A że ri- dendo castigantur mores uilec i autor, i umiemyśmy artyści dopiegi celu.”

Taka była intencja Baluckiego, pisa- cego swoje pierwsze komedie. Jest ona w „Radach” nie tak „lopatogiczna” jak w „Polowaniu na meza”, ale mimo to widoczna.

Wysłania w „Polowaniu” drobnie- kiej jest nadzwyczajny podobny do ba- ha- tera „Radach” pana Radca, pana Dzi- szewskiego. Nie bez korzyści też polecił ich Stefan Rumelt w swoich artykułach z „Złotu Teatru” pisać: „Dzi- szewski i Walenty mają swój prototyp w popularnym krakowskim dorobkiewicz- kach — Janie Z.”

Dlatego jednak Rumelt, który w kil- ku miejscach stwierdza, że posiadał w swych rękach notatki Baluckiego, wołł w 1926 roku ograniczyć się do podania jedynie pierwszej litery nazwiska owego fabrykanta — dorobkiewicza? Odnówi- łość być tylko jedna: nazwisko tego fa- brykanta musiało być w 1926 roku do-

brze znane w Krakowie i Rumelt wołał milczeć. Wydaje mi się, że słuszne bę- dzie postawienie tezy, iż owym panem Z. był dziadek właścicieli fabryki S. A. L. Zieleniewski, a więc przodek tych, któ- ry w 1924 roku krwawo stłumił przy pomocy granatowej policyi wielki strajk swoich robotników.

W sześćdziesiątych latach XIX wieku największą wśród nielicznych fabryk krakowskich była właśnie fabryka Lu- dwika Zieleniewskiego. A oto parę danych na temat przodków jednej z najwięk- szych polskich rodzin przemysłowców, które władza ludowa pozbawiła wszel- kich wpływów.

Na początku XIX wieku przybywa do Krakowa z Mazowsza Antoni Zielenie- wski i żeniąc się z wdową po majstrze ko- walskim zostaje właścicielem kuli, wkrótce zaś najbogatszym kowalem kra- kowskim. Syn jego, Ludwik, przekła- za ojcowską kuznię w zakład budowy powozów, a w 1859 roku w pierwszą w Galicji fabrykę narzędzi i maszyn rolni- czych. Był on więc w latach sześćdzie- siatych XIX wieku fabrykantem-dorob- kiewiczem, popularnym w Krakowie — jako pionier rozbudowy przemysłu.

Potwierdzenie tezy, że Balucki brał po- stacie i wydarzenia swoich komedi z o- taczającej go rzeczywistości, znajdujemy również w licznych recenzjach z owych czasów:

„Komedie to... wzbudza tym większe zajęcie, że autor nadął też koloryt lo- kalny”. (Dziennik Literacki).

„Sytuacja, która od intrin, wprawne zupełnie oryginalnie z rżenia życia kra- kowskiego”. (Trybuna Wielkopolska).

Realizm Baluckiego był demaskatorski, dlatego też reakcyjna krytyka burżuazyj- na starała się przesłonić go akcentowa- niem w utworach farsy i groteski. Bę- dący jakoby „naturalna” cecha tego nisarstwa komedowego. Dlatego też Ste- fan Rumelt wołał — z ostrożnością może, jeśli nie ze żłel wol — zamiast nazwi- ska Zieleniewski napisać skromną liter- cę Z.

FILM O LUDZIACH BEZŁOMNYCH

Scenariusz: Cesare Zavattini i V. de Sica wg. powieści C. Zavattiniego „Toto, człowiek dobry”. Reżyseria: Vittorio de Sica. Zdjęcia: A. Giazziati. Muzyka: A. Cicognini. 1951.

ADAM PAWLKOWSKI

Film włoski, wśród utworów zachodnio-europejskich, najczęściej i najmocniej angażuje się w temat polityczny. Bywa orężem ostrej krytyki, bywa — co więcej — orężem walki. W swych najlepszych osiągnięciach opowiada się przeciwko wojnie, przeciwko faszyzmowi, przeciwko wszechwładzy kapitału. Wola o krzywdzie

dla wielu przyczyn odrębną w kinematografii włoskiej. Dlaczego bajka? De Sica i Zavattini pamiętamy z ich dzieł poprzednich — „Złodzieje rowerów”, „Dzieci ulicy” — filmów głęboko realistycznych. Znamy również inne filmy włoskie krytykujące otwarcie obecny stan rzeczy. Ale są to przeważnie filmy, w których nie dowiedziono nie ponad bankructwo rewolty indywidualnej, nieuniknione fasko jednostki, bez względu na sposób, który obierze, by protestować przeciw określonym porządkowi społecznemu. Są

— mówią zaszyfrowana, symbolem. Taka mowa i taka symbolika były zawsze narzędziem realizmu.

Wybór środowiska padł na nędzarzy, „proletariat proletariatu”, element najbardziej kontrastujący z kapitalistą. I tu zaraz najcięższy. Nie umieszczono konfliktu w nurcie historycznym, klasowym.

De Sica i Zavattini nie potrafili w swej baśni pokazać walki politycznej, nie byli w stanie dać obrazu o właściwych proporcjach społecznych. Ale kontrast ostateczny: kapitalista i nędzarz, nie zaś kapitalista i walczący proletariatus znajduje swe uzasadnienie w baśni, jako formie po temu obranej. Takie różnicowanie ostateczne można spotkać w tekstach elementarnych, w ewangelich, w przypowieściach.

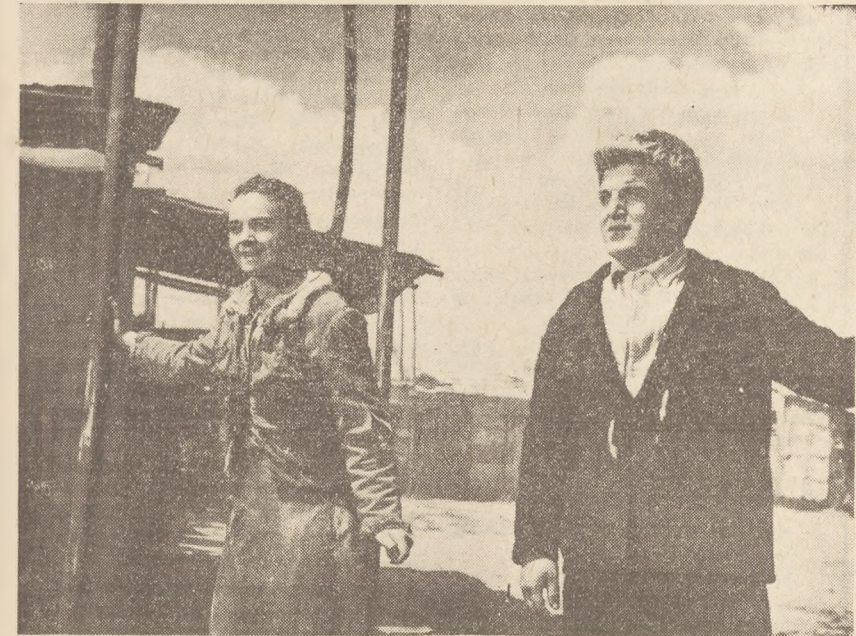
De Sica i Zavattini prócz różnicowania socjalnego wprowadzają inny jeszcze moment, mianowicie zroznicowanie niejako faktualne, wygrywane kontrastem akcesoriów. Są symbolika cylindra i futra, stąd gatunek samych przedmiotów, właściwych nędzarzom, będących pierwotnie w ich dyspozycji, czy też osiągniętych poprzez cud — i inna z kolei „wysokogatunkowa” jakość materii otaczającej kapitalistę. Ten charakterystyczny dla filmu, nieustanny kontrapunkt między rekwiizytami, polemika rzeczy martwych, zmierza w kierunku treści, podkreśla ją i uzupełnia z niezwykłym chwilami rezultatem.

Opowieść kończy się ucieczką nędzarzy z tym miejscu łatwo odczytać wyraz potępienia społeczeństwa burżuazyjnego, rządzonego przez kapitalistę i policjanta. Swą ucieczką nędzarze alarmują, ostrzegają, dają świadectwo kompletnego kryzysu takiego społeczeństwa, sytuacji nie do przyjęcia, w jaką to społeczeństwo popadło. W chwili ucieczki, w obliczu wniosku ostatecznego, dewaluacji ulega również sama instytucja cudu. Cud zostaje zdemaskowany, jego twórcy przydają mu czynyżstwo Niebo, skąd pochodziła cudotwórcza gołąbka, okazuje się fikcją, pustym odbiciem sprawy ziemskiej. W pierwotnej bowiem wersji filmu, policja niebieska bije do nędzarzy z dział przeciwlotniczych, kontynuując niejako zamiar kapitalisty. Scenę tę skreśliła cenzura włoska.

„Cud w Mediolanie”, mimo swe braki, błędy i niedomowienia, wzbogaca cenny dorobek włoskiej sztuki filmowej o pozycję treściową i formalnie interesującą, pobudzającą do dyskusji i myślenia.

O wartości dzieła stanowi jego myśl, jego ustawienie się wobec najistotniejszych spraw. Walka najbardziej pokrzywdzonych o prawo do życia, o chleb i dach nad głową, o szczęście jest w tym filmie ideą i myślą naczelną. Konkluzji zadowalającej, rozwiązania przekonywającego utworu ten nie zawiera. Protest, podniesiony z pozycji ogólnoludzkiego humanizmu, jakkolwiek zasługuje na uznanie i szacunek, nie dopowiada prawdy do końca. Klasowe określenie walki zostało stopione idealistycznym i idealizującym uogólnieniem. Wróg jest wskazany trafnie, lecz siła proletariatu nie doceniona i pomniejszona. Stąd jeszcze raz pesymizm, końcowy akcent kapitulacji.

Rzeczywiste fakty mówią o potężnym ruchu rewolucyjnym włoskiego proletariatu — i te fakty powinién widzieć dotychczas w finale filmu. Powinién i dlatego, że „Cud w Mediolanie” to również dramat realizatorów, którym wzborność wypowiedzieć się podług ich lepszej woli, to dramat sztuki uciśnionej, której knebluje się usta. Jej głos słyszymy jednak mimo wszystko.



włoskiego ludu. Piętnuje — na ile go stać — wyzyskiwaczy rodzinnych i importowanych.

Przy tym najczęściej urywa się na krzyku rozpacz. Jeśli podnosi krzyk buntu — to buntu bez wyraźnego określonego kierunku działania. Jest mocniejszy w krytyce niż w programie. Rozwiązanie rewolucyjne tylko sugeruje, łamiąc z konieczności swą wewnętrzną prawdę, kompromisową formułę rezygnacji. Jest pesymistyczny. Boi się przewidywać, sięgać w przyszłość. Realizm jego jest zatem zmały; daje niejako do poznania, że chciałby być realizmem ludowym, proletariackim, lecz często jest jeszcze, mimo swe porwy, naturalizmem lub symbolizmem. Kształtuje się bowiem pod presją dwóch przeciwstawnych sił: dojrzewającej do rewolucji siły frontu ludowego i cenzury. Nie sięga tak wysoko, jak w rzeczywistości już wspięła się fala gniewu i buntu mas włoskich, przerosł jednak pobożne limity cenzury. W rezultacie, wymownie rysuje sytuację sztuki postępowej w warunkach ustroju kapitalistycznego. W jej obrębie tworzą się zawiązki przyszłej nadbudowy — odbicia realnej walki proletariatu z kapitałem. Sami zaś twórcy, jakkolwiek szczerze by pragnęli wszelkich swym dziełem protest mas, zadokumentować nim obraz walki — ulegają presji systemu. Zmącenie realizmu nie jest zatem przypadkowe. Wynika z racji i obiektywnych i subiektywnych. Strajki włoskie, jako odbicie prawdy o kraju, mają tę wyższość nad sztuką włoską, która prawdę odbija, że są faktem, że się nie dadzą cenzurować, że są wyrazem dojrzalej świadomości.

Naszkicowany zarys współczesnej włoskiej sztuki filmowej znalazł nowe uzasadnienie w „Cudzie w Mediolanie”, mimo, że stanowi on pozycję pod wieloma względami i

pesymizm psychologiczny i moralny, stąd nadmierna rola przypadku, konkluzje wyciągane ze starcia się przeciwności psychicznych raczej, niż poglądowych.

„Cud w Mediolanie” jest próbą przedstawienia dramatu całej określonej grupy ludzkiej, przy czym otwarcie, jako postać pierwszoplanową wystąpi winny — kapitalista.

Forma baśni została wybrana przede wszystkim z czystej konieczności. Zrozumiałe, że tylko w ten sposób zdołano przeformować w filmie maksimum konkretnego materiału oskarżycielskiego.

Baśń, poprzez właściwa sobie możliwość swobodnego operowania symbolem, aluzją i metaforą pozwala bez szkody dla siły wyrazu przedstawiać konflikty i fakty w sposób ostry i skrótowny, zapewniając sobie niezbędny kamuflaż wobec cenzury.

Taka zresztą forma ma swe wielkie tradycje. Parabola, bajka, przypowieść, alegoria nie raz w ciągu wieków chroniła treści rewizjonistyczne, krytyczne i buntownicze przed despotyczną cenzurą. Do form tych uciekał się w okresach niewolniczo nie jeden Ezop, pod osłoną bajkowej metafory mówił o krzywdzie plebejskiej. Korzystała z niej zawsze samorodna twórczość ludowa. W genealogii tego sposobu wypowiedzania się znajdujemy — przypominając jak najbardziej pobieżnie — komedie Szekspira, powiastkę filozoficzną Woltera i Diderota, bajkopisarstwo wielkich pisarzy rosyjskich XIX wieku — Puszkina, Kryłowa, Soltykowa — Szczedrina. W burżuazję naszego już wieku ostrą i gorzką satyrą uderzają filmy Chaplina. Stąd już krok tylko do „Cudu w Mediolanie”. Pomiędzy różnice gatunkowe. Chodzi o wspólny sens funkcjonalny takich utworów, o demaskowanie zła, krzydy, ucisku

NA FILMOWEJ TAŚMIE

NOWY FILM WŚWIEŁODA PUDOWKINA

Oczekiwany z ogromnym zainteresowaniem film Wsiewołody Pudowkina „Powrót Wasyla Bortnikowa” wszedł ostatnio na ekran radziecki. Jest to oparty na motywach słynnej powieści G. Nikolajewej „Żniwa”, jedynie akcje powieści przesunięto z lat bezpośrednio następujących po drugiej wojnie światowej w lata bieżące.

Bohater filmu, frontowiec Bortnikow, skutkiem odniesionej kontuzji przeleżał kilka lat w szpitalu i niespodzianie dla bliskich, którzy uważali go za poległego, wrócił do rodzinnej wioski, w której był przewodniczącym kolchozu. W swej chałcie zostaje Bortnikow nowego gospodarza, mechanika Mochowa. Gorycz osobistej tragedii potęguje świadomość, że kochoz z przodującego zmienił się w zacofany.

Radziecka krytyka chwali film za oparcie go na ostrym konflikcie dramatycznym: Bortnikow — Awdotia Bortnikowa — Mochow.

„Niekiedy z naszych filmowców — pisze z powodu filmu Pudowkina — „Prawdziwie” znany dramaturg M. Papawa — jak również niektórym kierowniczym działaczom kinematografii zdawało się, że problemy rodziny, miłości, moralności, zagadnienia osobistych stosunków między ludźmi radzieckimi pozostały na marginesie naszego marszu do komunizmu. Taki punkt widzenia jest głęboko niesłuszny. Walka o komunizm toczy się i na wielkich budowlach, i w takich fałszywych, i w naszym powszednim życiu, i tu, w sferze osobistych „prywatnych” stosunków, nie mało jest jeszcze przeżytków w świadomości ludzkiej, z którymi z całą namilitnosnością walczycie powinién artysta. Tematyka radzieckiej rodziny i moralności naszego społeczeństwa może i powinna stać się jedną z form odbijania radzieckiej rzeczywistości”.

Krytyka stwierdza dalej, że w przeciwieństwie do „innyh” tematyki Hollywoodu, odciągającej widza od realnego życia film Pudowkina pokazuje wielkość osobistego szczęścia człowieka radzieckiego i jego społecznej działalności. Na tej właśnie płaszczyźnie następuje rozwiązanie konfliktu nowego filmu.

Do braków filmu krytyka zalicza mniej plastycznie ukazanie szerokiego tła kolchozowego i wiatków ubocznych.

NIEMAL POŁOWA GMIN WIEJSKICH KORZYSTA Z KINA

Wielka akcja stałych kin wiejskich rozwija się tak szybko, że mieszkańcy miast na ogół nie nadążają za jej postępami. Liczba stałych kin wiejskich sięga już dziś 1090. Obsługują one 1063 gminy (27 gmin posiada po dwa stałe kina), zaś liczba gmin na terenie całej Polski, gdzie pozabawionych kina, wynosi już tylko 1068. Na rok bieżący zaplanowano uruchomienie dalszych 150 kin i to wyłącznie w gminach pozabawionych kina, tak, że liczba tych kin zmniejszy się do

JUTRO BĘDZIE SIĘ WSZĘDZIE TAŃCZYĆ

Reżyseria VLADIMIR VLCEK. Scenariusz: V. VLCEK, B. SOCHOVA I P. KOHOUT. Rok produkcji: 1951-2.

Film pełen muzyki, tańca, śpiewu: pełen pogody, młodzieńczości i radości. „Jutro będzie się wszędzie tańczyć” — brzmią słowa piosenki. Jutro — gdy znikną waśnie między narodami, gdy zapanuje na całym świecie pokój. I ten kolorowy, rozpięany i roztańczony film czechosłowacki — przynosi konkretną zapowiedź tego lepszego jutra.



Twórcy filmu wpadli na znakomity pomysł: pokazać na tle trzech międzynarodowych festiwali młodzieży (Praga — Budapeszt — Berlin) dzieje czechoskiego zespołu amatorskiego kulturowego ludowy dorobek muzyczny i tańeczny. Od żmudnego szperania w terenie i gromadzenia dokumentacji dla ludowych pieśni i tańców, poprzez okres opanowywa-

zawodni i znacznie ustępuje partiom taneczno-muzycznym.

Opory Pawła (kierownika zespołu) wobec inicjatywy umasowienia ludowej twórczości wokalisty, oba wątki miłosne (Loża i Rozarka, Paweł i Alena), a zwłaszcza intryga „czarnej charakteru” Rudy — nie mają tej siły przekonywającej (a w dodatku grzeszą uproszczeniem i schematyzmem), co część filmu nosząca charakter reportażowo-dokumentalny.

Poszczególne występy zespołu odznaczają się dużą wprawą, dynamiką, wysokim kunsztem wykonania i zostały pięknie sfotografowane. Większość scen filmowana jest w plenerze, na tle malowniczo krajobrazu różnych okolic Czechosłowacji. Zdjęcia podkreślają niejednokrotnie tę organiczną łączność tematu z folklorem. Troska o włączenie do filmu obrazu czystej przyrody i ukazanie na jej tle ludzi — nadała temu oryginalnemu filmowi głęboko narodowy charakter. (zen).

Nowiny Plastyczne

NR 6

„PRZEGŁĄDU ARTYSTYCZNEGO”

Nr 6 „Przeglądu Artystycznego” jest pierwszym numerem tego pisma, który ukazał się po III Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki. Jest rzeczywiście ciekawym, że periodyk tego typu, ukazujący się raz na dwa miesiące, nie może reagować w trybie bezpośrednim na nasze plastyczne. Jednakże nie podobna w tym zachować, że w numerze tym, który ukazał się w sprzedaży w marcu, prócz przemówienia Stanisława Teisseyre, wygłoszonego na otwarciu wystawy oraz dość pokątnego i jak zawsze starannie wykonanego materiału artystycznego, nie ma ani jednego reprodukcji, recenzji czy oceny wyrażającej opinie pisma. Ale załóżmy, że brak materiału dotyczącego III Wystawy wynika z trudności technicznych; — przynajmniej wyłumatyczyć całkowitą nieobecność materiału aktualnego, który obejmowałby najbardziej pałac zagadnienia społeczne? Przyjrzyjmy się spisu treści numeru: dwa artykuły bezpośrednio zahaczające o problemy plastyki współczesnej są przedrukami z „Iskustwa”, a mianowicie: „O rzemieślniczym” (artykuł reu.) i „O sztuce” (artykuł reu.). W sprawie malarstwa monumentalno-dekoracyjnego”. Prace to niewątpliwie cenne i godne uwagi, ale gdzie są artykuły polscy? W numerze 6 „Przeglądu Artystycznego” omawiają oni wyłącznie zagadnienia historyczne. A zatem: „Malowidła Venaneta da Subiaco w Rytłwanach” — artykuł Bohdana Urbanowicza (polski renesans), i W. Czajkowskiego „Ceramika w architekturze” (przebiegi historyczny zastosowania ceramiki jako elementu dekoracyjnego w architekturze). Oto wszystko.

Pospieszmy jednak dodać, że pragniemy być dobrze zorientowani. Nie chodzi bynajmniej o to, by pozabwić „Przegląd Artystyczny” materiału historycznego, który jest konieczny i niezbędny, ale o to, by została zachowana właściwa proporcja, która wyznacza pismu czas i która decyduje o jego pozycji i znaczeniu. „Przegląd Artystyczny” jest zbyt poważnym i pożytecznym periodykiem, aby pominać milczeniem jego chwilowe braki czy trudności i uwagi, nawet negatywne czasem, mówią o za interesowaniu i trosce, z jaką czytelnik rozwój tego pisma śledzi.

J. G.

WYROK W PROCESIE WŁOSKICH ARTYSTÓW

Jak informowaliśmy naszych czytelników, w Rzymie toczył się proces przeciwko malarzom: Guttuso, Penelope, Risi, Alvero, Natalii i Vespignani, którzy brali udział w wystawie „Sztuka przeciwko barbarzyństwu” oraz dziennikarzom i malarzom, którzy uczestniczyli w wystawie „Unita”, „Avanti”, „Patuglia” i „La-vorno”.

Malarze wyrokiem sądu rzymskiego zostali zwolnieni, natomiast dziennikarzy, w liczbie sześciu, skazano na kary od trzech do dwóch miesięcy więzienia, a redaktorów odpowiedzialnego „Unita”, Scuderio, na rok więzienia. Wprawdzie sąd uznał, że „malowanie obrazów przedstawiających barbarzyństwa wojny nie jest przestępstwem” i z tego „zarzutów” malarze zostali oczyszczeni, skorzystano jednak z okazji, aby oskarżyć dziennikarzy o „rozpowszechnianie tajemnic wojenskich”: chodzi o artykuły o okupacji amerykańskiej w Livorno i w porcie Augusta.

„Unita” w numerze z 28.III. pisze, że wyrok jest dość zdumiewający: z jednej bowiem strona malarstwo obrazów przedstawiających barbarzyństwa wojny nie jest przestępstwem, z drugiej zaś, artykuły o amerykańskich bazach wojskowych we Włoszech, których obecność cel jest jednoznaczny, zostały uznane za przestępstwo. Dodajmy jeszcze, że obecność wojsk amerykańskich w Augusta i Livorno jest rzeczą powszechnie znaną i nie może tym samym być oceniana jako „rozpowszechnianie tajemnic wojenskich”.

J. G.

GDĄSKI GOTYK MIESZKALNY

Powszechnie mniemano dotąd, że ostatnie dwa autentyczne zabytki gdańskich gotyckich domów mieszkalnych bezpowrotnie zginęły w pożarze, wznieconym w r. 1945 przez uchodźców i fałszywych, były to dwa niepozorne domki przy ul. Ponczoszników nr 10 i 11, oddalone o kilkanaście kroków zaledwie od Zielonej Bramy przy wspaniałym Długim Targu.

Otoż ostatnio, przy konserwacji nadzwyczajnie przez pożar fasad renesansowych i barokowych, coraz częściej odkrywamy w Gdańsku nie tylko daleki, lecz i bliższy, niż się wydawało, gotyk. Spod tynku i cegieł wyłaniają się przetrwane łaskowania, oddzielające olbrzymie, charakterystyczne budownictwa tego miasta otwory okienne. Sumienny konserwator zabytku stał w rozterze zwłaszcza, jeśli ma do czynienia z tak cennym dla budownictwa lokalnego obiektem, jakim Dom Ławników przy Długim Targu 43.

Pod barokowym otynkowaniem, harmonizującym ze wspaniałe złożonym portalem kamiennym, renesansowy układ

GRUSZKA I OŚLA CZAPKA

Jak wiadomo, znakomity artysta francuski, Daumier, upamiętnił w historii sztuki Ludwika Filipa licznymi rysunkami, na których król Francji ukazany jest w kształcie symbolicznej gruszki. Za zamieszczenie rysunków Daumiera satyrycznego pisma „Charivari”, którego redaktorem był wówczas Philippon, został wytoczony proces.

Historia się powtarza. W marcu 1953 prezydent polski Bayot oskarżył przed sądem dziennik „Humanité” o zamieszczenie 25 czerwca 1952 karykatur rysownika Mitelberga, na kto-

reślący zdradza XVII-wieczne, odmienne rozmieszczenie otworów — trzech, jak zwykle w kamienicach gdańskich. Pod tą cegłą, budowniczości pracujący na rekonstrukcji odkryli, owe wspomniane gotyckie fragmenty. Istnieje realna możliwość „odklepania” późniejszego wystrój, odpowiedniej przeróbki szczytów według zachowanych szkiców i tym samym odbudowy po wiekach wspaniałej gotyckiej kamienicy patrycjuszowskiej, jednego w Gdańsku autentyku.

Wartość tej fasady jest tym większa, że sąsiaduje z tak znakomitą zabytkiem sztuki, jakim był i pozostał wspaniałej rekonstrukcji gdański Dwór Artusa. Na początku bieżącego stulecia bogaty kupiec zbożowy i kolekcjoner dzieł sztuki, Ludwik Giełdziński, w omarze kamienicy urządził sobie prywatne muzeum, w którym powiększając, nazywał Sienią Gdańską. Przedwojenni bywalcy Gdańska zapewne przypomni sobie kołatkę w postaci wielkiego orla, oczywiście polskiego!

Wł. Szremowicz — Gdańsk

rych rzeczony pan Bayot przedstawiony jest z oślą czapką na głowie.

„Humanité” w notatce redakcyjnej tak pisze o tym wyrokiem: „Ośla czapka była zawsze symbolem redykcji ucznia”. Czy rysownik Mitelberg jest winien, że pan Bayot nie potrafił oniesmielić ludu Pa-ryża? „Szef” pana Bayot, generał Ridgway, pościł w trybunale, w związku z tym, że w procesie politycznym, ucząc Francuzów karności i posłuszeństwa, to się panu Bayot nie udało. Pan Bayot jest zatem złym uczniem.

A więc ośla czapka! J. G.

SPRAWY KSIĄŻEK

NOWE W NASZEJ LITERATURZE

Chcę podjąć w ramach tej rubryki bardziej regularne orientowania czytelników w ważniejszych wydarzeniach wydawniczych, winniśmy nadrobić pewne zaległości. Nawet z opóźnieniem należy na tym miejscu zaszyfrować grupę nowych polskich utworów, których znaczenie jest z pewnością duże. Są to: „Cieś zaniebawia” przez czas dłuższy bieżącą tematykę naszego życia społecznego. W grupie tej mamy powieść Jerzego Brana o życiu, pracy i walce stoczeniowców gdańskich — „Le-wanty”, opowiadania wielkie Jacka Bochenkiego — „Głodnie z prawem”, opowiadania Banasia również z tematu wsi — „Przebudzenie”, powieść Pierzchały z dzieł wielkiej spółdzielni produkcyjnej — „Dziwczynna”.

Zanim na łamach „Przeglądu” podjęta będzie próba analizy tego, co nadojeżdża z tych utworów wniosły do naszej literatury, warto to podkreślić, ilekroć tylko okoliczność towarzysząca ukazaniu się tych książek i niektóre ich cechy. Zjawiały się one po okresie, kiedy krytyka nasza zajmowała się wykazywaniem błędów popełnionych przez pierwszego człowieka, równocześnie zaś nastąpiło osłabienie zainteresowania tematyką społeczną. Odejście od niej było zjawiskiem niepokojącym. W tej sytuacji pojawiła się ówa grupa książek, które mają z pewnością zasługę podjęcia poniekąd tematyki, obiecywającej, że w literaturze odbicia bogatego w treści, trudnego i zwycięskiego nowego życia, szukamy sumiennej wiedzy o nim, przewidywamy doświadczenia.

Na nowe książki o naszym życiu kierujemy więc spojrzenie, w którym kryje się pytanie: czy spełnia nasze oczekiwania, czy zaspokaja naszą żołądźką niecierpliwość? Nie jest zadaniem

Cz.

PRZEGŁĄD KULTURALNY NR 15 STR. 9

Z PRASY RADZIECKIEJ

SESJA RADZIECKICH TEORETYKÓW I BADACZY LITERATURY

Genialna praca Stalina pt. „Ekonomiczne problemy socjalizmu w ZSRR” — wywołała twórczy ferment w różnych środowiskach naukowych w ZSRR. Rozwinięciu stałownych wskazań, płynących z jego dzieła dla literaturoznawstwa i marksistowskiej estetyki, poświęcono była Rozszerzona Sesja Instytutu Światowej Literatury im. M. Gorkiego, omówiona w czasopiśmie „Wiestnik Akademii Nauk ZSRR”.

Sesję zagali wicedyrektor Instytutu N. M. Onufriew, który w swoim referacie poruszył szereg istotnych problemów estetyki realizmu socjalistycznego.

Przed wszystkim — powiedział Onufriew — należy podnieść teoretyczny poziom krytyki literackiej, tak, aby skutecznie mogła przebiegać do pomocy pisarzom i aktywnie uczestniczyć w żywym procesie rozwoju literatury. Badanie literatury i jej historii powinno zmierzać do wykręcenia praw rozwoju właściwych dla literatury, jako specyficznej formy poznania — do ustalenia obiektywnych związków zachodzących między literaturą a życiem społeczeństwa oraz walką klasową.

Postulat historycznego traktowania zjawisk literackich i potrzeba konkretnej analizy dzieł literackich danej określonej formacji społecznej nie mogą być przeciwstawiane zadaniom estetyki, która bada najogólniejsze prawa, wspólne dla literatury i sztuki różnych okresów. Do tych najbardziej ogólnych praw zalicza Onufriew m. in. prawo zależności rozwoju sztuki od charakteru idei leżących u jej podstaw, od prawidłowości i głębi, z jaką sztuka ta odzwierciedla rzeczywistość.

Z wypowiedzi Onufriewa oraz innych dyskutantów wynika również wniosek, że estetyka i krytyka, zmierzające do wykręcenia podstaw trwałych wartości w

sztuce nie powinna dopuścić do zatarcia ideowości i partyjności sztuki. Poznanie najogólniejszych praw sztuki i źródeł ich trwałych wartości przyczyni się może do wzbogacenia estetyki realizmu socjalistycznego i pomoże także partyjnej, prawdziwie ideowej literaturze naszych czasów w osiągnięciu najwyższego artystycznego poziomu.

Szczególną uwagę zwrócił uczestniczący Sesji na problem typowości w sztuce, postawiony w referacie Malenkowa na XIX Zjeździe Partii. Krytycznej ocenie poddane zostały poglądy na typowość wyrażone w książce L. J. Timofiejewa pt. „Teoria literatury”. Timofiejew, słusznie rozpatrując typowość jako istotę obrazu artystycznego, sprzeciwia się jednak dyalektyce wtedy, gdy nadrywa pojęcie typowości od konkretnej indywidualizowanej postaci, w jakiej typowość się przejawia. To, co w postaci jest indywidualne należy według Timofiejewa tylko do środków wyrazu, którym dany artysta operuje. W dyskusji zwrócono uwagę na to, że prawidłowe rozwiązanie kwestii obrazowości w sztuce, jednokrotnie i ogólnego i szczególnego, warunkuje również prawidłowe rozwiązanie innych istotnych problemów, jak np. zagadnienia wpływu otoczenia społecznego na kształtowanie się indywidualnych cech oraz ludzkiego charakteru.

W dyskusji nad zasadniczym referatem Onufriewa wypowiedzieli się wybitni uczeni radzieccy, jak: Burrow, Blagow, Iudasczenko, Elistratowa, Bialik, Timofiejew i inni.

„Szczególnie wzruszającą dla nas, badaczy literatury, jest fakt — powiedział B. W. Michajłowski — że zagadnienia literatury, konkretne problemy artystycznej realizacji, którymi zajmujemy się obecnie, stały się przedmiotem zainteresowań i dyskusji na XIX Zjeździe Partii, na tymże Zjeździe, na którym odwróciła została wielka perspektywa przeszłości od socjalizmu do komunizmu, na którym rozważano plany tego doniosłego historycznego ruchu”.

JAK NIE NALEŻY PISAĆ O ARCHITEKTURZE

Pod tym znamienitym tytułem ukazał się na łamach „Sowietskogo Iskustwa” z 28. lutego br. artykuł I. Florińskiego, skierowany przeciwko essay’istom-wulgaryzatorom.

Floriński poczynił szereg ciekich, lecz słusznych uwag pod adresem I. Zyb-kowa, autora artykułu pt. „Pałac Nauki”, zamieszczonego w czasopiśmie „Nowy Mir”.

Floriński słusznie zarzuca Zybkwowi wulgarny ekonomizm w potraktowaniu przyczyn zwyrodnienia architektury amerykańskiej. Błąd Zybkwowa polega na tym, że niesłusznie sprowadza przyczynę upadku architektury amerykańskiej do wysokich cen i handlu placami. Istotne przyczyny tego zjawiska są głębsze, należy ich szukać przede wszystkim w charakterze nadbudowy ideologicznej imperializmu — w schyłkowej, zwyrodniałej estetyce.

Niemniej ostro zaatakowana została wulgaryzatorska analiza konstruktywizmu oraz twierdzenie, że „gładska płaszczyzna, prosta linia i gola geometria (?) nie posiadają artystycznej wartości”. Wszystko to nie jest słuszne — pisze Floriński. Gładkie powierzchnie ścian, proste linie, prostota i umiar w operowaniu dekoracyjnymi elementami charakterystyczne dla architektury amerykańskiej, a także dla starożytnej rosyjskiej architektury, dla rosyjskiego klasycyzmu okresu jego rozwoju, jak również dla wybitniejszych dzieł architektury radzieckiej. Najbardziej dobitnym tego przykładem jest Mauzoleum Lenina na Placu Czerwonym.

Sadze, że słusznie uwagi Florińskiego powinny również zainteresować polskich architektów oraz krytyków piszących o architekturze, by w dążeniu do konsekwentnego stosowania i rozwijania zasad realizmu socjalistycznego — zawczasu odgródzić się od wulgaryzatorskich tendencji, zarówno w praktyce, jak i w teorii. W słusznej walce z konstruktywizmem nie należy bowiem tracić istotnych cech prawdziwej monumentalnej sztuki.

S.

CZARNE I BIAŁE

ERUDYCJA

Wasyngtoński korespondent włoskiego pisma „Messaggero” przytacza następujące zdarzenie świadczące najwyraźniej o poziomie intelektualnym i wykształceniu amerykańskiej młodzieży uniwersyteckiej. Student amerykański przebywający jako turysta w Paryżu spostrzegł posag Jeanne D'Arc i dumny ze swej erudycji wykrzykuje radośnie: „Popatrz, popatrz, przecież to pomnik Ingrid Bergmann!”

Student zna bowiem Jeanne d'Arc tylko z potwornego kiczu filmowego z Ingrid Bergmann w roli „Dziwicy Orleańskiej”.

BONSKA STOPA ŻYCIOWA

Niedawno bński minister gospodarstwa krajowego, Erhardt, w jednej ze swych pyszałkowatych wypowiedzi, prosił o pokazanie mu „chociażby jednej rodzinie głodującej w Niemczech Zachodnich”.

„Niechaj wobec tego uda się do Worswede” — radzi mu reporterzy „Aachener Nachrichten”, który napisał artykuł o warunkach życia kolonii artystów, mieszkających w tej miejscowości.

Worswede jest wprawdzie nadal jeszcze ośrodkiem kulturalnym, ale żyje w surszuliwej nędzy. Te same farby i materiały malarskie, które artysta jeszcze niedawno temu kupował za markę, kosztują go obecnie 4 marki. Przedtem sprzedawał obraz za 300 marek — obecnie uzyskuje już 150... Koszta własne malarsze wzrosły czterokrotnie, dochody jego zmniejszyły się do połowy.

REWIZYTA

Agencja zachodnio-niemiecka DPA donosi z Bonn, że przybyli tam dwaj członkowie amerykańskiej komisji dla badania działalności antyamerykańskiej w celu „oczyszczenia bńskich bibliotek



literatury komunistycznej”. Przedstawiciele komisji Mc Carthy'ego odiecieli następnie do Berlina zachodniego dla przeprowadzenia inspekcji radiostacji RIAS, po czym mają się udać do Monachium, gdzie poddadać badaniu z punktu widzenia kryteriów „działalności antyamerykańskiej radiostacji, czego dowodem jest — jak oświadczył — zbyt ożywiona działalność polityczna licznych jego przedstawicieli.”

W kilka dni później „National Council of Church of Christ in America” grupująca 35 milionów protestantów, zaprotowała przeciwko temu oświadczeniu. Do protestu tego dołączyli się profesorowie uniwersytetu w Princeton, studenci uniwersytetu Harvarda itd., domagając się zniesienia faszystowskiej ustawy Smith'a i Mc Carrana.

Jednocześnie burżazyjne pismo „Monthly Review” rozpisło ankietę na temat: „Czy idziemy do faszystów?” I większość osób biorących udział w tej ankiecie, m. in. profesorowie H. Wilson i Arthur Davis, ekonomista J. Raymond Walsh, dziennikarz Carey Mc Williams i inni odpowiedzieli na pytanie twierdząco.

Jeśli chodzi o nas, to zgadzamy się również z tym oświadczeniem.

SZKOŁY CZY ARMATY?

Memoriał publikowany przez brytyjskie Ministerstwo Oświaty stwierdza, że preliminarz budżetowy na rok 1953/54 przewidywał obniżenie kredytów na budowę i konserwację gmachów szkolnych z 1,2 miliona funtów do 1 miliona, a kredytów na zapomogi i stypendia dla uczącej się młodzieży z 3,431 tysięcy funtów do 4,332 tys. funtów.



W Croydon rada miejska zamierza w ramach „oszczędności” zamknąć dwa wydziały miejscowej politechniki, na które uczęszcza 1,100 studentów oraz planuje zamknięcie czytelnicy publicznej, zredukowanie personelu biblioteczkiego, obniżenie kredytów na sprzęt szkolny, pomoce naukowe i wydatki administracyjne szkół.

Wszystkie te „oszczędności” mają pokryć wzrastające wydatki zbrojeniowe, rujnujące życie Anglików we wszystkich jego przejawach.

CYFRY MOWIĄ

Jak podaje włoski tygodnik „Vie nuove”, Krajowy Fundusz Naukowy Stanów Zjednoczonych zanepokojony jest siałym kurczeniem się kadr naukowych w USA. „Zjawisko to jest tym bardziej alarmujące — mówi raport powyższej instytucji — referujący ten stan rzeczy Prezydentowi Stanów — że w Zw. Radzieckim rząd gwarantuje stały wzrost liczby specjalistów z dziedziny nauki i techniki. I tak np. w 1932 Stany Zjednoczone miały załata 15 tys. absolwentów inżynierii, podczas gdy w Zw. Radzieckim było ich w tym samym roku aż 50 tys.

PLYTA PRZED TRYBUNAŁEM

W Ameryce została wycofana z obiebu płyta gramofonowa z nagraniem piosenki „Old man atom”.

Uzasadnienie wyroku: jest to pieśń przeciw bombie atomowej — a więc antyamerykańska.

STANISŁAW DYGAT

Co chciał przemycić Leslie Morris

RASA zagraniczna podała w swoim czasie wiadomość, że Leslie Morris, delegat Kanadyjskiej Partii Pracy na XIX Zjazd KPZR, wracając ze Związku Radzieckiego został na granicy swego kraju przez dłuższy okres zatrzymany i poddany drobiazgowej rewizji.

Wychodząc z założenia, że każda rzecz przywieziona „stamtąd” może być groźna i niebezpieczna, przebiegli strażnicy praw kapitalistycznej władzy kanadyjskiej, w trosce o ich całość i nienaruszalność, przetrząsnęli sumiennie walizki i kieszenie Morrisa.

Uczyniwszy to, mogli sobie powinszować czujności i zapobiegliwości. Zatrzymano aż pięć przedmiotów, które, przemycane ze Związku Radzieckiego do Kanady, zdolne by, wywołać w tym kraju niepokój i rozruchy i niedwuznacznie godziły w ustalone tam zasady władzy. Po zatrzymaniu przekazano owe przedmioty do specjalnego zbadania. Były to:

- 1) Książka Thomasa Hardy, postępowego pisarza ubiegłego stulecia „Tess of the d'Urberville”
- 2) Antologia poezji angielskiej z obszernymi fragmentami Szekspira.
- 3) Jadalospis z moskiewskiej restauracji.
- 4) Cztery płyty nagrań pieśni chłopskich.
- 5) Odlamek szrapnela ze Stalingradu.

Uczony rzeczoznawca, któremu polecono tę ważką polityczną misję badawczą-sledczą, musiał zapewne wziąć się do dzieła z dumnym uczuciem odpowiedzialności, jaka spoczęła na nim wobec groźnych dla Kanady morrisowych pamiatków z Moskwy. Czy wyobrażacie sobie, z jaką troską i niepokojem wniknął w najdrobniejsze szczegóły tych przedmiotów, za których niewinnym pozorem kryła się siła wybuchowa bomby zegarowej, zdolnej rozerwać ustalony w Kanadzie ład? Czy zdając sobie sprawę, z jakim nerwowym niepokojem złodzieja, na którym czapka gore, poddawał analizie światoburczą treść pamiatków, dość typowych dla walizki wracającego z podróży turysty, nim ujawnił w raporcie dla władz prawdziwe oblicze ich grozy?

Jakżeż musiał ślepcze, jęczące i pocić się nad tym swoim raportem:

„Szczegółowe badanie wykryło przy niejakiem Morrisie przedmiotów przywiezionych z Moskwy, potwierdza w całej rozciągłości podejrzenia, co do ich nieprawomyślności i co do ukrytych celów wywołania, dla których rzeczony Morris starał się przemycić je do Kanady. Badania moje wykazały, że:

ad 1) Thomas Hardy jest to zwolennik podejrzanym idei społecznych, sprzecznym z założeniami naszej władzy. Choć przezornie nigdzie wprost o tym nie wspomina, zdecydowany sympatyk komunizmu.

ad 2) Antologia poezji zawiera w wielu punktach niedwuznaczny i beczelny materiał propagandowy, mający na celu podważenie panującego u nas ustroju. Wyrażają się tutaj szczególnie, łatwi do rozszyfrowania komunizm, Szekspir i Byron. Pierwszy — cyniczny deprecjator i wicherzyciel. Nic dla niego świętego, pomniata uznany przez nas obyczajami i moralnością, szydzi z królów i przyzwolitych handlowców. Za to Murzyna stara się przedstawić jako pozytywnego bohatera i ofiarę intryg białych. Co do drugiego, to pomijając nawet światoburczą treść jego wyrznię, trzeba stwierdzić, że jest aktywnym działaczem ruchu

SYLWETKI TWÓRCÓW

ANDRZEJ PANUFNIK

Powiedział kiedyś trafnie Dobrolubow, że przeżył wewnętrzną artystów łączą się nierozdzielnie ze światem zjawisk zewnętrznych, lecz że oglądając oni życie oraz naturę przez pryzmat dominującego w nich samych nastawienia.

Jeśli się pod tym kątem spojrzę na cały dotychczasowy dorobek jednego z najbardziej oryginalnych i twórczych kompozytorów naszego pokolenia — Andrzeja Panufnika — spośród wszystkich cech jego sztuki, jakie dałoby się wydedukować z jego dzieł, jedną zwłaszcza zdaje się górować ponad innymi: inwencja harmoniczna. Czego to dowodzi? — Dowodzi istnienia w kompozycjach wyjątkowej wrażliwości na barwę dźwięku — barwę harmonii i barwę instrumentu.

Świadczą o tym wszystkie niemal jego dzieła, nawet najmniej udane. Nawet tam, gdzie idzie o wyrażenie konkretnych idei — jak w Symfonii Pokoju — pasjonuje go nie tyle znalezienie dla nich odpowiednich wyrazów wątków melodycznych, których dyskurs działałby na słuchacza zarówno siłą swą wewnętrzną logiką, jak i ukazaną w jego przebiegu ekspresją rozwijających tematów — co przede wszystkim wyszukanie dla tych idei najlepiej odpowiadającej im atmosfery harmonicznej. Wsiuchując się w muzykę Panufnika, odnosi się wrażenie, że nie melodia dyktuje w niej układ harmoniczny, lecz że przeciwnie — harmonika przesada o tym, melodia i z tego cała, nad podzw wynalazca wyobraźnia instrumentu. Panufnika znajduje się wyjątkowo na usługach harmoniki.

Niewątpliwie, nadmierne uleganie artysty swym specyficznym, choć naturalnym upodobaniom zawsze, a ozi jego sztuce jakimś niepożądanym dla jej rozwoju przecięciem. Zawsze to bowiem pole jej działania, gdy ucieka się ona do niektórych tylko środków ekspresji. A przy tym i wizja danego wyznika rzeczywistości wewnętrznej czy zewnętrznej, jaka utrwała artysta w swym dziele, przedstawia dla słuchacza tylko względne wartości poznawcze, ponieważ nie daje mu w przeżyciu estetycznym tej pełni, która angażuje całą osobowość człowieka nie zaś jedynie jej stronę zmysłową — wrażliwość.

Jeśli polotylimy, może nawet z pewną przesadą, taki akcent na to, że muzyka Panufnika działa na nas głównie swoją nastrojowością, to nie dlatego żeby umniejszyć jej znaczenie, ale dlatego aby podkreślić, że odczuwamy jednak czasami niedosyt przy słuchaniu jego muzyki zawsze interesującej, zawsze w jakimś sensie odkrywczej, a przecież mimo wszystko ograniczonej często w swym działaniu do niektórych tylko sfier naszego odczuwania i wskutek tego rzadko kiedy biorącej nas w pełni w posiadanie. Może właśnie w nadmiernym dawaniu togi swemu naturalnemu skądś inad poczuciu harmonicznemu, które wprawdzie uintensyfikowała, ale i niekiedy zaciemniała jednoznaczność wyrazowa muzyki, leży źródło pewnych zahamowań, jakim zdaje się podlegać chwilami rozwój twórcy Panufnika, od czasu gdy przedmiotem jego dzieł stały się nie tylko nastroje, lecz i określone idee.

Panufnik imie podporządkować swą wyjątkowość harmoniczną instrumentalnemu jednemu naczelnym ideał i z najmniejszej nawet komórki tematycznej



Rys. Marek Rudnicki

rozsunąć dużą kompozycję. Dał tego dowód jeszcze w Uwerturze Tragicznej (1942), dziele wytoczonym z jednej brzoły, jednolitym w swej treści i formie.

Jeśli uświadomimy sobie, że Uwertura powstała pośród najczarniejszej nocy okupacyjnej, że była pierwszym w muzyce polskiej okrzykiem protestu i buntu przeciw hitlerowskiemu najeźdźcy, pojmijmy, jak wysoką wartość przedstawia to dzieło nie tylko pod względem formalnym, ale i ideologicznym. Było też ono dowodem, że kompozytor nie na wiatr rzucał — jeszcze w czasach panoszenia się w Polsce formalizmu, w r. 1937 — słowa wypominające kompozytorom współczesnym „holdowne beznamiętne architektury, „holdowne dźwiękowe” i „brak szczerego impulsu twórczego”. Zapominają oni — pisał, że „pominięcie pierwiastków duchowych i uczuciowych, które są kwintesencją muzyki, jest bolesnym zubożeniem twórczości muzycznej”. Uwertura Tragiczna stanowiła osiągnięcie wybitne na ówczesnym etapie rozwojowym kompozytora.

Nie da się tego powiedzieć niestety ani o impresjonistycznym Nokturnie na orkiestrę (1948), ani o ferycznej Kolyssance na 28 instrumentów i barę (1947), choć oba te utwory uważane były przez niektórych znawców za rewelacyjne. Z Nokturnu bowiem wyłaniały się surrealistyczne chimery, Kolyssanka zaś urzekła pięknem nie z tego świata. Czas się zmieniał, toteż gdy później pojawiła się Sinfonia Rustica (1949), wdzienić byliśmy kompozytorowi, że naniósł z lasów kurpiowskich całe na ręca melodię, które przegnały tamte baśniowe i nocne przywidzenia, osadziły nas jakoś bliżej ziemi i jej spraw. Wprawdzie Kolyssanka oparta była na temacie ludowym, ale klimat emocjonalny, w jaki go kompozytor spoił, nie wiele miał wspólnego z klimatem ludowym. Występuje to na jaw zwłaszcza w zestawieniu z napisanymi jeszcze podczas okupacji 5 Pieśniami Ludowymi na głosy chópejące z tow. 2 fletów, 2 klarinetów i basbaskarnetu (1940). Nowatorskie portretowanie tam akompaniamentu pokazało kompozytorom polskim tuż po wojnie (I — wykonanie IX.1945), że wystarczy znaleźć w sobie jakieś inne niż dotąd, świeższe spojrzenie na folklor, żeby nie popadać w naśladowictwo Szymanowskiego, rozwiązać zagadnienie



Rys. A. Jeżowski

obronców pokoju, co wynika z faktu, iż ośobiście udał się do Grecji, aby walczyć o jej wyzwolenie. Należy natychmiast powiadomić o tym greckie władze bezpieczeństwa. Znaki szczególne: utyka na jedną nogę.

ad 3) Jadłospis moskiewskiej restauracji. Dokument szczególnie perfidny i niebezpieczny. Muszę stwierdzić, że nawet mnie, kiedy odczytywałem nazwy licznych i urozmaiconych wymienionych w nim potraw, szła ślinka do ust. Cóż dopiero mówić o naszych bezrobotnych? Biorąc przy tym pod uwagę, że ceny są około 10 razy niższe niż u nas, należałoby się obawiać, że rozpowszechnienie tego rodzaju dokumentu wzbudziłoby wśród naszych robotników niebezpieczne marzenia, aby posiadać takie same restauracje, jak posiadają robotnicy moskiewscy. Należy jeszcze dodać, że prócz tego, dokument ów stara się przemycić hasła propagandy pokojowej, o czym świadczy, na przykład, taka pozycja, jak: „gołąbek z ryżem”. Biorąc pod uwagę, że ryż rośnie w Chinach, skojarzenie gołąbka z ryżem aż nadto wymowne.

ad 4) Płyty z pieśniami chłopskimi. Nie wymaga specjalnych komentarzy. Chłopi są od tego, żeby pracować w polu, a nie żeby sobie śpiewać. Ładnie będziemy wyglądać, jeżeli nasi chłopci, zachęceni tym przykładem, zaczną podśpiewywać. Śpiew to przywilej warstw posiadających, w rękach zaś, a raczej gardłach, motłochu sprawa niebezpieczna (por. „Marsyllanka”, „Międzynarodówka” i t. p.). W wypadku pieśni przywiezionych przez Morrisa, rzecz szczególnie przejrzysta, są to bowiem pieśni chłopów pańszczyżnianych, w których stawiają oni rewolucyjno-wyrotowe żądania, aby ich nie bito, aby nie byli głodni i nie chodzili nago. Co będzie, pytam, jeżeli nasi chłopci podochoceni dźwiękami takiej muzyki zaczną się od nas domagać podobnych, nierealnych głupstw?

ar 5) Oj, oj. Bałem się dotknąć, boję się wymienić, boję się myśleć. Natychmiast zacząłem zakopać w ziemię na 10 metrów głęboko. Widocznie jeszcze, oj, oj, za płytko, bo śni mi się w nocy i strasz w dzień, Tfu, na psa urok. Tfu, tfu, oj, oj...

ludowość w muzyce w sposób nowy i wysoce oryginalny. To ocalale z pożogi okupacyjnej dzieło Panufnika było pierwszą zapowiedzią nowego stosunku do folkloru, jaki zaczynał zajmować muzykę polską w jej poszukiwaniach drogą kontaktu z nowym odbiorcą.

W Sinfonia Rustica Panufnik nie tyle może nawiązywał do etapu, jaki przeżył już przed 9 laty, co na nowo stawał przed kompozytorem problem ludowości. Jego zamierzenia szły tym razem w kierunku rozjaśnienia i uwytyczenia melodyki. Znalazł one swój wyraz w przejrzyście, niemal kameralnej fakturze dzieła. Jednakże mnogość użytych tematów nie pozwoliła kompozytorowi pogłębić ich strony wyrazowej, a nawet nadać dziełu charakteru na tyle zwartego i jednolitego, żeby nie sprawowało ono na słuchacza wrażenia raczej szeregu nastrojowych obrazów niż symfonii w pełnym tego słowa znaczeniu. Mimo to, dzieło przyniosło duży sukces Panufnikowi: odpowiadało potrzebom ówczesnego okresu rozwojowego w naszej muzyce i było ponownym świadectwem żywej reakcji kompozytora na przemian, jakie zachodziły w życiu narodu. W tym samym też roku otrzymał Panufnik najwyższe odznaczenie — Sztandar Pracy I klasy.

W ciągu 2 lat, jakie dzieła Rusticę od Sinfonia Pokoju, napisał Panufnik załatwie dwie kompozycje: Suitę Siołkowską na ork. symfoniczną (1950) i ilustrację do filmu „Wit Stwos”, z której następnie powstał Koncert Gótycki na trąbkę z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej, harfy i kotłów (1951). Oba te utwory, będące świetną stylizacją renesansowych polskich melodii ludowych, łącznie z dokonaną wcześniej przeróbką Divertimenta Janiewicz (1947), miały na celu zwrócenie uwagi na naszą tradycję narodową.

Zarówno Uwertura Tragiczna, jak Sinfonia Rustica dowiodły wrażliwości kompozytora na sprawy związane ze współczesnością. Dla każdego więc, kto obserwował rozwój ideowy Panufnika, było rzeczą jasną, że w okresie wzmożającego się na całym świecie ruchu w obronę Pokoju, nie zabraknie także i jego głosu. Mało kto jednak spodziewał się, że głosem tym będzie symfonia — Symfonia Pokoju (1951). Nigdy jeszcze żaden ze współczesnych kompozytorów polskich nie podejmował tematu równie trudnego i zarazem odpowiedzialnego, i cokolwiek można by powiedzieć o słabych stronach symfonii Panufnika, tej zastrzegam, że nikt mu odebrać nie może. Zapewne niedawne kontakty z dawną muzyką zaciężyły na nieco archaicznym charakterze klimatu emocjonalnego, zwłaszcza w I części, zapewne ten i ów zarzucił symfonii brak jednolitości stylistycznej, ale nie sposób nie widzieć w tym monumentalnym dziele szczerze trudu twórczego i wielkiego wkładu ideowego w naszą muzykę. I dlatego to właśnie otrzymał za nie kompozytor Nagrodę Państwową w r. 1951.

W kręgu zainteresowań Panufnika znalazła się zarówno tematyka historyczna, ludowa, jak i współczesna. W każdym z tych zagadnień umiał znajdować rozwiązania śmiałe, twórcze i zapadające wyobraźnię innych kompozytorów. Postępowa zmiana jego ewolucji ideowej pozwalała rokować, że następne jego dzieła wraz ze wzbogacaniem inwencji melodycznej przyniosą pogłębienie środków wyrazu.

Stefan Jarociński

JAK NA DEWCI

KALENDARZ TYGODNIA

od 5 do 11.IV

WOJ. BIAŁOSTOCKIE

6.IV. W Teatrze im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku premiera sztuki Korniejczuka pt. PRZYJEDZIE DO DZWONKOWA.

WOJ. BYDGOSKIE

5.IV. W Bydgoszczy została otwarta dnia 25.III wystawa dzieł Voltaira i Rabelaisgo.

CBWA zorganizowała wystawę objazdową pt. WYSTAWA PRAC WSPÓŁCZESNYCH PLASTYKÓW POLSKICH w woj. bydgoskim.

7.IV. W Bydgoszczy koncert poświęcony twórczości Feliksa Nowowiejskiego. W koncercie wzięli udział: B. Kozłowska, A. Kawecka, A. Kłowski oraz K. Nowowiejski.

W Muzeum im. Wyciskowskiego w Bydgoszczy otwarto wystawę pt. REALIZM MIEŚCZANSKI W MALARSTWIE POLSKIM XIX WIEKU.

8.IV. W Pomorskim Domu Sztuki w Bydgoszczy otwarto wystawę fotograficzną.

9.IV. W Bydgoszczy odczyt mgra Guda pt. SZUKA RENESANSU W POLSCE I JEJ GENEZA.

10.IV. Koncert symfoniczny PFP. Jako solistka koncertu — Olga Ilwiczka. W programie muzyka Wagnera, Szymanowskiego, Karłowicza, Niewiadomskiego. Akompaniował S. Nadgryzowski.

WOJ. GDANSKIE

7.IV. W Eblągu premiera sztuki Leona Kruczkowskiego NIEMCY.

W Gdanskim Miejskim Komitecie Odbudowy Warszawy urządzą wielką imprezę artystyczną pt. TĘPIE, KUCHANIA WARSZAWO.

W Gdyni otwarto wystawę marynistyczną prac grupy malarzy gdańskich.

WOJ. KIELECKIE

WOJ. KOSZALINKIE

WOJ. KRAKOWSKIE

5.IV. W Wojewódzkim Domu Kultury 72 w Krakowie koncert; utw. Mozarta, Beethovena, Schuberta, Czajkowskiego.

6.IV. W sali WDK w Krakowie WIECZOR HUMORU I SATURY w wykonaniu artystów krakowskich.

CBWA zorganizowała wystawę objazdową pt. PRACE GRAFIKÓW KRAKOWSKICH W WOJ. KRAKOWSKIM.

10.IV. W Teatrze Młodego Widza w Krakowie premiera sztuki Goldoniego AWANTURA W CHIOGGI; reżyserował R. Bujanski, dekoracje J. Marczyńskiej, choreografia J. Kaplinskiego.

11.IV. W sali Domu Wojska Polskiego w Krakowie koncert stuosobowego zespołu pieśni i tańca Krakowskiego Okręgu Wojskowego. Dyrygował L. Kozłowski.

WOJ. LUBELSKIE

7.IV. Koncert symfoniczny Państw. Filharmonii w Lublinie. Jako solista wystąpił F. Sadowski; w programie muzyka Haydna, Mendelssohna. Dyrygował Roman Satanowski.

9.IV. W Lublinie koncert chóru ludowego z Masłowa pod dyrykcją Jana Pieniążka.

10.IV. W Teatrze im. Osterwy w Lublinie premiera sztuki Alojzego Jiraska pt. LATARNIA. Reżyserował J. Ukleja.

11.IV. ARTOS zorganizował w Lublinie recital śpiewaczy Ryszarda Gruszczyńskiego. Utwory Czajkowskiego, Pucciniego, Verdiego.

WOJ. ŁÓDZKIE

6.IV. CBWA zorganizowała wystawę objazdową pt. WYSTAWA REPRODUKCYJ J. CHEŁMONSKIEGO na terenie województwa.

W Państwowej Filharmonii Łódzkiej koncert pt. NAJPIĘKNIEJSZE PIESNI POLSKIE. Wykonawcy: Stefania Woytowicz (sopran), Halina Otoczko (mezzosopran) i Paweł Kruk (basbaryton).

7.IV. Premiera w Teatrze Lalek sztuki Janusza Makarczyka pt. ALADYN 1001.

10.IV. Koncert Państwowej Filharmonii Łódzkiej; solistka koncertu — Krystyna Jastrzębska. W programie muzyka kompozytorów węgierskich. Dyrygował Tedeusz Wilczek.

WOJ. OLSZTYNSKIE

WOJ. OPOLSKIE

6.IV. W Prudniku koncert solistów: W. Gromowa (sopran), E. Zyskind (skrzypce). W programie utwory Paganiniego, Wieniawskiego, Czajkowskiego.

7.IV. W Nysie koncert solistów: W. Gromowa (sopran), E. Zyskind (skrzypce).

8.IV. W Muzeum Śląska Opolskiego otwarto wystawę pt. ROZWÓJ SPOŁECZESTW PIERWOTNYCH.

11.IV. W Klubie Oficerskim w Opolu wystąpił 20-osobowy zespół artystyczny górali z Szallar ze sztuką pt. JANOSIK.

WOJ. POZNANSKIE

6.IV. Gósinny występ śpiewaczki Opery Budapeszteńskiej — Juli Orasz — w Operze Poznańskiej.

W Lesznie koncert symfoniczny orkiestry objazdowej z Poznania. Jako solistka wystąpiła Helena Doruchowa (sopran).

W Państwowej Teatrze w Kaliszu premiera sztuki G. Zapoiskiej pt. ZABUŚIA; reżyserowała Irena Gorska.

7.IV. W Kaliszu ARTOS zorganizował występ solistów: Stefania Woytowicz, Halina Otoczko i Paweł Kruk.

10.IV. W auli Uniwersytetu Poznańskiego koncert symfoniczny. Jako solistka wystąpiła M. Wilkomirska. W programie muzyka Wagnera, Szymanowskiego, Karłowicza, Niewiadomskiego. Akompaniował S. Nadgryzowski.

W Poznaniu gósinny występ zespołu Rosyjskiego Teatru Dramatycznego, który wystąpił ze sztuką Ostrowskiego NA GWARNYM MIEJSKU; reżyserował K. Immonen.

11.IV. W Poznaniu gósinny występ 100-osobowego zespołu pieśni i tańca Pomorskiego Okręgu Wojskowego. W programie pieśni i tańce polskie i radzieckie.

WOJ. RZESZOWSKIE

WOJ. STALINOGRODZKIE

5.IV. W Częstochowie odbyła się premiera sztuki Jurandota RODZINKA; reżyserował J. Masłowski.

6.IV. W Państwowej Filharmonii Śląskiej odbył się WIECZOR SONAT z udziałem pianisty W. Szpilmana i skrzypka T. Wronskiego. W programie sonaty Brahmsa i Mozarta.

Teatr robotniczy w Chorzowie wystawił sztukę Bałuckiego KLUB KAWALERÓW.

7.IV. W Zawierciu ARTOS zorganizował imprezę wokalnno-muzyczną.

8.IV. W Stalinoogrodzie odbył się koncert Reprezentacyjnego Zespołu Muzyki, Pieśni i Tańca Armii Radzieckiej. Kierownik Zespołu — kompozytor W. N. Minin. Program zawiera pieśni i tańce ludowe i żołnierskie.

9.IV. W Klubie ZLP odbył się wieczór literacki, na którym omawiano „Poezję i prozę młodą”.

10.IV. Na dorocznym walnym zebraniu delegatów oddziałów Zjednoczonych Polskich Zespołów Śpiewaczy w Stalinoogrodzie, pierwsze miejsce przyznano Okręgowi Cieszyńskiemu.

Koncert symfoniczny Państwowej Filharmonii Śląskiej z udziałem Barbary Hesse-Bukowskiej. W programie muzyka Schumana, Czajkowskiego.

11.IV. W Bielsku koncert symfoniczny z udziałem pianistki Barbary Hesse-Bukowskiej.

WOJ. SZCZECINSKIE

7.IV. W Szczecinie WIECZOR PIESNI I TANCA Zespół Zjednoczenia Budownictwa Miejskiego.

WOJ. WARSZAWSKIE

5.IV. W Teatrze Satyryków nowy program pt. MINISTERSTWO SATURY; reżyserował K. Pawłowski, dekoracje M. Eliego i J. Iphorskiej.

Nowy program Teatru Satyrycznego Syrena pt. Z ZEGARKIEM W REKU; reżyserował Szpakiewicz, dekoracje H. Tomaszewskiego.

6.IV. Z okazji VIII rocznicy wyzwolenia Węgier otwarto wystawę plansz fotograficznych ilustrujących osiągnięcia Węgierskiej Republiki Ludowej.

10-11.IV. W Warszawie posiedzenie Rady Kultury i Sztuki, poświęcone zagadnieniom krytyki literackiej i artystycznej.

W sali NOT odbył się koncert kameralny. Jako solista wystąpił T. Kerner (fortepian). W programie utwory Glinki, Bacha, Chopina, Prokofiewa.

WOJ. WROCŁAWSKIE

6.IV. W Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej we Wrocławiu wieczór poświęcony muzyce Stefana Poradowskiego.

WOJ. ZIELONOGORSKIE

6.IV. Występ Zespołu Artystycznego Szkoły Pedagogicznej w Gorzowie pt. WIECZOR PIESNI I TANCÓW LUDOWYCH.

PRZEGLĄD KULTURALNY, Tygodnik Kulturalno-Społeczny
Organ Rady Kultury i Sztuki
Redaguje Zespół Adres Redakcji: Warszawa, ul. Krakowska 12, Pismo 12
Adres administracyjny: ul. Wileńska 12, tel. 800-81, Wydawnictwo „Prasa”
Kolejność pism: „Ruch” Oddz. w Warszawie, ul. Sienna 12, tel. 804 20 do 25
Wartunki prenumery: miesięcznie zł 4,00 kwartalnie zł 13,00 półrocznie zł 27,00, rocznie zł 52,00
Wpłaty na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze wieszy
Rekopisów nie zamówionych Redakcja nie z