

PRZEGLĄD KULTURALNY

TYGODNIK KULTURALNO - SPOŁECZNY

ROK II NR 26 (44)

WARSZAWA, DNIA 2 — 8 LIPCA 1953 R

CENA 1 20 ZŁ

MATEJKI OBRACHUNKI Z PRZESZŁOŚCIĄ

MARCIN CZERWIŃSKI

DOM, w którym Matejko mieszkał i pracował całe niemal życie, znajduje się na Floriańskiej, która około połowy wieku XVI skupiała średnio zamozne mieszczaństwo. W tej swojej postaci, w jakiej znany jest z opisów współczesnych artysty, w postaci, którą nadał mu w części sam Matejko, stracił on niektóre typowe dla środowiska społecznego cechy. Na najwyższej kondygnacji ogromna sala — pracownia z galerią i górnym światłem jest już wkładem artysty w architekturę wnętrza jego siedziby. Inne jednak jej elementy stosują się bardziej do zwyczaju, więcej mówią o społecznej genealogii tych murów i ich zawartości, które Matejko przejął jako spadkobierca, jako otoczenie należne mu w sposób naturalny. W czasach Matejki sklepiona siena, przez którą wchodził się do domu, przegrodzona była w połowie przepierzeniem, za którym znajdował się sklep. Z sieni na wyższe piętra prowadziły wąskie schody. Nie te schody znane nam z wielorodzinnych domów współczesnych miast, ale schody wewnętrzne, łączące piętra siedziby jednej rodziny. Całość nie była wiele rozleglejsza od przeciętnego mieszkania mieszczańskiego, zawierała przecież olbrzymią pracownię. Kamieniczki na Flo-

riańskiej są przy tym bardzo wąskie i poza parterem, najczęściej wykorzystanym dla celów handlowych, mają tylko dwie kondygnacje mieszkalne. Jadalnia w tym domu była duża, ciemno i ciężko umebliowana, z oknem w rogu, ze światłem dość skąpym. Pokój artysty — ściśle mówiąc jego sypialnia — był urządzonej w stylu, który zwano wówczas „pompejańskim”, a który był jedną z tych dziewiętnastowiecznych trawestacji stylów historycznych, jakich znamy wiele: pseudorenesans, pseudobarok itp. Artysta urodził się w tym domu, wszedł następnie jako człowiek dojrzały w jego posiadanie i zachował go w stylu niezmiennym. Tak samo przechowywał pamiątki po swoich bliskich, dokumenty własnego życia. W wielkim porządku, z tą samą zdumiewającą systematycznością, która cechowała jego pracę. Przechowywał dagerotypy i fotografie własne z różnych okresów życia, fotografie dzieci i żony, portrety, listy.

Własne jego środowisko w wieku dojrzałym — mam na myśli nie intymne przyjaźni, których Matejko niewiele zabrał, ale środowisko ludzi przezeń szanowanych, a za-

razem bliskich społecznie i towarzysko — są to ci, których odnajdziemy na wielu portretach. Przy tym nie na tych, których zamówienie przyniosła mu już sława zdobyta, dobrze opłaconych portretach arystokratów, pracach stonowanych odwzajemnienie mecenatu. Na tych natomiast, których malowanie podjął artysta, jak wolno sądzić, bardziej z serca. Są to portrety Gropplera, Serafińskiego, Dietla — elity mieszczańskiego Krakowa.

Matejko pierwsze studia malarckie kończy w Krakowie, w ówczesnej Szkole Sztuk Pięknych, przekształconej w Akademię dopiero później, wtedy, gdy on sam obejmuje jej kierownictwo. Jego młodość upływa więc w wieloletnich ulic, które zamykają niezwykle skupisko pamiątek historycznych, na tym obszarze znikłym na mapie, ale rozszerzającym się dla wrażliwej wyobraźni o wszystkie przeszłe wieki. To muzeum narodowej wielkości skłaniało do bolesnej zadumy, nasuwało potrzebę krytycznej analizy. Rozłożyło się bowiem wśród miasta węglujące, którego oblicze codziennie, praktycznie, było naznaczone śladami zacołania, w jakim pogra-

żona była Galicja. Kraków żywy był miastem nieśmiałego mieszczaństwa, prowincjonalnym miastem, w którym najwięcej miała do powiedzenia arystokracja oddana obcemu cesarzowi w dalekim, obcym Wiedniu.

Przez to miasto przechodziła wówczas linia podziału politycznego, na której toczyła się walka. Z jednej strony była rozwielenożona w mieście arystokracja, której rzadca dusz — łanie się w dojrzałych latach Matejki „Stańczyk” — Stanisław Tarnowski, pisarz, historyk, rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, wyrocznia w sprawach sumienia patriotycznego, nauki, publicznej moralności. Arystokracja sprawuje swe rządy poprzez księży i poprzez urzędy podległe obsadzane przez nią namiestnictwu we Lwowie. Ona to czuła się spadkobiercą legalnym świątyni, pałaców, wszechnicy, Wawelu. Ona też korzystała z faktycznych praw spadkowych. W opozycji do niej było niezamożne na ogół, pozbawione perspektyw rozwoju mieszczaństwo. Mieszczaństwo, które nie przeżyło swej rewolucji przemysłowej, wielkich dni kapitalizmu. W mieszczaństwie tym trwała, zresztą walczyła dosyć, tradycja szukania własnych dróg przeciwko hamującemu wszelki postęp panowaniu szlachty, często natomiast w oparciu o radykalne dążenia ludu wiejskiego.

W latach, które formowały świadomość ideową Matejki, latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych stulecia, w nieuprzedmiotowionej Galicji nie narodził się jeszcze polityczny antagonizm mieszczaństwa i proletariatu. Dlatego też następne dziesięciolecie, które przyniosło pierwsze wystąpienia rosnącego w liczbie proletariatu, nie odmieniają pewnego subiektywnego związku Matejki z całym niezmierzonym „stanem trzecim”. Radykalizm artysty zaostrza sytuacja Galicji, gdzie głównym czynnikiem reakcji pozostawała bogata szlachta. Postaram się wyliczyć, że historyczofizyczne uogólnienie Matejki przekracza w efekcie horyzonty mieszczaństwa z ostatnich lat XIX w. To, co jest w tej historiofilii najcenniejsze, nie miało być wtedy podjęte przez mieszczaństwo galicyjskie, które w okresie kielkowania kapitalizmu, nie mogło już skupić wokół siebie szerokiego ruchu antymagnackiego.

Matejko urodził się jeszcze w



JAN MATEJKO

Trzewiki starodawne

Rzeczypospolitej Krakowskiej, w roku 1838. Miał lat 10, kiedy przez Kraków przeszła burza Wiosny Ludów, która i tu obudziła nadzieje. Powstanie 63 roku mogło mieć przyjaciół raczej wśród mieszczan krakowskich niż wśród austropolskiej szlachty. Matejko przedziera się przez kordon do powstania, przeżywa je gorąco razem z patriotyczną częścią społeczeństwa krakowskiego. Kłeska wyzwała w nim krytycyzm w stosunku do arystokracji. Dochodzi w nim do głosu ta postawa, która objawiła się w Oświeceniu, przyniosła wybuch Wiosny Ludów, a którą jego środowisko — jeśli nie zamiera ono w marazmie — przychodziło objawiać w sposób spontaniczny. Szybkie wieku miały przynieść w Galicji obfitą mieszczańską literaturę satyryczną wymierzoną w magnaterię, w zaborcze rządy cesarzy, zrodzoną z podobnych motywów, żeby wymienić tylko Lama, Bałuckiego. Twórczość Matejki nie da się jednak wytłumaczyć jedynie tym impulsem, który odebrał on od swego środowiska społecznego, jakkolwiek impuls ten niezbędny jest do wyjaśnienia jego wizji artystycznej. Gdyby sprawa na tym się wyczerpała, mogłoby on uprawiać malarstwo rodzajowe o tendencji satyrycznej zwracając się przeciw magnaterii, być malarzem doradczych potrzeb „stanu trzeciego”. A było przecież inaczej.

Matejko był związany z Krakowem szczególnieymi więzami. Był

związany z symboliką narodową krakowskich pamiątek: Wawelu, Jagiellonki, Sukiennic, minionej potęgi, minionej świetności myśli, minionej bogactwa narodowego. Za bardzo młodych lat musiał się z nim rozpocząć ten spor z współczesnością o zmodernizowane dziedzictwo przeszłości. Spór ten spowinowacił jego dzieło z twórczością wielkich romantyków, z uprawianym przez nich rachunkiem narodowego sumienia. Podobnie jak oni podjął on rewizję przeszłości ze swego stanowiska, piętnując jedne wydarzenia, wynosząc inne.

Matejko jest tak związany z Krakowem, że gdy w czasie swych studiów jeździł zagranicę do Akademii monachijskiej i wiedeńskiej, gdy później jeździł do Paryża, odbywał wyprawy prawie z niechęcią, wracał bardzo prędko do miejsc, które są źródłem jego twórczości. Bardzo też wcześniej zaczynał gromadzić te zdumiewającą wiedzę o realiach historycznych, która w pewnej mierze uczyniła z jego obrazów udokumentowane studia nad różnymi epokami. Badania realiów obejmują materiał archeologiczny, wykopaliska, stare grafiki, monety odnalezione w ziemi, detale architektoniczne: całe budowle, sprzęty codziennego użytku, stroje, broń. Artysta usiłuje wskrzesić rysy osób. Odczytuje je ze starych pieczęci, kopiuje ze starych, posuwa się do swojej trosce o wierność do tego, że studiując autentyczne czaszki, aby z nich domyślić

(Dokończenie na str. 7)

Pałac szczęśliwego dzieciństwa

JAN BRZOZA

PEWNEGO razu, jeszcze przed wojną, przyjaciel mój, lekarz, namówił mnie żebym się dał zbadać. Badał mnie na różne sposoby, opukiwał, na słuchował, zadawał rozmaite pytania, prześwietlał. Potem stwierdził krótko: „niewyżyte dzieciństwo”.

Czy to jest to niewyżyte dzieciństwo? Czy jest to jakaś choroba? Czy oraki niedorozwojowe psychiczne?

dla mnie szczególnym obiektem zadość. Były to dla mnie jakieś istoty nie z tego świata. Były jak ci dwaj panice w moim wieku, którzy przychodzili na korty tenisowe grać, a ja podawałem im piłki po trzydzieści halerzy za godzinę. Oni się bawili, a ja musiałem ugnąć za piłkami i walczyć, żeby były dostarczane do „serwowania”. Musiałem się starać, gdyż inaczej nie zechciałyby mnie wziąć do podawania na drugi raz. Na tym polegała różnica.

Zazdrościłem innym dzieciom zabaw, szkoły, ubrań. Zazdrościłem właśnie tego dzieciństwa. Potem wyrosłem, osiągnąłem w życiu coś i teraz jako stary człowiek zazdroścę im tego dzieciństwa. Zawsze w towarzystwie dzieci czuję się nieswojo. Zdaje mi się, że patrzę na mnie z politowaniem. Jak wtedy. A mnie, starego konia, ogarnia smutek. Ogarnia nawet dziś, kiedy widzę inne, szczęśliwe dzieciństwo. Ze że ja nie mogłem przeżyć takiego dzieciństwa!

Odwiedzałem nieraz Pałac Młodzieży, ten dom radości i słońca, jak go nazywam. Wędrować po jego salach, korytarzach, wsłuchiwać się w gwar dzieci, patrzeć na to życie — jest dla mnie zawsze wielkim przeżyciem. Zawsze, gdy jestem w tej republice dzieciństwa, ogarnia mnie wielkie wzruszenie, jestem podniecony, skłonny do radości, jestem w dobrym humorze. To jest tak, jakbym wziął zastrzyk młodości, beztroski. Idę tu owego właśnie „wyżytego dzieciństwa”. Tu wszystkie dzieje się w jakimś idealnym świecie, a jednocześnie bezzadzie, jakby ktoś dał tylko dzieciństwo. Rozmawiając z dziećmi czuję się im równy. Przypominam sobie moje dzieciństwo smutne. Oto mały chłopak w za dużej czapce z austriackiego żołnierza, w podartych porciętach, i brudnej bluzie, której rękawy są po łokcie wytarte od obcierania nosa. Bosy, podskakujący z zimna na listopadowym wietrze. Chłopak odczytuje z trudem napis z nazwą firmy piekarskiej. „Mercury”, to nazwa chleba, ale dlaczego chleb się tak nazywa? Czy to jest zależne od rodzaju mąki, czy może właściciel tak się nazywa? Trudne są te dociekania naukowe. Warto by kogoś zapytać. Może tego starszego pana w okularach, może studenta w niebieskim mundurku ze złotymi paskami na kołnierzu. Lepiej nie zaciępać, gdyż można otrzymać odburknięcie, lub co gorsza szturchnięcie. A tu, w Pałacu, na wszystkie pytania otrzyma się wyczerpującą odpowiedź. Oto pracownia fizyczna, w której profesor Bem wyjaśnia dziewczynkom, że woda posiada też gazy i pokazuje to na przykładzie. Jakaż to zabawa tak patrzeć, gdy po rozmaitych zabiegach przy włączeniu prądu w wodzie zaczynają pokazywać się bańki powietrzne. Jedna z dziewczynek tak podobna jest do mojej rówieśniczki, która w dzieciństwie była bita. Ma taką samą twarzyczkę, pełną zamyślenia. Pytam ją jak się nazywa? Niebawka Łucja z szóstej klasy, córka robotnicy, bez ojca,

Interesuję ją fizyka. Fizyka! Tamtej było na imię Marysia i tamta dzwigała olbrzymie kuby z mydlanami. Iluż tu przyszytych mechaników! Oto Figura Eugeniusz z szóstej klasy, syn szewca, pracuje pilnie przy tokarce. Zajmująca robotą! Jak sprawnie spływają spod noża srebrzyste ostrużyny. Opowiada mi Geniek, że chyba zostanie tokarzem. Widać w jego oczach, że nie tylko pracuje, lecz bawi się doskonale. Jest to bowiem nie taka zabawa „na niby”, ale konkretna, prawdziwa, na prawdziwej tokarce. Iluż to chłopaków w moim wieku musiało wszystkie rzeczy strugać z patyków. Miało to zastąpić maszyny, samochody, latające rowery. Paniętą jednego takiego, który ciągle mnie bujał, że ma latający rower. Potrafił tak barwnie go opisać, tak przekonująco, że uwierzyłem. Dziś nie

(Dokończenie na str. 7)

SPRAWA BOHATERA

WITOLD ZALEWSKI

GDYBY ocenił ostatni film Wandy Jakubowskiej na podstawie obszaru tematycznego, zagarniętego przez fabułę scenariusza, trzeba by uznać „Żołnierza Zwycięstwa” za jedną z najwybitniejszych osiągnięć kinematografii w skali światowej. Film obejmuje przecież bezmała pięćdziesiąt lat życia bohatera jego rewolucjonisty i słusnie pokazuje to życie (bo inaczej, będąc marksistą, nie można ujmować roli jednostki), na szerokim tle wydarzeń historycznych.

Oglądamy więc w migawkowych skrótach 1905 rok w Warszawie, fragmenty pierwszej wojny światowej w okopach i na zapleczu, epizody Rewolucji Październikowej w Piotrogradzie i w Moskwie, lata narastania faszyzmu w pałacach niemieckich kapitalistów i na ulicach miast terrorizowanych przez pałkarzy, widzimy rozbudowany epizod z wojny domowej w Hiszpanii, a później znowu migawki z września, z okupacji w Polsce i we Francji, najazd hitlerowski na Związek Radziecki, terror hitlerowski i ruch oporu w Polsce, kawałek powstania, wyzwolenie, ofensywę na Berlin, forsowanie Odry i Nysy, początki odbudowy kraju, knowania imperialistów na zachodzie, episkop w ludowym wojsku polskim, walkę z bandami leśnymi... Na ekranie oglądamy największych ludzi epoki: Lenina i Stalina; największych Polaków: Dzierżyńskiego, Bierut i Rokossowskiego; oglądamy również wrogów: Franco, Becka, Kruppa, Goeringa, nawet Hitlera. Jak widać rejestr wyczerpujący, chociaż nie pełny. Jest to właściwie w dwuseryjnym filmie zawarty zarys historii ruchu robotniczego ostatniego półwiecza. Takiego filmu chyba jeszcze nie było...

Klasyczne dzieła kinematografii radzieckiej o zakroju epickim: seria filmów o Leninie — „Romma”, „Aleksander Newski” — Eisensteina „Czapajew” — Wasiliewych, „Wielka Łuna” — Ciaureliego czy Ernlera „Wielki Obywatel” — znacznie oszczędniej operowały historycznym

tworzywem, obejmowały kilka lat, czasem kilka miesięcy życia bohatera — okres bogaty w jakieś decydujące wydarzenia i konflikty. Niewątpliwie łatwiej pokazać „całe życie”, jeżeli bohaterem utworu jest człowiek nie płynący tak, jak nasz „Walter” głównym nurtem historii, lecz tkwiący na uboczu, trochę da-

mającą rewią kowbojskich przygód. (W powojennym wypadku Zapaty chodziło zresztą nado o zohydzenie ludowego bohatera). Filmowy burzaczyni zgodnie ze swymi założeniami światopoglądowymi eliminując z takich utworów możliwie najdokładniej treść społeczną, dawali „strumień przeżyć psychicz-



lej od głównych konfliktów epoki — powiedzmy: uczony, albo artysta. (Mam tu na myśli filmy — „Akademik Pawłow” Rajzman czy „Morgorki” Roszala).

Filmy biograficzne produkowano dość często na Zachodzie; ale tam twórcy stawiali sobie inne zadanie. Na przykład angielski film o Byronie ukazał wielkiego poetę tradycyjnie i wyłącznie jako romantycznego kochanka. To samo było z całym cyklem francusko — amerykańskiej „chopiniady”. Amerykańskie filmy o meksykańskich przywódcach powstań ludowych: przedwojenny „Viva Villa” i niedawny „Viva Zapata” były właściwie oszala-

nych” bohatera od kotyski aż do śmierci, lub jakąś „młodzieżową” bajkę z przygodami. Taka „epika” krzewi się na glebie ideologii, która odcina jednostkę od społecznych korzeni, „uniezależnia” ją od praw historycznych.

Jasne jest, że Jakubowska stojąc na przeciwnych pozycjach ideowych nie tworzyła ani „strumienia przeżyć psychicznych”, ani „wielkiej przygody”, „Wmontowanie” postaci Świerczewskiego w środowisko proletariackie, w którym „Walter” żył i działał, było jedynie słuszną receptą twórczą.

Ale czy ukazanie bohatera na szerokim tle społecznym równa

się kronikarskiemu „wymienieniu” w obrazach filmowych wszystkich niemal ważnych wydarzeń z przedstawionym okres? Czy „ność” filmu fabularnego jest aż tak duża, że może on nawet w czterogodzinny szanse pomieścić, bez artystycznych kompromisów i uproszczeń, pełny bezmała rejestr historycznych wypadków z lat pięćdziesiąt?

Rejestr ten, przytoczony już przeze mnie, zaczął na filmie Jakubowskiej. „Ciężar” historii przyniósł przede wszystkim bohaterem. Jeżeli autorka uważała, że tak hojnie namalowane tło uwypukli centralną postać, nadejść bohaterowi rumieniamy życia, to trzeba powiedzieć, że stało się, niestety, przeciwnie. W filmie jest jakby ciemno: scena za sceną w szybkim tempie migają obrazy rewolucyjnych starć, bitew, historycznych zebrań itd... Ledwie widać zdążyć ochłonąć po masakrze na placu Bankowym w 1905 r., a już wybuch wojna. Okopy, rewolucja... W natłoku zdarzeń ginie często bohater. Świerczewski ukazuje się i znika jak cień po skwitowaniu jakiejś ważnej wiadomości (np.: o Salingradzie), lub po przekazaniu widzowi bezpośrednio jakiejś znacznej prawdy.

Sceny te najczęściej nie są ze sobą powiązane, niemal wszystkim brakuje krwi osobistego przeżycia bohatera; twarz „Waltera” jest jakby zatarta, ani na chwilę nie możemy mieć wątpliwości, że decyzja Jego w każdej sytuacji będzie najsluszniejsza. Ani razu niemal nie widzimy go samotnie walącego postanowienia, placącego wielkim wysiłkiem za sprawę. Zwycięstwa odnosi łatwo, szybko (poza jednym, najlepszym w filmie, rozbudowanym epizodem bitwy nad Nysą). Nie ukazano ogromnego trudu, którym nacerchowane było życie „Żołnierza Zwycięstwa”. Nawet w scenie ostatniej bitwy generała, reżyser upozował Go na posąg „człowieka, który się

(Dokończenie na str. 7)



Rys. M. Wyrożemski

czne? Czy człowiek o niewyżitym dzieciństwie nie jest pełnym człowiekiem? Obserwując takich ludzi można spostrzec, że są jakby niedożywieni psychicznie, że czegoś im brak, mają cichy żal do całego świata. Znam kobiety po pięćdziesiątce, którą widziałem jako dwunastoletnią dziewczynkę. Pamiętam, że była była czym popadło i to przeważnie po głowie. Jest po dziś dzień i pozostanie już do końca życia analfabką. Nie może się nauczyć czytania i pisanie, gdyż brak jej pamięci. Dzieci mojego dzieciństwa były bite nie tyle przez rodziców, co przez rozmaitych chlebodawców, majstrów, nauczycieli. Oczywiście, dzieci tak zwanych biedaków. Najgorsze było to, że dzieci były bite niesprawiedliwie. Pewnego razu mój majster zbił mnie pościłem za to, że przylała mnie na czytaniu książki, albo za to, że zjadłem kawałek kielbasy przeznaczony nie dla mnie. O zabawach nie było mowy. Z tej prostej przyczyny, że uważa była napięte w każdym kierunku. Trzeba było żyć i każdy bochenek chleba, zdobyty ciężkim wysiłkiem, był dużym osiągnięciem małego człowieka. Zasada „człowiek człowiekowi w Wilku” panowała także wśród dzieci. Zdobyćcie miejsca zarobku wymagało dużego sprytu i bezwzględności. Tęskniło się do zabawy w chwilach wytchnienia, ale było to niebezpieczne i mogło grozić wyjściem z formy.

Lubię bardzo dzieci. Lubię i równocześnie zazdrościć im. Zazdrość ta pochodzi zresztą z czasów mojego dzieciństwa. Dzieci, te prawdziwe dzieci, a więc te, które miały wszystko co potrzebne do normalnego życia, dzieci klasy posiadającej były

SZARY tom leżący na samym skraju kiermaszowego stołu okazał się egzemplarzem „Września” Putramenta. Blizsze zbadanie sprawy przekonało, że nawet jak na obecne stosunki poczytność tej książki zalicza się do zjawisk godnych uwagi: trzecie wydanie w przeciągu mizernych kilku miesięcy.

Kiedy w październiku zeszłego roku omawialiśmy „Września” w Związku Literatów, zarzucano autorowi brak umiaru i tego, co się zazwyczaj nazywa humanistycznym dystansem względem opisywanych wydarzeń. Istotnie — przy lekturze czuje się wprost, że Putrament najchętniej sam by na karty swojej powieści wtargnął i Becka kijem obił. Widocznie jednak tylko literacy „zawodowcy” zrywają się na taką dyspozycję autora. Masowego czytelnika jakoś wcale ona nie zraża.

Kiedy w roku 1951 „Września” ukazywał się odcinkami w „Życiu Warszawy”, słyszało się narzekania na manie karykaturowania, na sprawowanie historycznych wydarzeń do rozmiarów groteski. Sady tego rodzaju napotkają zresztą można i teraz. Nie podobna ich chyba uznać za słuszne. Kto wie nawet, czy obrana przez Putramenta metoda nie jest właśnie najbardziej trafna — jeżeli chodzi o realizację artystycznego celu tej powieści.

Zdarzają się bowiem — i to wcale często — takie sytuacje historyczne, w których rzeczywistość już po upływie względnie krótkiego czasu niezmiennie trudno uwierzyć. W to np., że czterdziści lat temu samodzielną największą państwową na globie słuchał dyktantów ciemnego syberyjskiego koniokrada. Albo w to, że mniej więcej dwadzieścia lat temu (czyli już po doświadczeniach roku 1918) ukazał się w „Kurierze Warszawskim” artykuł podpisany przez generała bronie, który udawał, że dywizja czołgów nie może manewrować, bo na pierwszym zakręcie szosy utworzy się z niej jeden wielki zator. — Rzeczywiście bardzo często przeraża pojemność ludzkiej wyobraźni, a jednym konkretem, jaki nam może uczynić matematyczne pojęcie nieskończoności, jest głupota ludzka.

Historyk, który opisuje fakty z kategorii wyżej wspomnianych, musi bardzo uważać, czy mu nie znający źródeł czytelnicy uwierzą i czy wywodów jego nie nazwą tendencyjnym wymysłem. Jakież zatem skuteczne środki pozostają do dyspozycji literata, który nie może się wdawać w referatowe dłużyzny, pragnie natomiast w artystycznym skrócie pokazać istotę prawdy realnej?

Jeżeli chodzi o sprawy września obrana przez Putramenta metoda wydaje się słuszną. Jego powieściowi generałowie sprawiają wrażenie figur z szopki? Proszę dokonać o brachunku poczytania generałów, którzy naprawdę żyli i wojskiem polskim dowodzili; proszę policzyć, ile wydali oni pieniędzy, ile zużyli „człowieko-konio-godzin” na szkolenie naszych czterdziestu pułków kawalerii w przeciągu lat dwudziestu — i ilu żołnierzy Wehrmachtu od tych lanc i szabel szwank poniosło. Po zamknięciu tego bilansu okaże się, iż owi „militarni fachowcy” wyglądają jak dzikus, któremu dano miednicę, a on jak sobie na głowę nałożył. Putramentowski Friedberg, co to rzygny nie komenderował plutonem, pragnął zaś dowodzić grupą operacyjną, nie został ani trochę „przerysowany”.

Artystyczny zamiar i jego pomysłowa realizacja stanowią największy walor tej książki. Putrament pokusił się o rzecz niezmiernie trudną i bardzo rzadko w literaturze spotykaną: o pokazanie ważnego zjawiska dziejowego od strony kierującej centrali: jeśli wolno się tak wyrazić — przyjął bitwę o założeniu centralnym. I wygrał ją dzięki temu właśnie założeniu. „Doły” powieści — żołnierze, robotnicy, chłopcy — wypadli bowiem o wiele mniej plastycznie niż sztab i jego działania.

Można zupełnie konkretnie wskazać scenę, która rozstrzygnęła o sukcesie autora. Jest to obraz upstrzonej chorągiewami mapy sztabowej, wobec której trzej wyżsi wojskowi wymieniają lakoniczne lecz za to bardzo jedne uwagi. Na dalszych stronicach książki otrzymujemy już wcale skąpe informacje o losach poszczególnych dywizji, armii i nawet frontów. A jednak całość kształt akcji rozumiemy dokładnie. Zapamiętaliśmy bowiem raz na zawsze następujący widok:

„Wprost nad Warszawą, naprzeciw jednej czerwonej ustawia się kupa pieciu. Od ich ciemnego, stalowego granatu kreska granicy jakby się ugięła i jeszcze bardziej zwięła w dół. Na lewo od korytarza, naprzeciw dwóch lub trzech czerwonych, stało w zwartej linii osiem niebieskich... Ale nie tam było najgorzej. Dopiero na północ i zachód od Śląska mapa nabierała kolorów wzburzonego morza. Kilkanaście chorągiewek przeciwko trzem od Częstochowy po Wieluń. Jeszcze sześć czy siedem w lewo, przeciwko dwóm, jeszcze z dziesięć w prawo, aż po góry. I jeszcze, i jeszcze...”

I do tego wszystkiego syntetyczny komentarz generała „malkontenta”, fachowca z prawdziwego zdarzenia: „Kiedy pies chce panu odgrzyźć nos, czy pan uważa za słuszniejsze targnąć głową w tył, czy na odwrot, nos mu w gardło wpakować?... Cze-

„KRAIK... NA PODPAŁKĘ”

PAWEŁ JASIEŃCICA



JERZY PUTRAMENT

muż pan na tej mapie psu w gardło jak najgłębiej napakował tych dywizyj?”

Na szczególną uwagę zasługuje ta cecha „Września”, że autor jego wyjaśnia rozmaite strategiczne i polityczne zawiłości za pomocą zwarcie naszkicowanych obrazów czy sytuacji, a nie w drodze publicystycznego rezonowania. Tak się rzecz m. in. przedstawia, jeżeli chodzi o wyjaśnienie nieszczytnej tajemnicy polskiego frontu północnego. Wiadomo, że w dniu 6 września czyjąś zagadkowy rozkaz cofnął znad Broni dwie nasze dywizje, mające bronić przeprawy. Historykom nie udało się dotąd wyjaśnić, kto wydał to polecenie. W książce Putramenta na głównego winowacę wygląda niejaki kapitan Ślizowski, dwójkarz, były „obserwator” w obozie gen. Franco, niewątpliwie niemiecki szpieg, czynny w samej centrali polskiego sztabu. Tego rodzaju hipotezę pozornie łatwo można podważyć pytaniem: w jaki sposób hitlerowski agent mógł spowodować strategiczne posunięcie na tak wysokim

szczeblu? W jaki sposób udało mu się przekazać rozkaz wprost do dywizji z pominięciem generała odpowiedzialnego za całość operacji nad Narwią?

Odpowiedzi na te wielce fachowe pytania we „Wrześniu” są. Znaleźć je łatwo, pod warunkiem jednak, że się książkę czyta uważnie i szuka mechanizmu sensu pokazywanych przez autora scen.

Jedną z nich wszyściliśmy na pewno zapamiętał. Chodzi o dywizję pułkownika Zakrzewskiego, miotającą się po nocy między Opatowem a Kielcami niczym w tańcu św. Wita. Naczelne Dowództwo zmienia rozkazy jak rekawiczki, każe maszerować raz tu, raz tam. — „Od kiedy Naczelne Dowództwo rozkazuje dywizjom z pominięciem drogi służbowej, dowództwa armii?” — pyta wreszcie z rozpaczą jedna z osób zainteresowanych.

W zeszłym roku pokazał się na półkach księgarskich — i znikł — błyskawicznie rozkupiony — pamiętnik generała radzieckiego Ignatiewa, pt. „Ppar’diesjat lietw straju”. Ignatjew, były rosyjski przedstawiciel wojskowy w Paryżu podczas I wojny światowej, opowiada, że już wtedy francuski głównodowodzący, Joffre, o sprawach prowadzenia wojny rozmawiał wyłącznie z szefami armii. Ci zaś otrzymane odeń polecenia realizowali z podległymi sobie komendantami korpusów, którzy z kolei rozkazywali dywizjom i... W Polsce we wrześniu było pod tym względem inaczej. Organizacyjny analfabetyzm sztabu stwarzał nieopisany bałagan, powodował powstawanie aż nazbyt wielu szczebli, w które rozmaici Ślizowscy mogli łatwość wsuwać swoje dywersanckie zlecenia.

Tak więc Putrament w wysokim stopniu uprawdopodobnił swoje literackie koncepcje, dał obraz syntetyczny, logiczny i zwarty. Aby to osiągnąć nie pozwolił sobie na „odautorskie” komentarze, nie kazał też żadnemu zapoznanemu strategowi w

przydługiej gawędzie wyjaśniać młodzieży, na czym zło polega. Swoje argumenty i diagnozy powiazał natomiast ściśle z mnóstwem osobistych ambicji, intryg i gier bohaterek powieści. Sztab znęcający się nad dywizją Zakrzewskiego nie występuje jako bezduszny automat czy przysłowiowy „deus ex machina”. Bodźcem do wydania pierwszego głupiego rozkazu okazała się star-gane nerwy pułkownika Rabczka, innym razem zawinił jakiś kapitan-karierowicz o bardzo wysokich „chodach”. Nieopisany wrześniowy bałagan jest faktem historycznym. Putrament uzmysłowił go nam poprzez obrazy konkretnych czynów fikcyjnych przeważnie bohaterów książki, która właśnie dzięki temu ani na moment nie przestaje być dziełem sztuki, powieścią i nie przetrada się w fachowy referat.

Kwestia pracy sztabu to dopiero jeden z odcinków putramentowskiej bitwy o założeniu centralnym. Pozostaje jeszcze druga „suła tematyczna” (określenie autora, użyte podczas dyskusji w Z.L.P.). Jest nią sprawa kierownictwa politycznego.

Firmowym reprezentantem sanacyjnych szczytów jest w powieści przede wszystkim wiceminister, Burda-Orzelski. Maż ten aż do dnia 23 sierpnia nie żywi wątpliwości, co do gry swego nauczyciela i mistrza, Becka:

„Wszystko zależy od precyzji dyplomatycznej. Ważne, aby Hitler miał wyraźną alternatywę: bat albo piernik. Bat, jeśli mu Gdańsk czy korytarz wydadzą się ważniejsze od wielkiej historycznej drogi na Wschód... Piernik, jeśli zmądrzeje... W dwóch słowach: z nami, jako z pełnoprawnym partnerem, na Wschód. Albo sam przeciw nam wszystkim, z Rosją wyłącznie. Po to w Moskwie Anglica gadają, aby u wierzyć, że to drugie wyjście jest realne... Nam nie chodzi o zniszczenie Hitlera, chodzi o należyte jego wykorzystanie...”

Po dniu 23 sierpnia, czyli po drodze Ribbentropa do Moskwy,

Burda uznał, że dotychczasowa koncepcja wzięła w łeb. Zaczął gorączkową grę, by uratować jedno przynajmniej: władzę w ręku sanacji (i własną). Aż cło w momencie najbardziej krytycznym, 31 sierpnia:

„Burda pojął się oszołomiony, nie nie cofnął. Beck napierał nań, oczy zastrzyły: — Ty, głupcze! Biegałeś, szptałeś, szkalowałeś mnie przed moimi podwładnymi... I to wszystko po co? Żeby się ofiarować Hitlerowi, nęch przychodzi i bierze, co chce, autostrada, Pomorze, Śląsk! Potrzebna mu ta autostrada, ty, głupcze! Bez niej zginię, co?... Skromności się naucz! Urodziłeś się w tym nikczemnym kraiku, bądź skromny! Rób to, na co stać ten kraik! Może go starczy tylko na podpałkę, co? Nie wyrzucasz się z lokajskimi usługami jeśli na ciebie nie skina...”

Istotne koncepcje „sternika” sanacyjnej polityki zagranicznej były więc inne, niż to sobie wyobrażał Burda, Rabczka, Rydz, Ślawoj i cała ten „tuzin nienawści osobistych i grupowych składających się w sumie na szczyty Obozu Zjednoczenia Narodowego”.

Swoiste „rozwarstwienie polityczne” sfer rządzących u nas przed wojną istniało naprawdę i było o wiele silniejsze, niżby to wynikało z „Września”. Mieliśmy w kraju znacznie więcej niż tuzin nienawści osobistych i grupowych. Putrament bardzo udanie wzbogacił to wszystko o jeszcze jeden realizm: oddany ton. To bankier Vestri, rzecznik kapitału amerykańskiego, który skupuje za grosze spadające w cenie akcje polskiego przemysłu i spekuluje na dwie możliwości: jeżeli wojny nie będzie to sprawa prosta, fabryki przesyły w ręce nowych właścicieli — a jeżeli Wehrmacht kraj zajmie, to zyskuje się podstawę do targów o udział w „Neurundung Europas”.

Widzimy więc, że kwestie polityki nie dadzą się ująć w jeden zwarty i przekonujący obraz, jak to miało miejsce w stosunku do strategii i taktyki. Wszyscy działający

wielmoże za element naprawdę dla siebie najgroźniejszy uważają jedynie komunistów. To ich łączy, ale poza tym oglądany różne sprzeczne, pogmatwane, przecinające się linie. Zupelnie jakby kto funkcje najrozmaitszych równa kreślił na jednej i tej samej karcie papieru.

Wydaje mi się, że takie potraktowanie tematu przez autora zgodne jest z metodologicznymi wskazaniem nauki historii.

Niedawno temu ukazał się w sprzedaży I numer sześćdziesiątego rocznika „Kwartalnika Historycznego”. Maria Turlejska omawia tam książkę Marian. Staniewicza o klesce wrześniowej i zarzuca mu nadmierne upraszczanie sprawy. Zanim Staniewicza od r. 1917 imperializm światowy konsekwentnie realizował koncepcję pchnięcia Niemiec na wschód „Nie można — pisze Maria Turlejska — tak sprawy przedstawiać, jakby imperializm światowy miał jakąś planową ogólną koncepcję, jeden plan, jakby jakiś „komitet” imperialistów „konsekwentnie i logicznie” ten plan przeprowadzał. Plany imperialistów, ich próby rozwiązania nie dających się rozwiązać wewnętrznych sprzeczności imperializmu, w różnym czasie, w różnych sytuacjach wyglądają różnie i nawzajem się wykluczają, są ze sobą sprzeczne... Nie można mówić o jakimś jednym, wszechobejmującym planie całego imperializmu, mógłby on wynikać jedynie na bazie ekonomicznej ultraimperializmu, którego nigdy nie było i nie będzie... Nie zapominając nigdy o zasadniczej i głównej sprzeczności między kapitalizmem i socjalizmem, między państwami imperialistycznymi a ZSRR, historyk-marksista, badający różne konkretne etapy rozwoju ogólnego kryzysu kapitalizmu, powinien dostrzec, jakie wyjście i jaką drogę widzi w danej sytuacji ten czy inny imperializm i różni jego polityczni reprezentanci”.

Trzeba przyznać, że Putrament, który przecież nie jest zawodowym historykiem, bardzo skutecznie ustrzegł się śmiertelnego grzechu upraszczenia rzeczy ogromnie skomplikowanych. Nie uległ pokusie, która innych przed nim doprowadzała do absurdu: z tego, co pisali, nie można było zrozumieć, jak do tego doszło, iż pierwszym aktem drugiej wojny światowej była walka zbrojna między krajami kapitalistycznymi, których rządy w gruncie rzeczy najchętniej by widziały nie wojnę u siebie, tylko hitlerowską „krucjatę” przeciwko ZSRR.

Autor „Września” literackimi środkami pokazał działanie prawa sprzeczności. Wyraził też pewną, bardzo istotną prawdę zawartą w słowach, jakie kazał wygłosić Beckowi: „...na co stać ten kraik. Może go starczy tylko na podpałkę, co?”

Jó. f. Beck nie tylko pakował z Hitlerem, lecz również przyjął t.zw. gwarancje anglo-francuskie. Stawiał więc (przynajmniej pozornie) raz na to, drugim razem na inne państwo. Wyłącznie jednak na takie, które mogły traktować Polskę jako obiekt do jednorazowego użycia. Hitlerowi mogliśmy się przydać jako pomost który się najpierw wykorzystuje do marszu na wschód, a później likwiduje. Brytyjczykom — jako środek mający skłonić tegoż Hitlera, by zechciał dalsze swe zdobycze uzgodnić z Zachodem. Gdyby „Fuehrer” na to przystał — dumny A.bion zostałby nas w całym tête à tête i Trzecią Rzeszę.

„Kraik na podpałkę”. To niezwykle celne sformułowanie Putramenta powinno chyba wejść w potoczny obieg, zyskać prawo obywatelstwa w naszej terminologii politycznej. Bardzo precyzyjnie określa ono bo wielką polityczną, jaką są do roku 1945 posiadaliśmy w świecie kapitalistycznym i której po tej dacie: wyżyliśmy się bezpowrotnie.

SPROSTOWANIA

Ze znacznym opóźnieniem, za które przepraszaam przesyłamy omyłkę drukarską z nr 19. Tytuł notatki zamieszczony w rubryce „Sprawy książek” powinien brzmieć: O księciu neurastroników tancer i grzechu pierworodnym oraz o wizerach poetów — czyli o walce „Meandria” za sprawę postępu i socjalizmu.

W związku z opublikowaniem zdjęcia z „Młodości ojcow” Gorbatowa w Nr 24 (4) niniejszym prostujemy, iż rzeczywistym tytuł obok N. Szydłowski jest także B. Dąbrowski.

DO REDAKCJI „PRZEGLĄDU KULTURALNEGO”

Do mojego artykułu o opowiadaniach Jacka Buchenkiego (Przeł. Kuit 25-49), w rezultacie niedopatrzenia, wkładry się błędy wypaczające sens tekstu i stawiające pod znakiem zapytania ostatnią część recenzji oraz krzywdzące autora recenzowanej książki.

Odnosny fragment (s. 6) brzmiał: „Narracja autorska w równej mierze co dialog przesiąknięta jest formami potocznej i ludowego słownictwa („Ale nie krzywdził sobie stary Olejniczak” — str. 49). „Do gospodarstwa lebkici (ci chlop” — str. 9 i wiele in.). Często nagina się do tego składni ludowej (“...bo jeśli nie, to wszystkie dzieci pominąją i sam Olejniczak — ani chybi — uświerkie” — str. 13) Szezególny efekt nęwymuszonej naturalności przybiera prosta potocznej składni w kontekście mowy pozornie zależnej. („Wiec egzekutwa uchwaliła, że Wojciechowska nie ma krzywdy, a teraz Szymon Król jako „u-powazniony” prosi, aby wyszysze pod-nieśli ręce i aby cała gromada także uchwaliła, że Wojciechowska nie ma krzywdy.” — str. 65). Zza tego kaniastego, celowo nieskładnego zdania wyciera trudną mądrość ludowej gromady płynącą ze zrozumienia a prostej prawdy: jako przyswojenie sobie Korzeni Polski: człowiek ma prawo jedynie do tego, co okupił pracą własnych rąk”.

W tekście wydrukowanym cyfry oznaczające odnośniki do opuszczonych cytowań nadają zdaniami obok nich stojącym charakter też w punktach, co jest jawnym nieporozumieniem i nie leżało w intencjach artykułu.

Celem wyjaśnienia proszę o umieszczenie w piśmie powyższego sprostowania.

Bogdan Wojdowski

PONURY wrzesień znowu pojawił się w rozmowach ludzi przejętych wstrząsającą sztuką Zegadłowicza, obrazem rozwalającego się „domku z kart” sanacyjnej Polski, obrazem zdrady i wzięją przyszłego odrodzenia. W tych rozmowach pojawić się muszą również i bohaterowie Zukrowskiego, odradzają się wrażenia wyniesione z lektury jego książki o wrześniowym pobjowisku; odradza się to, co stanowi jej siłę i to, co trzeba nazwać jej niedostatkami.

Będzie jednak o nim mówił niechętnie: żal mi odwiekać moment, w którym przystąpię do spraw najważniejszych.

„Dni kłęski” są opowiadaniem o katastrofie, ale zamierzone zostały jako powieść o jednej drodze do zwycięstwa, powieść o człowieku, którego dzieje uczą, że prosta miłość oczyjzyny prowadzi do sojuszu z Krajem Rad. Jednak konstrukcja losu tego człowieka, tego głównego bohatera, nie udało się Zukrowskiemu i rzecz w tym, że nie mogła się udać. Pełne i wyczerpujące uzasadnienie decydującego i śmiałego ideologicznego zwrotu w dziełach Nowosada nie mogło si, bowiem pomieścić w ramach przyjętych założeń opowiadania-obrazu.

Nowosad, jak i inni bohaterowie „Dni kłęski”, porwany żywiołowym nurtem katastrofalnej wojny, jest w toku opowiadania w tym samym szerszym sensie bierny, jak bierny jest człowiek broniący się przed pastnikiem. Z woli autora, różnorodna, a wstrząsająca doświadczenia nakładają się jedno na drugie w jego duszy, ale on nie dokonuje wśród nich selekcji, nie łamie się z wnioskami, które z nich wypływają, nie okazuje żadnej intelektualnej aktywności: musi reagować przede wszystkim na to, co zdarza się w bardzo wąskim i niezwykle zmiennym polu jego widzenia; reaguje więc z koniecznością głównie zmysłami i sercem. Nowosad jest w odróżnieniu od innych bohaterów głównym tylko dlatego, że indywidualny jego los służy jako przewodnik po drogach odwrotu kłęski, on sam zaś, choć żywy i bliski, jest tylko uchem i okiem narratora. Logika takiej jego roli w utworze prowadzi w końcu do bardziej może precyzyjnej niż w odniesieniu do innych postaci, ale również wąskiej i ogólnikowej formuły osobistego jego doświadczenia wrześniowej katastrofy.

Stąd też i uczucie zaskoczenia, którego doznaje czytelnik, kiedy tuż przed końcem dzieła doświadczenie wyniesione przez Nowosada z dwutygodniowej kampanii okazuje się nagle i wbrew wszelkim oczekiwaniom aż tak dojrzałe, że decyduje się on na świadomy wybór sojusznika swej dalszej walki, niespodziewanie i raptownie dokonuje wielkiego aktu ideowego, manifestuje wyjątkową i dojrzałą świadomość polityczną; on, Nowosad, którego lewicowe sympatie były dotąd bliżej nieokreślone, a w każdym razie poza-

wione konstruktywnego programu, którego ambicje życiowe i zainteresowania (poza miłością) są nieznane, którego postać wymyka się autorowi z klasowych i społecznych kategorii, by przydawać sobie cechy dość abstrakcyjnego „uczciwego Polaka”.

Pozytywny bohater powieści jest więc prawie do końca tylko biernym intelektualnie świadkiem zdarzeń, a indywidualny jego los, nie dość jasno i niekonsekwentnie uwarunkowany społecznie, zawisł w ogromnej mierze od przypadku. Ale nie jest to przypadek taki, jak choćby już w początkach realistycznej powieści europejskiej, jak u Marivaux na przykład, który karierę wiesniaka uzależnia od serii niespodzianek ukazujących sprężynę czasów. U Zukrowskiego indywidualny los Nowosada zawisł na ogół od przypadków czystych, nie same przez się nie znaczących.

Jednakże światem prawdziwych ludzi rządzi prawidłowość, nie ma tu przypadków czystych, one także są tych prawidłowości wyrazem. I los ludzki, jeśli ma być w pełni ich realistyczną metaforą, zależeć może tylko od takiego przypadku, który sam jest pełen znaczenia, który sam jest taką realistyczną metaforą, najgłębiej pojętą. Poetyka czystego przypadku gruntuje się na agnostycyzmie, głos fałszywą tezę filozoficzną. Los Nowosada zamknięty w takiej poetyce nie jest więc prawdziwie realistyczną metaforą odkrytej prawdy społecznej, jest jedynie ilustracją służnej tezy. Dlatego bohater główny „Dni kłęski” to artystyczna porażka; o tyle jednak ważna i ciekawa, że ujawniająca szczerzy wysiłek i wielki trud powieściopisarza usiłującego dotrzeć do praktycznych zasad realizmu.

Z tych uwag wynika więc przede wszystkim jedno: skoro Zukrowski słusznie chciał pokazać nie tylko kłeskę, lecz i perspektywy zwycięstwa, to czytelnicy nakładają teraz na niego obowiązek uznania „Dni kłęski” za pierwszy tom wielkiej powieści. Dopiero bowiem dużo większa całość pozwoli na pełne rozwinięcie konstrukcji losu głównego bohatera na prawdziwie i głęboko realistyczne ukazanie zarówno jego przemian ideologicznych, jak i obrazu potwierdzającej je historii. Wówczas w świetle dalszych losów Nowosada inaczej może i bardziej przekonująco będzie wyglądał ten decydujący moment jego życia, który zamyka „Dni kłęski”. Czytelnicy nakładają na Zukrowskiego ten obowiązek, bo jego książka jest dziełem służnej intencji ideologicznej, a zarazem świetnej i bogatej wyobraźni doskonałego artysty.

Są powieści, których bohaterowie plasają lekko wśród niematerialnych przestworzy, nie doznają ani swego własnego ciała, ani obecności przedmiotów, widzą niewiele, słyszą rzadko, nie liczą się z banalnym oporem otaczającego ich fizycznego świata. W „Dniach kłęski”

dzieje ludzi mocno są osadzone na ziemi, pośród rzeczy, które mają swój ciężar, kolor, smak i trzy wymiary, pośród dźwięków, które drgają od szelestu i szeptu aż do skowytu i huk, pośród światła, cieni i ciemności. Płynie czas i ustawicznie zmieniają się i rzeczy, i dźwięki, i światła.

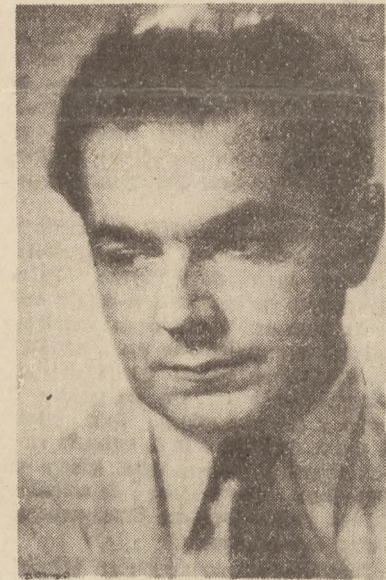
Ludzie maszerują bitymi drogami, idą piaszczystą ścieżką, odpoczywają pod drzewami, zatrzymują się we wsiach i miasteczkach, by znowu zagłębiać się w las, to znów w zagajnik, przechodząc rzeki i rzeczki; rozpatrują się po horyzoncie, wśród pól, kartoflisk, sadów, ulic i uliczek, widzą mgliste ranki, brną przez noc, spoglądają w czyste, rozpalone słońcem niebo: przemierzają pół Polski.

I ojczysty krajobraz, wyrazisty i plastyczny, zmienny i ciekawy, towarzyszy im wszędzie, zyskując pod piórem Zukrowskiego barwy poematu. Polska ziemia oddycha w „Dniach kłęski”, bliska i wyczuwalna, na wszystkich zmysłach. I budzi do siebie miłość!

Nie liczyłem bohaterów „Dni kłęski” i nie wiem, czy jest ich kilku czy kilkadziesiąt. Wiem jednak, że trudno o nich zapomnieć, że przy lekturze czuje się ich fizyczną obecność, to drażniącą, to znów spokojną, to nieufną, czasem wrogą, to znów przyjacielską czy naiwną, albo serdeczną, głupią lub rozumną. Ludzie doznają głodu i zmęczenia, bołach otarte nogi i splekane ręce, łamią się ze snem i strachem, przygnębieniem i tęsknotą, ogarnia ich zapach walki i wściekłość, nienawiść, radość i niepokój. Te dobrze socjologicznie scharakteryzowane i psychologicznie zindywidualizowane postacie stają się mymi dobrymi znajomymi. Pamiętam więc rozmowy podchorążych, rozkazy oficerów, niepokój żołnierzy; widzę postać nauczyciela i sylwetki uwolnionych więźniów; dotykam ręki komunistów i uciekinierów — Ślązaków; słucham, co mówi Żyd — piekarz i chłopci po chalupach, patrząc na kobiety i mężczyzn, starych i młodych, dojrzałych i naiwnych, z różnych stron Polski, z różnych warstw społecznych. Jestem wśród wielkiej, nieprzeliczonej rzeszy ludzkiej, rzeszy ludzi zwykłych, prostych, rzeczy zwyczajnych obywateli polskiego państwa; i doświadczam ich widoku, mowy, obyczajów, uczuć i poglądów, rozumiem tych ludzi do końca tak, jak rozumię i współczuć może tylko ich współobywatel. Towarzyszy mi bez przerwy poczucie, że tkwię wśród swoich, wśród najbliższych.

Tak Zukrowski umie w „Dniach kłęski” tworzyć wizję narodu polskiego i budzić doń miłość.

Nie wyrozumowana więc, lecz zrodzona z patriotyzmu jest w „Dniach kłęski” ostra nienawiść do tych, którzy ten naród zdradzili. Dzieje tej podłości każe nam Zukrowski



WOJCIECH ZUKROWSKI

ogładać właśnie oczyma miliona ludzi prostych, żarliwie kochających i do końca wiernych swej złości i niesprawiedliwej Ojczyźnie. Te oczy nie ogarniające szerszych horyzontów i nie umiejące dostrzec odległych przyczyn, patrzą jednak na tyle wnikliwie, by wyraźnie widzieć, jak coraz bardziej odłania się przed nimi tchórzostwo, demoralizacja, sprzedajność i głupota „panów”, zyskująca w końcu nazwanie najprostszemu, uczciwemu i twardemu: zdrada.

I wiadomo, że to nie chłopci, nie robotnicy ani pracujący inteligenci dopuścili się tej zdrady; ale ci, co korzystali ze wszystkich przywilejów, ci, co mieli fabryki i majątki, banki i firmy, i ci, co w pułkownikowskich czy generałskich mundurach zaprzęдали im się w służbę.

I wiadomo, że nienawiść narodu do tych zdrajców i do całej zdradzieckiej klasy społecznej, która ich wydała, jest tak wielka, że przeczuje nowej i lepszej ojczyzny zyskując na kartach „Dni kłęski” barwy trudnego lecz pewnego zwycięstwa.

Pięknie napisana jest ta książka. Ale bogactwo jej poetyckiego języka, tysiąc zdumiewających metafor i najsutbelniejszych porównań, wielki kunszt operowania wrażeniami słuchowymi, barwa, rysunkowość szczegółów, kontrastem, skrótem, dynamiką dramatycznych napięć — nie jest tu pustym popisem talentu: rodzi się z miłości, jak i z miłości zrodziła się trafna i słuszna intencja polityczna tej książki.

Po zmysłowym subiektywizmie „Z kraju milczenia”, po przewrotnych igraszkach „Piórkiem flaminaga”, po powierzchownej faktografii „Mądrych ziół”, w „Dniach kłęski” Zukrowski ukazał się czytelnikom jako pisarz głęboko zaangażowany w dzieje swego narodu; i jakiegolwiek by nie były stadości jego książki, nie jest ona czczą deklaracją, lecz aktem świadomego wyboru, po którym winno przyjąć pogłębienie analizy

O KSZTAŁCIE PLAKATU

I.

PLAKAT to najbardziej agitacyjna forma wypowiedzi artystycznej. Plakat to sztuka wyrażania ideowego uogólnienia w lapidarnej syntezie plastycznej. Plakat to sztuka skrótu i syntezy. Plakat nie może opowiadać: winien stwierdzać, mobilizować, wzywać.

Mistrz radzieckiego plakatu, Moor, pisał: „Prawdziwy plakat jest zwięzły i monumentalny... zwięzłość rewolucyjnego plakatu zawsze zawiera w sobie wielką ideę”...

Plakat naszej epoki, naszej treści nie jest natrętnym sprzedawcą towarów, reklamą tandentnej sztuki. Plakat filmowy, teatralny, społeczny na równi z plakatem politycznym podporządkowany jest naczelnej idei: sprawie socjalistycznego wychowania społeczeństwa, sprawie socjalistycznej agitacji.

Kalinin stwierdzał: *Obraz to propaganda, plakat to agitacja*...

Uogólnienie ideowe podane w lapidarnym skrócie myślowym stanowi istotę najpiękniejszych haseł rewolucyjnych. Wspomnijmy: „Proletariusze wszystkich krajów łączcie się!”, „Komunizm to władza rad plus elektryfikacja całego kraju” i temu podobne.

Te lapidarne uogólnienia ideologiczne posiadają wielką pojemność poznawczą. Zamykają w jednym zdaniu sumę doświadczenia ruchu rewolucyjnego. Plakat, a w szczególności plakat polityczny, wymaga takiego samego lapidarnego wyrażania obrazowego treści ideowych. Nie może stanowić ilustracji tego twierdzenia, lecz jego obrazowe przedstawienie.

Artysta grafik pojmujący sztukę plakatu jako ilustrację prawd politycznych wykonuje niedołęzne obrazki przedstawiające jednorazowe, nieuogólniające odbicie zdarzenia zamkniętego w ideowej syntezie, lub też w naiwny sposób przekłada obrazowe elementy hasła (metaforę) na język plakatu. Zastępowanie wyrażenia hasła jego ilustrowaniem, obniża wartość agitacyjną i artystyczną plakatu, stanowi jedną z przyczyn trudności rozwoju sztuki plakatuowej zarówno u nas, jak i w Związku Radzieckim.

Sila, ogromna sila emocjonalna słynnego moorowskiego „Pomóż!” leży w genialnej trafności oddania specyficznymi, właściwymi sztuce plakatuowej środkami syntezy klęsk i głodu i konieczności pomocy ludziom Półwola. Ileż boleści i niebezpieczeństwa, w tej białej wycielej z czarnego tła postaci, świadomie nienaturalnie wydłużonej, włożącej podniesionymi w górę rękami. Suchy kłos przekuwający chłopca mówi wszystko, tłumaczy wyschnięte ręce, zapadnięte od głodu oczy, wbiła się w pamięć przypomnieniem niebezpieczeństwa.

Agitacyjna sila tego wielkiego dzieła sztuki polega na uosobieniu w postaci wychudłego „muzyka”, ludności Półwola, syntezie opartej na głębokim zrozumieniu typowości sztuki realistycznej, przekraczającej naturalistyczną dążeń do traktowania malarstwa i grafiki jako sztuki oddzielania jednostkowych, niesyntetycznych typów i ewolucji.

Często miesza się formalistyczną deformację załamującą wartości humanistyczne i poznawcze sztuki z właściwym realizmowi prawem do przejawiania, zaostreżania typowych cech przedstawionych postaci i sytuacji. I prawo to nie służy tylko ukazywaniu postaci negatywnych, (na co się gorliwie zgadzają), lecz również i pozytywnych. Bez prawa do hyperbolizacji i świadomego, ideowego przejawiania pewnych cech nie może istnieć dobra plastyka a tym bardziej sztuka plakatu, sztuka syntezy.

Świadome przejawianie, wyostreżenie obrazu nie wyklucza typowości lecz w pełniejszej mierze ujawnia ją i podkreśla (Malenkowa). Plakat Moor'a pozbawiony cech przejawiania stałby się zwykłym, niesugestywnym rysunkiem wychudłego chłopca.

W równej mierze agitacyjną silę plakatu podważa negowanie artystycznej specyfiki gatunków, zacieranie różnic między plakatem a obrazem.

Kemienow mówiąc o różnicy między plakatem a malarstwem sztalugowym słusznie przypomina, że „podstawą tej odrębności jest treść sztuki plakatuowej jako jednej z najbardziej skutecznych form agitacji politycznej” (Sow. Isk nr 88 — 1951), wskazując zaś na braki plakatu radzieckiego — „Prawda” pisała: „W ostatnich czasach wiele plakatów utraciło specyficzne sposoby artystycznej wyrazistości właściwe sztuce plakatuowej. Plakaty zamiast służyć w złe kopie obrazów sztalugowych...”

Ta odmienność, to w pierwszym rzędzie skrótność i umowność sztuki plakatuowej. Wielki syntetyzujący pomysł plakatu, wymaga realistycznego lecz umownego języka. Granicą umowności jest trafność, dostępność skojarzenia, prostota oddziaływająca na widza. Wydaje mi się, że w ramach specyfiki sztuki plakatuowej nie wolno próbować kanonizacji określonych stylów (graficzne lub malarskie traktowanie tematu, operowanie anegdotą lub symbolem). Zapominamy często, że realizm socjalistyczny nie jest stylem lecz metodą twórczą.

Im więcej indywidualnych stylów, im więcej swoistych sposobów efektywnego oddziaływania na widza, tym lepiej.

II.

Różnorodność, bogactwo stylów, umiejętność operowania bogatą gamą pomysłów i rozwiązań plastycznych — oto właściwość i Ogólnopolskiej Wystawy Plakatu. Wyraźnie zarysowują się odrębne style, odrębne sposoby wyrażania tych samych treści. Potos plakatów Fangora, liryzm i idealna umiejętność operowania kolorem w pracach Tomaszewskiego, przejawista, często niezwykle trafna symbolika Trepkowskiego, humor i zwięzłość plakatów Lipińskiego, niezwykle ciekawe w pomysłach i nastrojach prace Lenicy, malarskość prac Szancera, ostre wyraz plakatu Gleba, poszukiwania Zakrzewskiego, oryginalność Zamecznika — świadczą o pięknym rozwoju polskiego plakatu.

Tę różnorodność winniśmy strzec jak oka w głowie, lekceważąc syrenie śpiewy dogmatyków pragnących podciągnąć plakat pod jeden trychulec.

Takie plakaty, jak „Kongres intelektualistów we Wrocławiu”, „Dłta”, „Niepodległość nie może odejść”, „Rok Chopinowski”. Dla nich budulec

GRZEGORZ LASOTA

my nowe życie! Tomaszewskiego, „Nie powtórz się nigdy 1939 rok!”, „Warszawa”, „Chwała wyzwolicielom!”, „Bądź czujny wobec wroga narodu” Trepkowskiego, „Tal-Jang budzi się”, „Wilki i owce” Lenicy, „Mury Malajpigi”, „IV Festiwal Młodzieży w Bukareszcie” Fangora, „Ostatnia noc”, „Czytajcie, Krokodyla” Lipińskiego, „Ręce przez od Korea” Gleba — to naprawdę wybitne osiągnięcia naszego plakatu, piękny dowód rozwoju sztuki plakatuowej.

III.

Oglądając dopuszczone na Ogólnopolską Wystawę Plakatu prace niektórych artystów widzimy, że negują oni specyficzną sztukę plakatuową. Lekceważą pomysł, koncepcję plakatu, ograniczają się do banalności. W tych pracach widać pełną jawność prób zastępowania plakatu kolorowanymi fotografiami, kiepskimi wodkawkami świątecznymi.

Są to groźne objawy.

Na czterech plakatach wykonanych przez różnych artystów (Bagniski, Teodorczyk, Lebit, Tomaszewicz) wyobrażone zostały postaci żołnierzy utrzymujących pepesze, kolor, kompozycja, ujęcie tematu — poturo jednostajne, scenistyczne, niemal jednakowe. Plakaty poświęcone są roznyim zagadnieniom (Konstytucja, przyjazd polsko-radziecka, służba strażcy pogranicznej), lecz głęboka treść tych problemów została zniwelowana drewnianymi, sztywnymi posaciami ustawionymi w identycznych pozach (dłonie oparte o pepesze, głowy wzniesione do góry, nieposzlakowane wyprasowane mundury. Nawet podobrodki takie same: wydłużone, oznaczające twardy charakter postaci). Jeszcze tu jest zmienność. W ten sposób można niewątpliwie wykonać jeszcze silo plakatów zmieniając jedynie w zależności od okazji mundury lenie na płaszcz zimowy.

Porównajmy z jaką dyskrecją i dowcipem przedstawia Henryk Tomaszewski dwie zaprawowane dziewczynki na plakacie „Dla nich budujemy nowe życie”. Dziewczynki siedzą przy stole. Jedna zapatrzona w sufit, druga zaś z noskiem schowanym w dłoni zapamiętała wodzi pierom po papierze. Parę kresek, szkiełowe ujęcie, a ile ciepła, dowcipu i serdecznej humanistycznej troski o los dziecka. Tomaszewski traktuje postać bezpośrednio na codzień, zaś wspomniani graficy z pracowni MON odbierają postaciom żołnierzy cechy bezpośredniości, scisłej więzi postaci żołnierzy przedstawionych na plakacie z osobą widza.

Sięgnijmy po inne przykłady.

Liczne plakaty Lucjana Jagodzińskiego odznaczają się dobrym rysunkiem, realistyczną precyzją sprawności. Dzięki tej umiejętności (trafnej) charakterystyce postaci, Jagodziński tworzy niezwykle popularny na Śląsku plakat „Nienam żyje gorzniczy ślan”. Prawda psychologiczna i humor w ujęciu postaci starego i młodego górnik, wydobyte z ich twarzy cech dumy i śmiałości właściwej dla nowego człowieka — ujawniały najlepsze możliwości artysty. Sądzę, że plakat zyskałby na lepszym wyważeniu kolorystycznym oraz ujednoliceniu tła. Zręczność rysunku Jagodzińskiego nie łączy się jednak z umiejętnością plakatuowego rozwiązywania tematów. Brak oryginalności i pomysowości, jednostajność układu, cechują inne jego plakaty. To lepsze lub gorsze ilustracje, lecz nie plakat.

Zestawmy wydane z okazji Światowego Festiwalu Młodzieży w Bukareszcie dwa plakaty: Jagodzińskiego i Fangora. Jagodziński raz jeszcze przedstawił przysłówowe trzy postacie na plakacie o twarzach koloru lświego ogona. Podpis można dowoźnie zmieniać, plakat nadaje się na wszystkie okazje, nie jest swym plastycznym kształtem związany z żadnym konkretnym hasłem politycznym ani z określonym momentem historycznym.

Prace Fangora i Tchórzewskiego, jedną z ciekawszych na wystawie, cechuje głęboki patos walki, śmiała monumentalizacja postaci. Przedstawiona dziewczyna nie stanowi konkretnego portretu określonej indywidualności, lecz dzięki swej pomnikowej prostocie symbolizuje młodzież świata. Monumentalizacja portretu słusznie towarzyszy usunięciu zbędnych szczegółów, operowanie możliwie gładkimi płaszczyznami jasna i twarz pięknie kontrastuje z niebieskim tłem i granatowym torsu. Określeniu konkretnego oznaczenia festiwalu służą różnorakie, barwne chorągiewki symbolizujące międzynarodowy charakter tej wspólnie manifestacji młodzieży. Pięknie komponowany w tło gotów pokonać ujęty skrótno i cienka linia malarstwa dopełniają obraz. Plakat Fangora wywołuje idee festiwalu, idee braterstwa młodzieży świata; plakat Jagodzińskiego siara się ją ilustrować.

Również podobny twarzy ludzkiej pojmowane jest przez Fangora głębiej niż przedstawianie „zewnątrznie” ludnych twarzy. Natomiast w licznych pracach Jagodzińskiego, Chmielewskiego czy innych widać bledną tendencję do „upiększania” ludzi, nadawania portretem oleodrukowego charakteru, przypominającego reklamy pasty do zębów (plakaty sportowe).

W pracy „Plon, niesiemy, plon”, przedstawionej papuzimi barwami o karmelkowej stylizacji postaci chłopskich, odzwiają niestawne tradycje mieszczańskiego kiczu. Fotograficzna wierność szczegółów, gładkość rysunku oraz maniera nadawania postaciom cech amantów przekreśla agitacyjną i artystyczną wartość tego plakatu wskazuje na tendencję do odzyskania sztympu. Warto tu przypomnieć słowa Lemienowa występujące przeciw podobnym tendencjom w radzieckim plakacie. „Jedną z form zniekształcania oblicza ludzi radzieckich jest ukazywanie ich w jednolitym szablonie mieszczańskiego pojęcia rodziny... zastępowanie obrazu ludzi radzieckich obrazem „pięknistów” i „pięknotek” przeniesionych żywcem z „Life”

I jeszcze jeden przykład.

Mniemam, że jednostajne podobieństwo li innych plakatów Zakrzewskiego („Naprzód do walki o Plan 6-letni.”, „Wkraczamy w Plan 6-letni”, „Do Polski silnej i bogatej”, „Głosuję za Polską Ludową”), wypływa z niesłusznie stworzonego przez artystę dogmatu zawężającego problematykę sztuki plakatuowej. Dogmat ten dopuszcza w sferę realistycznej sztuki jedynie pewnie określone symbole i umowne sytuacje (np. wkomponowanie symbolicznej, nieproporcjonalnej wobec krajobrazu pierwszoplanowej sylwetki robotnika). Inne są wyklęte, nierealistyczne.

W ten sposób Zakrzewski, osiągając sukcesy w konkretnych plakatach (np. mocna, zwarta kompozycja fotomontażowa plakatu „Do Polski silnej i bogatej”), nie rozwija sztuki plakatuowej w swych kolejnych pracach artyści powtarza te same chwylki.

A oto przeciwnym wspomniane schematyczne prace Zakrzewskiego z jego plakatem „Nigdy więcej wojny”. Ciemne tło, krajobraz ruin porośnięty zielskiem, puste oczodoły okien. W lewym rogu jasna postać dziecka ukazana do połowy, tyłem odwrócona do widza. W tragicznym ruchu ręki dziecka protestującego przeciw zniszczeniu, w nachełnieniu pędów zawarty jest głęboki liryzm.

Ostre, niczym pędzlem na parkanie, słowa zespolone są organicznie z obrazem, z postacią dziecka. *Przechodniu! Nigdy więcej wojny! To dziecko mówi do ciebie.*

Właściwa Zakrzewskiemu dążność do malarskiego, a nie graficznego traktowania kompozycji została zastosowana trafnie, w sposób właściwy dla plakatu. Stąd sila ideowego oddziaływania.

IV.

Czy banal licznych plakatów, przedstawiających ludzką postać, godzi w hasło przedstawiania ludzkiej twarzy na plakacie? Nie.

Plakat polityczny nie może ograniczać się do ukazywania przedmiotów, winien często ukazywać człowieka.

Ale jak? Niewątpliwie ogromną rolę odgrywa tu zarówno pomysł plakatu, jak i psychologiczna prawda portretu. Bez głębokiej znajomości rysunku, bez umiejętności oddania głębszej treści wewnętrznej przedstawionych postaci nie można skutecznie działać na widza. Sila takich plakatów, jak: „Zgłosiłeś się na ochotnika?” Moor’a, „G. P. U.” Deniego, „Żołnierzu Armii Czerwonej — ratuj!” Koreckiego, „Pomści krzywdy narodu” i „Pięciolatka w cztery lata” Iwanowa, wypływają z sugestywności portretu, z umiejętności połączenia tego, co w przedstawionej postaci jest indywidualne (zewnątrzne cechy charakteru i twarzy) z tym, co typowe i wyraża uczucia całego narodu.

Zapewne w niektórych plakatach Gołłanowa, Kokorekina, Goworkowa czy Solowieja mistrzostwo rysunku przeraża się w rzemieślniczą gładkość standardowego odtwarzania konwencjonalno-reklamowych postaci. Lecz te błędy winny dla nas stanowić ostrzeżenie przed rzemieślniczą rutyną, nigdy zaś nie mogą prowadzić do negowania koniecznej znajomości realistycznego rysunku.

Tymczasem zarówno podobieństwo postaci na plakatach Zakrzewskiego, jak i niechęć do przedstawiania ludzkiej twarzy w pracach Trepkowskiego, wynika z niedostatecznej pracy nad rysunkiem, nad portretem.

Rozwój radzieckiej sztuki plakatuowej wskazuje na konieczność stałego podnoszenia sprawności rysunkowej. Oczywiście nie można traktować doświadczenia radzieckiej sztuki plakatuowej w sposób mechaniczny. Tak jak nie nawiązujemy do świadomego prymitywizmu wczesnych prac Moor’a, Deniego, Czeremnycha (z okresu wojny domowej), jak odrzucamy formalizm Lebediewa czy Rodcenki, tak samo nie mamy powodu przyjmowania naturalistycznych tendencji pewnych współczesnych grafików radzieckich twierdzących, że jeśli plakat ma być realistyczny, winien wyrzec się umownych form wyrazu, winien się w swej formie upodobnić do malarstwa”.

A więc: opanowanie realistycznego rysunku nie jest celem samym w sobie lecz koniecznym stopniem do trafnej syntezy plastycznej przedstawionej postaci, sytuacji, syntezy wyrażonej już nie w sposób właściwy malarstwu, lecz sztuce plakatuowej (wynika to przecież z samego mechanizmu działania plakatu wiszącego na murze, parkanie nie przeznaczonego do kontemplacyjnego oglądania. Stąd waga koloru, gładkiej płaszczyzny, zwięzłości „Plakat — wskazywał Dem — to błyskawica do świadomości widza”).

W pracy „Tal-Jang budzi się” Lenica trafnie ukazał postać kobietę, przedstawionej skrótno, widzianą niejako od dołu, ugrzywiającej w wyciągniętej ręce czerwoną chustkę. Duża ekspresja tego plakatu kłóci się z nieudolnością rysunkową, z formalistycznie zdefiniowaną ręką, przesłaniającą twarz człowieka i nienaturalnie powiększoną. W następnych plakatach Lenica łączy syntetyczne przedstawienie ludzkiej postaci z trafnością rysunku, jak np. w zjadliwej ironii postaci plakatu filmowego „Wilki i owce”.

Prawda realistycznego rysunku przetworzonego w kształt dla plakatu właściwy, przyczyni się do wykorzystania konfliktowej, świątecznej manieri przedstawiania postaci w izolacji od walki.

Ta odświętność, szczególnie w plakatach o tematyce krajowej jest wyjątkowo niezdolna. Słusznie zauważa Dimitriewa: „Co prawda twórcy nasi obdarzają zawziętą bohaterą odpowiednimi gestami i mimiką — ściągnięte brwi, wargi zaciete z wyrazem energii, zacisnięte pięści, głowa dumnie wzniesiona do góry, starając się w ten sposób podkreślić jego stanowczość, silę woli, niezłomne dążenie do celu. Ponieważ samo życie, warunki, w jakich bohater się znajduje i działa, przedstawione są w postaci niezwykle ułatwionej jako nieustające świętowanie, więc te wszystkie określone cechy sprawiają wrażenie zewnętrznych atrybutów, nie wyrażając treści wewnętrznej danej osoby” (Sow. Isk nr 9-53).

Człowiek? Tak! Ale nie w niedzielnym garniturze. Piękno człowieka? Tak! Ale nie z retuszem jarmarcznego fotografa. Sila naszej sprawy? Tak! Ale nie przedstawiona w banale świątecznej pocztówce.

V.

Oglądając prace eksponowane na I Ogólnopolskiej Wystawie Plakatu trudno zorientować się, jaka koncepcja przyswieszcala organizatorom wystawy. Czy jest to wystawa osiągnięć a więc tych plakatów, które uważamy za najlepsze, czy też jest to wystawa dyskusyjna, ujawniająca nasze braki i niedociągnięcia.

Przy bliższej analizie zaczynamy pojmować myśl organizatorów, przyjmujących za podstawę reprezentacyjny charakter wystawy, lecz zadziwiająco skłonnych do liberalizmu w ocenie pewnych prac w zależności od nazwiska autorów. Rzuca się w oczy protekcyjna pobłażliwość wobec banalnego oleodruku, wytworzonego z gruntu błędne wrażenie, iż naturalistyczny banal jest mniejszym złem na drodze do realizmu w plakacie. Od takiego mniemania niedaleka droga do powrotu szkodliwych teorii, jakoby naturalizm i rzemieślnicza poprawność stanowiły drogę do wyzwolenia się z formalizmu. A przecież „realizm socjalistyczny

ny wyklucza oleodrukowy banal... oleodrukowe tendencje w literaturze i sztuce... estetyka realizmu socjalistycznego zwalcza i będzie zwalczać z całą stanowczością...” (art. red. „Trybuny Ludu” 11. I. 53).

Pojednawczy stosunek wobec mieszczańskiego banalu doprowadził do niezamierzono pomniejszenia niebezpieczeństwa formalistycznego, gdyż na wystawie wśród prac chybionych ideowo i artystycznie przodują plakaty konwencjonalne i naturalistyczne. A przecież w licznych raczej nieekspozowanych na wystawie pracach Staniszkisa, Szalasa, Zamecznika, Pałki, Trepkowskiego, Gronowskiego i innych widzimy poważne objawy formalizmu i nadrealistycznej abstrakcji.

VI.

W plakatach formalistycznych na miejsce umowności zostaje wprowadzona dowolność. Na miejsce specyfiki plakatu abstrakcyjna spekulacja.

Fetyzowanie swoistych praw sztuki plakatuowej służy formalistom do szmuglowania elementów nadrealistycznej estetyki, kosmopolitycznej bezideowości.

Plakat jest tu traktowany jako swoista reklama „idei”. Ważna jest sensacyjna faktura a nie zgodność wyrażanej idei z obrazem. Światopoglądowe źródło abstrakcyjnych rozwiązań w plakacie łączy się z pełnym subiektywizmem w traktowaniu sztuki z pogardą dla realistycznej rzeczywistości.

Przykładem chybionych rozwiązań plakatu formalistycznego może być nadesłana w swoim czasie na konkurs plakatów ONZ praca Staniszkisa wyobrażająca czarną byłą fortę pianu. W miejscu podstawki na nuty umieszczona została kartka z napisem „Harmonia i postęp”.

Zdumienie budzi bezideowość plakatu Mroszczaka, pracy pomyślanej jako reklama „Orbisu”. Oto na pierwszym planie widzimy leżak w kolorowe pasy stojący na wykrawku półkoliste ułożonych desek werandy. Obok balustradka, dzbanuszek z kwiatkami i zielone płaszdylo (li to szpak, li to papuga?). Na tylnym planie różowicząca imitacja gór wraz z flagarną, umowną chmurką. Z lewej strony coś na kształt morza. Podpis... Polska. I to w trzech językach.

Zarówno pomysł jak i wykonanie przypomina prace wiedeńskich lub francuskich formalistów. Mroszczak nie nadaje swej pracy cech narodowych przedstawiając nieistniejący krajobraz z państwa Abstrakcji. Plakat taki może służyć za reklamę turystyczną we wszystkich krajach Europy. Koncepcja plakatu jest w sprzeczności z ideą dzieła wymagającą atrakcyjnego przedstawienia piękna Polski. Koncepcja plakatu polega na mechanicznym przeniesieniu nierealistycznych chwytów zachodniej grafiki. Trudno nie nazwać tej pracy kosmopolityczną.

Nadrealistyczny absurd jeszcze bardziej widoczny jest w plakacie Trepkowskiego, wydanym z okazji Kongresu we Wrocławiu. Wyobraża on manekinowatego człowieka o głowie spreparowanej z różnokolorowych chorągiewek przykrytych starożytnymi bionkami. Głowa uosabia jednocześnie kulę ziemską. Dziwna ta postać dźwierz w ręce zielone drzewko; obok płyną chmurki. Oryginalność została zastąpiona nonsensem. A wielka sprawa walki o pokój wyobrażona za pomocą płaskiej anegdoty i niedorzecznej abstrakcji.

Trepkowski i Mroszczak w innych pracach pokazują nam, że potrafili mistrzostwo operować symbolem, lecz wyniki osiągają tam, gdzie traktują oni symbol czy skrótno realistycznie.

Dźwig wznosi do góry podobne do bloków cegieł słowa „Warszawa”. Z lewej strony rusztowanie. Gładkie, niebieskie tło. Na bloku liter gołąb pokoju. Trepkowski w tej oszczędnej kompozycji wydobywa skrótno, skojarzeniem dynamizm budowy, wznoszenie się Warszawy do góry, potężną silę kolektywnego trudu.

W plakacie „Chwała wyzwolicielom, wylamane kraty zza których wpada promień światła i widać łopocące szlاندary, oddana jest atmosfera wielkiej radości narodu wyzwolonego z hitlerowskiego więzienia. Wartość tych prac Trepkowskiego opartych o tak daleko idący skrótno przeciwstawić należy pracom formalistycznym, nie uitożsamiając, jak to czynią niektórzy, realistycznego symbolu z formalizmem.

„Zwięzłość, którą zawsze starałem się osiągnąć w swoich pracach, jest według mnie wolna od zarzutów sprowadzania obrazu do schematu wyobraźniowego. Takim czy innym znakiem (symbolem) nie oznaczałem zjawisk, lecz dążyłem do ich scharakteryzowania. Jednocześnie starając się, aby widz włożył w niego również własną treść w zależności od tych skojarzeń, które powstają u niego w związku z danym plakatem” — pisał Moor.

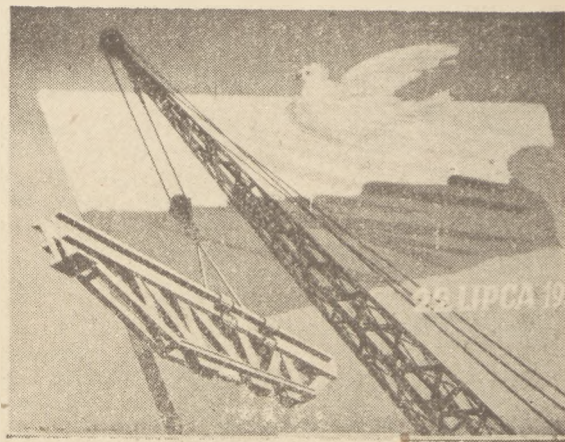
O ile w takim plakacie jak „Ostatni etap” mamy do czynienia z posługiwaniem się właśnie takim symbolem (złamanym gwoździem) i o ile w plakacie „Poborowi szeregów” pepesza ozdobiona kwiatkiem nie ma w sobie siły mobilizacyjnej, przypominając raczej reklamę, o tyle bomba zawierająca w sobie sylwetę ruin, oddająca grozę wojny zestawiona z wykrzyknikiem: Nie! — nosi wszelkie cechy dobre przemysłowej metafory plastycznej, mieszczącej się w ramach realizmu tak jak inne piękne prace Trepkowskiego.

VII.

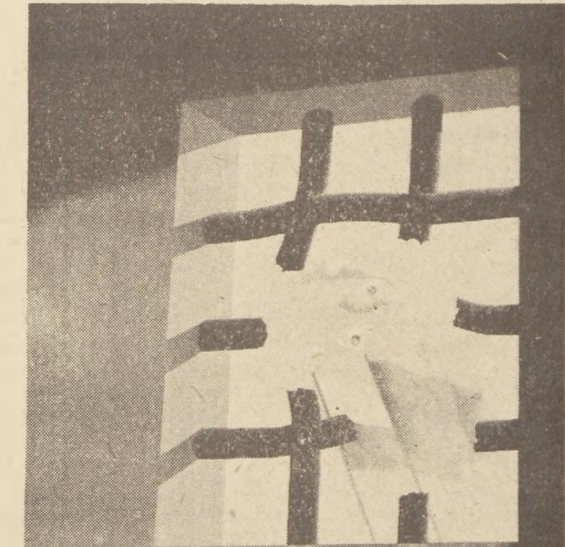
O plakacie można pisać nieskończenie. Mnóstwo problemów i zagadnień dyskusyjnych ciągnie się pod piero. Powyższe dyskusyjne uwagi „profana” mają za cel nie tyle wzniesienie entuzjastycznych okrzyków w obliczu sukcesów, ile stanowią ostrzeżenia przed groźnymi dogmatami, mogącymi utrudnić rozwój pięknej sztuki plakatu.

Tępnym z murów naszych ulic naturalistyczny kicz i formalistyczny rebus.

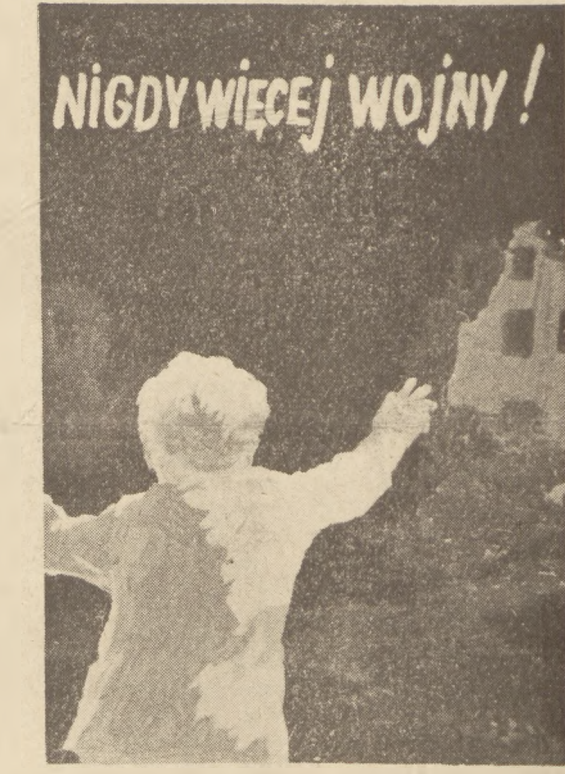
Jak najwięcej plakatów silnych, mocnych, agitujących a jednocześnie kształtujących smak plastyczny. Jak najwięcej dobrych plakatów i różnych!



Henryk Tomaszewski



Tadeusz Trepkowski



Włodzimierz i Elżbieta Zakrzewscy



Eryk Lipiński



Jan Lenica

ZAPOMNIANY TEATR

JÓZEF HERTEL

TEATR częstochowski jest wyjątkowo zaniedbany przez krytykę teatralną. Daremnie historyk polskiego teatru współczesnego szukałby recenzji z przedstawienia czy oceny pracy tego teatru za ostatnie 2 lata, w takich pismach, jak „Teatr”, „Nowa Kultura”, „Przegląd Kulturalny”, „Życie Literackie”, „Ślask Literacki” czy nawet „Trybuna Robotnicza” (pomijając recenzje z „Mirandoliny” i „Za tych co na morzu” sprzed blisko dwu lat). Zapomnienie tym bardziej niesłuszne, że w okresie tym teatry częstochowskie mają na swym koncie poważne osiągnięcia.

ROK PRZEŁOMU

Społeczeństwo Częstochowy, śledząc pracę teatrów — do 31.8.1949 r. — miejskich, a od 1 września 1949 r. — państwowych — miało możliwość zauważyć zmienne koleje losu tej placówki. W połowie roku 1951 teatr przeżywał poważny kryzys. Nowe kierownictwo teatrowo obrało nową drogę realizacji odpowiedzialnych zadań w dziedzinie: 1) podniesienia poziomu jakości produkcji, 2) odzyskania zaufania publiczności.

Rok 1952 można uznać dla działalności Państwowych Teatrów w Częstochowie na trzech scenach (Teatr Wielki, Teatr Kameralny, Teatr Powszechny-Objazdowy) — za rok, pod wielu względami, przełomowy. Nastąpiła znaczna poprawa sytuacja teatrów na wielu odcinkach.

Zespół artystyczny uzupełniony został z jednej strony kilkoma nowymi siłami, z drugiej zaś — o czyszczony z elementu przypadkowego, który swą postawą nie zawsze dodatnio wpływał na tworzenie się dobrej atmosfery w teatrze i wokół teatru.

Odczuwany brak nowych reżyserów udało się częściowo usunąć przez zaproszenie na wyreżyserowanie „Balladyny” Juliusza Słowackiego — Wandy Wróblewskiej z Warszawy oraz pozyskanie na stałe jednego przynajmniej reżysera etatowego — Henryka Lotara. Krok naprzód uczyniono również w polityce repertuarowej. — Teatr zaczął stopniowo przechodzić na coraz ambitniejsze pozycje klasyki polskiej („Balladyna” Słowackiego i obcej („Wesele Figara” Beaumarchais, „Ożenek” Gogola) oraz twórczości współczesnej — polskiej („Wodewil Warszawski” Gozdawy i Stępnia, „Faryzeusze i grzesznik” Pomianowskiego i Wolin, „Trzeba było iskrę” L. Pasternaka) i radzieckiej („Za tych co na morzu” Ławreniowa, „Pieją koguty” Baituszisa, „Poemat pedagogiczny” Makarenki). Posunięcie to okazało się słuszne, uatrakcyjniło repertuar i wzbudziło u widza żywsze zainteresowanie się teatrem. To z kolei pozwoliło przedłużyć czas grania sztuki, a co za tym idzie — przedłużyć okres przygotowania następnej.

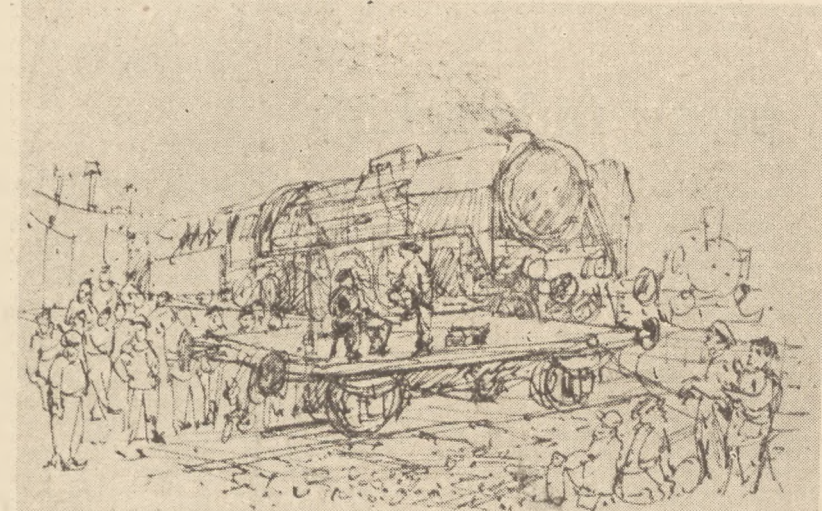
Pogłębianą jest stale dzięki temu praca ideowo-artystyczna aktora i reżysera nad sztuką.

Większą uwagę poświęca się scenografii, podnosząc wartość artystyczną tego elementu przedstawienia. Wreszcie, aby widz czuł się jak

najlepiej w teatrze, uczyniono również bardzo wiele w zakresie podniesienia estetyki wnętrza. Wszystkie te poczynania, w połączeniu z ofiarną pracą całego, dajmy bardzo szczerze dla obsługi trzech scen, zespołu artystycznego i technicznego — przyniosły teatrowi poważne wyniki w walce o pozyskanie masowego widza robotniczego i chłopskiego.

Państwowe Teatry w Częstochowie po raz pierwszy w swej wieloletniej działalności, zameldowały 12 grudnia 1952 r. o wykonaniu rocz-

M. Mieczyski, scenograf — Wł. Wagner), „Balladyna” J. Słowackiego (reż. — W. Wróblewska, scenograf — Kiss-Orski, muzyka — Z. Jajowski), „Trzeba było iskrę” L. Pasternaka (reż. — M. Mieczyski, scenograf — Wł. Wagner), „Poemat pedagogiczny” Makarenki (reż. — H. Lotar, scenograf — A. Mieszkuc). Po odliczeniu dwu pierwszych pozycji, których premiera odbyła się w roku 1951 — otrzymujemy liczbę 10 premier w roku 1952. Oznacza to



Rys. A. Perzyk

nego planu, a do końca roku — wykonały go z dużą nadwyżką.

Na planowaną łączną ilość widzów 162 772 — uzyskano — 271 054 widzów, tj. 163,5 proc. planu rocznego. W ten sposób — Państwowe Teatry w Częstochowie wysunęły się pod względem wykonania planu w zakresie ilości widzów, na pierwsze miejsce w Polsce.

TROCHE CYFR I PRZYKŁADÓW

W porządku chronologicznym grano: „Mirandolina” C. Goldoniego (reż. i piosenki — T. Wołowski, scenograf Kiss-Orski, muzyka Z. Jajowski), „Za tych co na morzu” Ławreniowa (reż. E. Kron, scenograf — Wł. Wagner), „Wodewil Warszawski” Gozdawy i Stępnia (reż. T. Wołowski, scenograf — St. Wesołowski, muzyka i piosenki autorów), „Fircyk w załotach” Fr. Zabłockiego (reż. M. Mieczyski, scenograf — Wł. Wagner), „Pieją koguty” Baituszisa (reż. Al. Aleksy, scenograf — Wł. Wagner, muzyka — Z. Jajowski), „Faryzeusze i grzesznik” Pomianowskiego i Wolin (reż. E. Kron, scenograf — M. Mieszkuc), „Wesele Figara” Beaumarchais (reż. E. Kron, scenograf — J. Feldmann, muzyka — A. Markowski i S. Borowski, teksty piosenek — E. Aniszczenko, choreografia — J. Drac), „Śluby pańskie” Al. Fredry (reż. Wł. Lasoń, scenograf — Kiss-Orski), „Ożenek” M. Gogola (reż.

poważne i korzystne dla teatru zmniejszenie ilości premier w stosunku do 18 czy 20 z lat ubiegłych.

Wzrostu, w porównaniu z latami ubiegłymi, średnia ilość przedstawień jednej sztuki: z 42 w roku 1950 na 75 w roku 1952. Największą liczbę przedstawień i widzów w Teatrze Wielkim uzyskały sztuki: „Balladyna” (65 przedstawień i 53 892 widzów) i „Wodewil Warszawski” (77 przedstawień i 42 883 widzów). Poważnie również wzrosła frekwencja na polskich sztukach współczesnych wystawianych przez Teatr Kameralny. Sztuki: „Trzeba było iskrę” (71 przedstawień) i „Faryzeusze i grzesznik” (67 przedstawień) przewyższyły ilością przedstawień takie doskonałe komedie, jak „Fircyk w załotach” (62 przedstawień), „Ożenek” (61 przedstawień). Sztuka Leona Pasternaka — „Trzeba było iskrę” — o pracy i walce robotników PKP, stała się na scenie Teatru Kameralnego wyrazem głębokiej miłości aktorów częstochowskich nie tylko do robotników kolejowych, ale do całej klasy robotniczej, dźwigającej ofiarną pracą — dumę Częstochowy i dumę Polski — wielki kombinat hutniczy im. B. Bieruta. Ze sztuką tą odwiedził zespół świetlic zakładowych, m. in. świetlice huty „Bierut”. Szczególnie interesujące było przedstawienie tej sztuki w warszawskich teatrach kolejowych węgla częstochowskiego.

TEATR — POWSZECHNY
NIE TYLKO Z NAZWY

Na szczególną uwagę zasługuje praca Teatru Powszechnego — Objazdowego. Poza przedstawieniami w świetlicach częstochowskich zakładów pracy — swym zasięgiem obejmuje on ponad 40 miejscowości z terenów czterech województw: stalinogrodzkiego, łódzkiego, kieleckiego i krakowskiego; dociera niejednokrotnie do najmniejszych osiedli i wsi, do tych tzw. „białych pól” na mapie kulturalnej naszego kraju. Teatr ten pracuje w niezwykle trudnych warunkach: często na małych, ciasnych i nie przystosowanych do potrzeb teatru scenkach. Przeszkody te nie mogą jednak przysporzyć aktorowi uroku grania dla robotniczej i chłopskiej widowni, pochłaniającej z wielką emocją i radością — piękno i naukę, jakie płyną ze sceny. Dzięki świadomości politycznej i oddaniu zespołu artystycznego i technicznego — Teatr Powszechny — blisko dwukrotnie większą niż w roku 1951 ilość przedstawień — tj. 210 przedstawień dla 78 954 widzów. Zapotrzebowanie terenu na przedstawienia częstochowskiego teatru jest tak wielkie, że przy szczupłości zespołu artystycznego i technicznego, jak również taboru samochodowego, nie jest on w stanie go zaspokoić. To wielkie powodzenie teatru częstochowskiego w terenie daje się łatwo wytłumaczyć: teren traktowany jest na równi z siedzibą, tzn. wszystkie sztuki (z wyjątkiem „Balladyny” i „Za tych co na morzu”, których ze względów technicznych nie można było przewieźć) grane w siedzibie — jadą w teren bez jakichkolwiek zmian w obsadzie. Gdyby jednak organizacje i instytucje powołane do kierowania życiem kulturalnym w terenie, zechciały za to pomysłić o zmianie warunków pracy dla teatru.

siąca Pogłębiała Przyjaźni Polsko-Radzieckiej konkurs na najlepszą recytację utworów poetów rosyjskich i radzieckich dla amatorów i drugi dla aktorów, organizują po próbach generalnych przedstawień — dyskusję z aktywnym k.o. zakładów pracy itp.

BŁĘDY I PERSPEKTYWY

Jakkolwiek rok 1952 przyniósł Teatrowi poważne pozytywne wyniki w zakresie ilości przedstawień i widzów — co na pewno nie mogło odbyć się bez podniesienia w znacznym stopniu jakości — poziomu ideowo-artystycznego produkcji — to jednak osiągnięcia te nie zaspokajają ambicji Teatru. Nie odbyło się — rzecz jasna — bez szeregu błędów, jak: niedostateczny w niektórych wypadkach poziom realizacji scenicznej; zniekształcenia przedstawień w końcowej fazie gry; nienależyte wykorzystanie cennych uwag krytycznych widzów zabierających głos w dyskusji po próbie generalnej; dość jeszcze nierównomierne organizowanie widowni na poszczególne sztuki (141 przedstawień — „Śluby pańskie”, a 67 — „Pieją koguty”); niedocieranie w zadowalającym stopniu z przedstawieniami do spółdzielni produkcyjnych i nie wystarczająco systematyczna pomoc Patronatu nad artystycznym ruchem amatorskim.

Niewystawienie w roku 1952 wielkiego, nie granego dotychczas w Częstochowie, repertuaru Szekspira, Gorkiego czy klasyki radzieckiej z występującymi w niej postaciami genialnych wodzów mas pracujących — Lenina i Stalina — należy uznać nie tyle za błąd, ile — za niespełnienie marzenia Teatru. Sądzimy, że do nadania im realnych kształtów przyczyni się waleń przebudowa sceny Teatru Wielkiego w roku 1953 i jej nowoczesne wyposażenie techniczne.

Cały zespół „zapomnianego teatru” nie pozwolił o sobie zapomnieć; usuwając błędy kroczy z niesłabnącym zapałem i oddaniem dalej po właściwej drodze, drodze tworzenia nowego teatru o głębokiej pasji politycznej i artystycznej, teatru najszybszych mas pracujących, kształtującego kolektywnym wysiłkiem socjalistyczną świadomość społeczeństwa, teatru budującego — wspólnie z bohaterami — budowniczymi kombinatu im. B. Bieruta, hutników, włókniarzy i całą klasą robotniczą — nową, socjalistyczną Częstochowę.

Dowodzi tego dodatkowo repertuar 1953 r. — grany („Świętoszek” Moliera, „Rodzinka” Jurandota, „Zwycięstwo” War ińskiego, „Ich czworo” G. Zapolskiej, „Dziewczyna z dzbankiem” Lope de Vega) oraz próbowany i planowany („Grzesznicy bez winy” Ostrowskiego z M. Malicką, „Maskarada” Lermontowa, „Romeo i Julia” Szekspira, „Sprawa rodzinna” J. Lutowskiego, „Jęgor Bułczyrow” M. Gorkiego i „Najazd” Korcella).

Za tę owocną pracę Państwowe Teatry w Częstochowie uzyskały dyplom uznania Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Zarządu Głównego Zw. Zaw. prac. Kultury i Sztuki.

TARNÓW

MIASTO, KTÓRE CZEKA NA STAŁĄ SCENĘ

LUDOMIR RUBACH

PODROŻNEGO witają w Tarnowie hojnie rozwieszane na tablicach i słupach ogłoszeniowych różnokształtne afisze, z których dowiaduje się, że w tym przemysłowym mieście pracują dwa stałe zespoły dramatyczne oraz, że kultuzy Melpomeny krzewią nadto inne zespoły amatorskie: szkolne, wojskowe itd. Stały amatorski zespół na dobrym poziomie posiada miejscowy Powiatowy Dom Kultury.

Grany dwa razy w tygodniu przez ten zespół „Kalinowy gaj” A. Korniejczuka od dłuższego czasu zapełnia wcale pokątną widownię.

Jest w Tarnowie jeszcze inny teatr. Jego istnienie i przyszłość stanowi nielatywo do rozwiązania problem dla miejscowych pionierów sztuki scenicznej i dla władz centralnych, odpowiedzialnych za życie kulturalne kraju. Znaczenie Teatru Miejskiego im. L. Solskiego w Tarnowie ocenić należy, że jest to dopiero wtedy, jeśli się weźmie pod uwagę rolę samego miasta w układzie stosunków gospodarczych kraju na tle jego położenia geograficznego. Tarnów należy do tych miast, które w Polsce socjalistycznej szybko będą się rozwijać. Rozwój Tarnowa uwarunkowany jest położeniem na skrzyżowaniu dróg w nizinie krakowsko - sandomierskiej, bliskimi źródłami energii elektrycznej, której dostarcza w Rożnowie i Czchowie Dunajec, przepływający tuż pod miastem. Budowa linii kolejowej z Tarnowa na Szczecin i Kielce zbliży miasto do Wisły, linia Tarnów — Kielce zbliży do Warszawy z pominięciem obecnie niebezpiecznego tranzytu przez Kraków. Tarnów rozbudowuje szybko zakłady przemysłowe, rozrzucone w całym regionie, w mieście niefortunnie dostrzeż wzmocniony ruch budowlany, gdyż Plan Świecioletni przewidywał wzrost ludności tego miasta do 60 tysięcy mieszkańców.

Rozważania natury ekonomiczno-budowlanej są potrzebne dla uwytknienia roli, jaką ma do spełnienia

nia stała placówka dramatyczna w takim mieście, jak Tarnów, który reszta nie jest w swych teatralnych metamorfozach zjawiskiem odosobnionym.

W wyniku przeobrażeń, jakie Tarnów i jemu podobne miasta przechodzą, zmienia się wyraźnie i szybko ich skład społeczny. Zanika typ drobnomieszczański — tak dawniej charakterystyczny dla kolorytu psychicznego naszych miast prowincjonalnych. Szybko wzrasta wskaźnik procentowego przyrostu ludności robotniczej, najczęściej chłopskiego pochodzenia, tudzież technicznej inteligencji. Ludzie ci w miejskim środowisku szukają nie tylko pracy i chleba, lecz również zaspokojenia wieloletniego głodu kulturalnego. Statystyka nieustannego wzrostu frekwencji na wszelkiego rodzaju imprezach społecznych i kulturalnych w Tarnowie ma swą rzeczową, przekonywającą wymowę. Ma swoją wymowę ruch biblioteczny i powołanie przedstawień Teatru im. L. Solskiego.

Teatr ten ma już długoletnią historię, a zaznajomienie się z nią stanowić może przyczynek do zrozumienia i scharakteryzowania zmian, przez jakie przechodzi życie naszego społeczeństwa w przekroju miast powiatowych.

Powstał zespół amatorski, a jak pisze jeden z kronikarzy teatru tarnowskiego owych epok zamierzających, „teatr kontynuował swą działalność borykając się z różnymi przeszkodami i ulegając rozmaitym przemianom...” dając jednak przeważnie... „lekkie, rozrywkowe repertuar, przystosowany do gustów mieszczańskiej elity miasta”.

Założony przez amatorów teatr stał się instytucją stałą w życiu Tarnowa, wykorzystywaną przez prywatnych impresariów do nabijania kieszeni kosztem niewybrednej w wyborze upodobań artystycznych drobnej burżuazji — bogatych kupców i chudych doktorów prawa.

W jakim jednak stopniu w opinii miejscowego społeczeństwa ustabilizowała się potrzeba sceny stałej — dowodem tego jest fakt, że zaraz po

wyzwoleniu miasta pomyślano o odbudowie zespołu teatralnego i już 1 marca 1945 r. odbyła się pierwsza premiera. Zapoczątkowana przez władzę ludową rewolucja kulturalna od razu wywarła decydujący wpływ na początek „nowożytnych dzieł” teatru w Tarnowie. Pionierzy sztuki scenicznej podjęli próby zmierzające do zastąpienia sceny amatorskiej teatrem zawodowym. Próby te trwały już... od ośmiu lat! Nie będą kreślić dzieł tej epoki wytrwałych żądających, swarów, wzlotów i upadków nadziei. Zbyt wiele by taka opowieść zabrała miejsca. Wymyk ostateczny pracy grupki organizatorów, społeczników i kilku dzielnych jednostek ofiarnie pracującego zespołu w chwili obecnej, wystarczy streścić w kilku zdaniach. Teatr amatorski uzyskał jeszcze w 1945 roku zgodę Ludwika Solskiego na przemianowanie z tymczasowej nazwy „Miejski Dom Kultury” na „Teatr Miejski im. Ludwika Solskiego”. Pomiędzy zaszereżony nazwy, teatr tarnowski nie posiada jeszcze dotąd osobowości prawnej, choć od dwóch blisko lat korzysta ze stałej subwencji Centralnego Zarządu Teatrów. Nie jest na razie teatrem zawodowym, ale również nie uformował go nurt uspołecznionego ruchu amatorskiego w ramach pracy Związków Zawodowych czy organizacji masowych. Członkami zespołu są wieloletni amatorzy, niejednokrotnie o aporach obyciu scenicznym, z których można by było wyselekcjonować sporą paczkę kandydatów do egzaminów państwowych. Teatr tarnowski jest stałą instytucją, ponieważ posiada gmach, daje regularnie dwa płatne przedstawienia w tygodniu (soboty, niedziele), opiera się o stały zespół rekrutujący się z wolontariuszy sztuki dramatycznej, zatrudnionych jednak na etatowych stanowiskach w miejscowym przemysle, zakładach użyteczności publicznej itd. Kierownictwo zespołu ciągle się zmieniało. Reżyserami bywali również amatorzy, „młotnicy” sztuki scenicznej, którzy brali wtedy fachowej usłowi zastąpić dobrać wolą i entuzjazmem, co, jak

wiemy, na ogół nie przynosi właściwego pożytku. Starano się pozyskać reżyserów z teatrów państwowych, którzy jednak raczej „gościnnie” edukowali zespół do poszczególnych sztuk. Toteż o pracy zespołowej, o kształtowaniu jakiegoś wyraźnego oblicza zespołu — w tych warunkach mowy być nie mogło. Przygodni reżyserzy nie mogli wydobyć z utalentowanych i chętnych amatorów ich wszystkich możliwości. Sztuki wystawiano niedopracowane, co szczególnie przeszkadzało aktorom-amatorom w rzetelnej ocenie własnych umiejętności.

Rok 1953 przyniósł teatrowi tarnowskiemu zmiany na lepsze. Miejsowe społeczeństwo, władze tutejsze, zbyt dobrze widzą, jak wielkie znaczenie dydaktyczne w szybko uprzemysławiającym się, rozrastającym się mieście posiada stała scena. Potrzebę jej dla tego regionu rozumieć coraz lepiej poczynają również władze centralne. Stały bowiem teatr tarnowski ma piękne zadanie krzewienia kultury sztuki scenicznej w rozległym regionie od Bochni do Dębicy, od Szczucina do Jasła, a region ten dotychczas nie był obsługiwany przez zawodowe teatry objazdowe. Nawet „Artos” niechętnie śle tu swoje ekipy ze względu na znaczne trudności komunikacyjne. Nic dociera tu również Teatr Młodego Widza z Krakowa.

W chwili obecnej trwają prace nad statutem „Towarzystwa Dramatycznego”. Przemyśle ono od władz miejskich budynek przedwojennego „Sokola”, w którym teatr znalazł pomieszczenie. Towarzystwo nada mu osobowość prawną, aż do czasu, gdy powstaną warunki pozwalające na stworzenie w Tarnowie stałego teatru państwowego, na co to miasto, nadal wytrwale czeka! I... nie przesadzając sprawę... powinno się doczekać!

Od połowy stycznia zespół otrzymał stałe kierownictwo w osobie reżyserki i artystki teatrów państwowych, Romany Bohdanowicz. Pierwsza premiera, za którą ponosi ona odpowiedzialność, „Dom otwarty” Baluckiego w jej reżyserii, odbył się w tarnowskich entuzjastach sztuki dramatycznej uzasadnione



Rys. A. Perzyk

nadzieje, że doświadczenie nowej kierowniczej teatru tarnowskiego umożliwi mu dalszą egzystencję, przynajmniej do czasu powstania w Tarnowie zawodowego teatru państwowego.

Przedstawienie „Domu otwartego” było niepodobne do dawniejszych pokazów zapału i ofiarności amatorskiej. Dobrym duchem sceny tarnowskiej jest od lat artysta plastyk, scenograf, Antoni Reising. Ten świetny artysta wyczerpuje swe dekoracje nieomal z niczego, w ciastym pokoju, ponieważ dotąd nikt w Tarnowie nie затroszczył się o stworzenie mu znośnych warunków pracy. Należy żywić nadzieję, że nowe kierownictwo teatru energicznie zadba o swego scenografa. „Dom otwarty” jest na scenie tarnowskiej pokazem — czego może w krótkim czasie dokonać rzetelna znajomość ziemiosła scenicznego, pedagogiki reżyserkiej, wreszcie znajomość zespołu. — Rokuje to jak najlepsze widoki w dalszej pracy scenicznej. Rokuje wypracowanie własnego stylu pracy zespołowej, krystalizację umiejętności w oparciu o właściwie dobrany repertuar, dobranie do właściwie zarówno ze względu na możliwości zespołu, perspektywy jego rozwoju, jak i ze względu na zamówienie społeczne, warunkujące przecież potrzebę istnienia sceny

tarnowskiej. A zamówienie jest wyraźne. Płynię ono od pracowników i robotników potencjalnych Zakładów Azotowych im. F. Dzierżyńskiego, Mechanicznych Warsztatów Kolejowych, od mieszkańców okolicznych spóldzieł i produkcyjnych, miast i osad podkarpackich.

Na obecnym etapie pracy Teatr im. L. Solskiego w Tarnowie naprawdę zasługuje na rzetelną uwagę. Swoją pracą przygotowuje on grunt pod powstanie stałego państwowego teatru zawodowego.

Cóż wtedy stanie się z dotychczasowym zespołem amatorskim?

Niektórzy z członków zespołu zgłaszają na taką opiekę, która pozwoli im po odpowiednim doszkoleniu stanąć przed państwową komisją egzaminacyjną. Inni, którzy nie odejdą od swych zawodów, a nadal będą chcieli jako amatorzy pracować sceniczną, niewątpliwie będą mogli znaleźć zaspokojenie swych zamiłowań w pracy instruktorskiej w zespołach dramatycznych przy rozmaitych zakładach pracy.

Prześądzanie reszta dalszych losów teatru amatorskiego im. L. Solskiego w Tarnowie jest jeszcze przedwczesne. Jego istnienie i powołanie stanowi symptomatyczny wyraz potrzeby społecznej uprzemysłowionej regionu, potrzeby, o której zapominać nie można.



JAN MATEJKO

Dzwon „Zygmunta“

Matejki obrachunki z przeszłością

(Dokończenie ze str. 1)

się proporcji rysów, konturów głowy. Jest w tym jakiś wczesnie powzięty, świadomy zamiar, który konsekwentnie rozwinię się potem w wielkich płótnach historycznych. Matejko spór o historię rozgrywa jak powiesciopisarz wiadający metodą naukową, dbały o ścisłość szczegółów, świadomy jej znaczenia poznawczego i siły przekonywującej, jaką on posiada. Wyniki tych badań przygotowawczych, prowadzonych przez całe życie, zawiera w olbrzymiej ilości szkiców, które systematyzuje, nazywając je sam swoim „słownikiem“. Siega do niego w potrzebie, nie powiariając już trudu rekonstruowania postaci, detalu architektury czy stroju. „Słownik“ stanowi osobne, zamknięte dzieło. Obejmuje pokazywany obszar dziełowego narodu, jakkolwiek warstwy plebejskie są tam reprezentowane skromnie. I w nim objawia się pewen rys naukowca — dążenie do systematyzacji. Czy dlatego ulubioną książką Matejki była „Historia naturalna“ Plinusa, że artysta czuł się twórcą „historii naturalnej narodu polskiego“?

Matejko nie poprzestawał na „historii naturalnej“. Był to tylko element wizyj, a te dopiero stanowiły cel istotny. Budując swe wizje artysta nie poprzestawał już na kopiowaniu. Budował je na zasadzie wyboru, były to wizje ideologiczne. Jest rzeczą oczywistą, iż moment ideologiczny zawierał się w wyborze tych, a nie innych scen. Stosował ponadto jednak wybór także w samym sposobie przedstawiania scen. Wprowadzał pewną umowność, która miała zwiększać stopień uogólnienia sensu sceny, stanowiła uwytknienie sensu ogólnego. Wiadomo, iż jest rzeczą, że Matejko pominął na tych czy innych płótnach osoby, które nie brały udziału w zdarzeniu przedstawionym na obrazie. Jeśli artysta powiększył liczbę magnatów, którym Rejtan zagradza drogę wyjścia o takich, których nie było na owym Sejmie, to dlatego, że wiedział o nich, iż przypadek, a nie ich rola polityczna, zapobiegł wówczas startowi z Rejtanem. Artysta umieścił ich tam w dążeniu do zwiększenia typowości sceny na tej umownej drodze. Malował w ten sposób, będąc świadomym, iż dzieło jego ma wyrazić ideę ogólną; ma być sprawą oczywistą, że artysta chce protest Rejtana odnieść do całej sprzedanej magnaterii, że chodzi mu o zjawisko polityczne, a nie tylko o epizod historyczny.

Każde z wielkich płócien historycznych Matejki było dziełem ogromnej, cierplivej pracy. A płócien tych było bardzo dużo. Artysta godził też pracę drobiazgową, wymagającą tytułu wstępnych starań, tak usystematyzowanego materiału, z tonem na przykład gwałtownej gorczy i gniewu, wyrażonym w pierwszych jego historycznych obrazach.

Początki twórczości historycznej przypadają na lata rozczarowania popowstańczego, taka też domagała się w niej nuta: zawodu i surowej krytyki. Wielkie płótna, które uważać można za główne dzieła tego okresu, to „Kazanie Skargi“ i „Rejtan“. Dwa razy sąd nad magnaterią, i przedstawienie podobizn winowajców zgromadzonych w takiej liczbie, aby nie było wątpliwości, że nie o poszczególne jednostki chodzi, ale o ich ogół.

Z tego krytycznego okresu twórczości pochodzi symboliczna postać Stańczyka, tego napoły legendarnego sędziego polityki Zygmunta III i magnaterii. Postaci tej nadał artysta własne rysy, wyraził w niej samą ideę rewizji zasad narodowego bytu.

W kompozycjach tych Matejko wypowiedział swoje zdanie w sporze o przeszłość. Winę za jej roztrwonienie przypisał magnaterii. W ówczesnych stosunkach galicyjskich było to wyzwanie rzucone klasie rządzącej. Artysta był już dostatecznie sławny, jako portrecista i jako rysownik, jego kompozycje historyczne wywoływały wrażenie dostatecznie duże na to, by wyzwanie to było ocenione jako niebezpieczne. Narosty panujące za kordonem, w zaborze carskim, utajona opozycja w Galicji, stanowią niebezpieczeństwo dla kierowników galicyjskiego życia politycznego. Rozpoczyna się walka o dalszy rozwój artysty; z jednej strony występuje w niej potężne stronnictwo arystokratyczne, które

w latach sześćdziesiątych poczęło u-macniać swoje pozycje, z drugiej zaś strony przeciwstawia się intuicje samego Matejki. Ilustracje te nie mają dostatecznego czynnego poparcia ze strony jego własnego środowiska społecznego, niewyrobionego, nie posługującego programu politycznego. Liczne głosy, które gromią, przesłuszają, radzą w sprawie z mównicy. Przeciwstawiają one ideologię swojej grupy, mogą stronnictwa — „Stańczyków“ posługujących się sugestywnym symbolem postaci stworzonej przez Matejkę, aby nadać sobie pozory krytycyzmu. W imieniu „Stańczyków“ Semieński pisze o „niegodnym narodowego artysty eksploatowaniu skandalu“. Stańczykowski program miał na celu utrwalenie stanu rzeczy istniejącego w Galicji, gdzie za cenę wierności Austrii szlachta miała zadowolona w kraju wolną rękę. Dorabiano do tego przez uczonych ideologów historiozofia szukała uzasadnienia niepowodzeń narodowych, a przede wszystkim katastrofy rozbiorów, w niedostatku silnej władzy centralnej którą Polacy uzyskali dopiero w najczulszych im Habsburgach. Historiozofia ta zamazywała zwiacek niepowodzeń narodowych z egoistyczną polityką wielkiej szlachty, z konsekwentnym łamaniem przez nią mieszczaństwa, eksploatacją chłopów i wprowadzeniem anarchii do demokracji szlacheckiej.

W krytycznym momencie tej wymierzonej w niego kampanii, artysta daje wyraz swemu osamotnieniu w obrazie „Wyrok na Matejkę“. On sam przedstawiony jest tam pod pręgierzem, na środku krakowskiego rynku; jego przesładowcy, ogromni na pierwszym planie, odczytują potępienie z balkonu. Matejko czuł się publicznie upokorzony.

Matejko pozornie przynajmniej uznaje się za pokonanego, pozornie przyjmuje punkt widzenia „Stańczyków“. Wyraża się to w tym, że nie ponawia tematów o wymowie

krytyki społecznej. Nie „kala gniazda“. Zajmuje się oddat wyłącznie apoteozą momentów dziejowych, których ważności historiozofia reakcyjna nie mogła zanegować. Natomiast w sposób przedstawienia tych momentów, w wielu swych czołowych kompozycjach, przejawia punkt widzenia „stanu trzeciego“ na dzieje. Będziemy więc mieli w „Grunwaldzie“ chłopów ścierających się bezpośrednio z wielkim mistrzem krzyżackim; w „Holdzie Pruskim“ uczyni ośrodek kompozycji z postaci Stańczyka, odwróconego tyłem do ceremonii, wapiącego. W „Dzwonie Zygmunta“ dwór na dalszym planie statystuje tylko przy ostatnich pracach nad realizacją — wielkiego dzieła sztuki, wyeksponowana jest grupa rzemieślników. Gdzie indziej król Zygmunt III przychodzi z ciekawością do pracowni alchemika, aby od niego się uczyć. Dziedzicze wszechmocy Jagiellońskiej zapelniony jest osobami wszystkich stanów.

Ten wątek plebejsko-mieszczański, jeśli z uwagą zanalizujemy kompozycje obrazów, okazuje się częstokroć czołowy. Wypełnia zaś takie płótna, jak „Konstytucja 3 maja“ i „Racławice“.

Matejko przyjmował wiele zaszczytów z rąk arystokratycznych, jego profesura w akademii zależała od zgody sfer rządzących, kiedy jednak przyjmował od tych samych kół symboliczne berło sztuki narodowej, miał prawo sądzić, że mu je rzeczywiście wręcza naród. Jego obrazy historyczne w najważniejszej swej części pokazują dzieje Polski jako dzieje formowane przez szerokie rzesze, jako epopeję całego narodu. Sumienie tego artysty znajdowało uspokojenie w wizji zrodzonej z patriotyzmu ludowego. To dato jego obrazom siłę oddziaływania po dzień dzisiejszy.

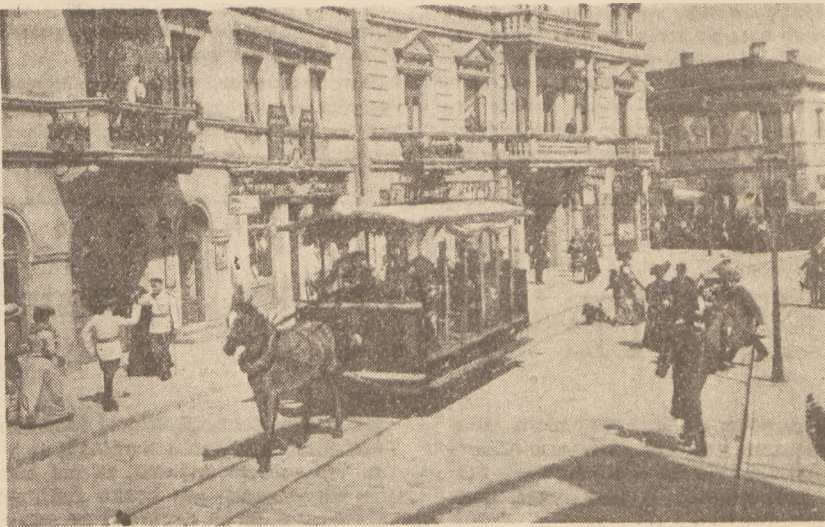
Zwracają one bowiem narodowi historię, którą próbował mu odebrać posiadacze przywilejów.

Marcin Czerwinski

SPRAWA BOHATERA

(Dokończenie ze str. 1)

szerokie namalowanie tła epickiego; czy epoka Wielkiej Rewolucji żyje na ekranie? Wyszukałem wstępnie artykułu zarzut wszechkoleizmu, błędów, który w znacznej mierze przyczynił się do zagubienia w gąszczu historycznym bohatera; wszechkoleizm zamazuje również wyraziste kontury epoki. Przez wyliczenie masy wydarzeń, proble-



mów i kwestii, przez brak twórczej selekcji autorka popada w jakieś historyczne kronikarstwo i ilustratorstwo.

Czegóż w tym filmie nie ma? Oprócz rejestru wydarzeń (o czym wyżej), ilustracja idei i niemal pełny katalog problemów politycznych ostatnich lat, a więc: patriotyzm i internacjonalizm, agentura w ruchu robotniczym, walka w obozie kapitalistycznym, kwestia niebezpieczna, walka o ludowy charakter wojska polskiego i wiele innych... Za „wszechkoleizmem“ poszła oczywiście, jak zawsze, „ilustracyjność“. Jest w pierwszej części taka scena: 1917 rok, okopy niemieckie na froncie wschodnim. Pada deszcz, zimno, skuleni żołnierze niemieccy piszą kredą na tabliczce „Frieden“, po przeciwnej stronie w okopach rosyjskich przemocnieli żołnierze również na ta-

(Dokończenie ze str. 1)

trzeba wierzyć, można zająć do pracowni samochodowej. Znajduje się tu istny raj motorów, motocykli, całe podwozia z prawdziwymi motorami. Można tylko to pocisnąć, tam pokręcić i już motor warczy posłusznie. Słyszycie; motor słucha dwunastoletnich rozkazodawców! Cała ich gromadka nachylona nad motorami jest tak zajęta, że niesposób jest z nimi rozmawiać. Na pytania odpowiadają półgłosem, nie wiedząc nawet, co odpowiadają. I słusznie! Jakież tam zawracanie głów, wtedy, gdy karburator nawala. A tu znowu zapłon nie działa. Stoję cicho i patrzę na te zapalone głowy. Lepiej im nie przeszkadzać. Sprawy, jakie się tu rozgrywają, są poważne. Mogą cię mali mechanicy, marny laiku, najwyżej cierpliwie poinformować, co to jest karburator.

W pałacu jest tyle pracowni, ile zainteresowań młodych ludzi. Kręć się śrubą, rżną, piluj, majstruj, śpiewaj, graj, tańcz, pływaj, graj w szachy, czytaj książki, odrabiaj lekcje. Pałac rozbrzmiewa gwarem, śpiewem, muzyką. Dziecięca republika żyje pełnym życiem.

Zawsze, kiedy jestem w Pałacu, znajduję coraz inne wzruszenia i refleksje. Oto na przykład wszedłem do wypożyczalni książek. Dyżurne bibliotekarki, resolute dziesięciolatki, przyjeły mnie, owszem, uprzejmie i jak przystało na powagę miejsca zapytały, czego sobie życzę. — Obejrzał się książkę — brzmiała moja odpowiedź. Kiedy dowiedziały się, że jestem taki pan, który pisze książki — natychmiast wpadły na pomysł: znaleźć te książki, i niech podszę. Podpisałem. Patrzyły uważnie i jedna z nich odezwała się sceptycznie, że tak piszę niewyrażnie, że nikt tego nie przeczyta. To się nazywa dobra nauka. I w ogóle ten mały ludek ma swój własny sąd o wielu sprawach. Sąd trafny i bezapelacyjny.

Warto by wiedzieć, jakie dzieci przychodzą do Pałacu. Przeważnie robotnicze i dzieci inteligencji pracującej. Przejmują się ich przeciętnie dziennie około trzech tysięcy. Tak mówi cyfra, ale za tą cyfrą kryje się coś głębszego. Przecież to trzy tysiące małych ludzi rozwijających się w najlepszych warunkach, jakie może mieć dziecko. Co zaś znaczy wychowanie w najlepszych warunkach, rozumie każdy. A tu, naraz, patrzcie — dzieci, które w innych warunkach, na Zachodzie na przykład, miałyby to swoje zwyczajne, szare, biedne dzieciństwo, gdzieś na zaśmieconych podwórkach. Jakież tam lalki zrobione ze szmatek, jakież — onie wystrugane z patyka, jakież paczki mające imitować sane-

PAŁAC SZCZĘŚLIWEGO DZIECIŃSTWA

czki, lub jedna żywa przymocowana sznurkami do podartego buta. A tu Pałac. Jedna wielka bawialnia w całym tego słowa znaczeniu. Nie lalki ze szmatek, nie wystrugane patyki, ale cuda i to cuda wykonane własnymi siłami podczas zabawy. Widziałem motorową hulajnogę, taką, na której można siedząc jechać. Widziałem model statku „Czech“ półtora metrowej długości kierowany za pomocą radia. Modele samolotów, odbiorniki radiowe, zabawki, łopatkę — no, j. inym słowem cuda. Ile tam popsuli, te majstry, to inna sprawa, ale to, czym się chwala jest naprawdę godne podziwu.

Zabawki. To, że posiadają kolejkę w jednej dużej sali, taką kolejkę z tunelem, zwrotnicami, semaforami, stacjami, mostami, to jeszcze powiedzmy nie takiego nadzwyczajnego. Ale taka na przykład zabawa w chemię. Te rozmaite przemiany w próbkach, jakieś cudowne reakcje chemiczne — nie — tego nie posiadają nawet dzieci miliardów amerykańskich. Przecież jest to najbardziej emocjonująca zabawa, rozwijająca w małym człowieku jasne i trafne spojrzenie na świat. Albo duży model działania śluzu wodnej.



Rys. M. Wyrożemski

Wszystko z blachy, solidne, woda spływa, zaporę się zamykają i ani jedna kropka nie przecieknie. Mały, może ośmioletni „pracownik“ śluzu posypuje ścieżki (oczywiście namalowane na blaszce) płaskiem. Żeby były jak prawdziwe. Albo sanie motorowe, które robią według twierdzeń małych wykonawców 50 kilometrów na godzinę.

Aktorzy od 7 do 16 lat grają sztukę pod tytułem „To już nie bajka“.

z ojcem do Maroka i odtąd ślad po nim zaginął. Nie było wtedy Pałacu Młodzieży. Przy tej okazji przypominam sobie moich rówieśników i rówieśniczki z podwórka, z ulicy, z miejsc pracy, ze szkoły podstawowej. Jednych znałem krócej, innych dłużej, ale gdy obejmę ich wszystkich pamięcią, wiem, że skończyli marnie, a co najwyżej — wegetowali. Zosia Cholewówna, córka rębacza drzewa, miała piękny głos i nauczycielki przepowiadały jej dużą karierę. Nie skończyła nawet szóstej klasy, została garderobianą w kawiarni, a potem zamordowano ją podczas walk ulicznych we Lwowie w 1918 roku. Staszek Szczur miał wielkie zdolności do mechaniki. Potrafił już jako mały chłopak otworzyć każdy zamek. Został złodziejem i zginął w więzieniu. Józef Sabadasz, syn zamiatacza ulicznego, z wielkim trudem dobił się stanowiska elektryka w elektrowni i — umarł na gruźlicę. Kazio Patraszewski, syn niedzarzy, biegał z gazetami, przez całe życie marzył o tym, żeby zostać fotografem. Po niesłychanych trudnościach mając już około trzydziestki osiągnął swój cel, został fotografem, czym cieszył się tylko rok, bo potem umarł na gruźlicę. Mogłbym wypisać tomy opisami życia moich rówieśników. Tego nie ma — żadnych statystyk, ile zdolnych dzieci zmarnowało się i marnuje w krajach kapitalistycznych. Jest to jeszcze jedna ponura karta tamtego okrutnego ustroju.

Pałac Młodzieży w Stalinogrodzie jest dużym osiągnięciem Polski Ludowej. Zjeżdżają tu wiecziści z całego kraju, odwiedzają go cudzoziemcy z najdalszych stron świata. Wszyscy są zachwyceni, wzruszeni. Nawet Anglii musieli napisać w księdze pamiątkowej, że wszystko jest „all right“. Każdy, kto raz był w Pałacu, nie zapomni go już nigdy. Na placu Miarki w Stalinogrodzie jest w ogródku duża lawka ustawiona w półkole. Siedzą tu latem starzy emerytowani górnicy. Kurza sobie fajki, gwarzą. W ich pogwarkach brzmi nuta smutku, że to im przyszło żyć za późno. Że ich dzieciństwo było surowe, że mając nie raz dwanaście lat musieli już fedrować w podziemiu. I ich dzieciństwo było niewyżyte. Przeklęte dzieciństwo!

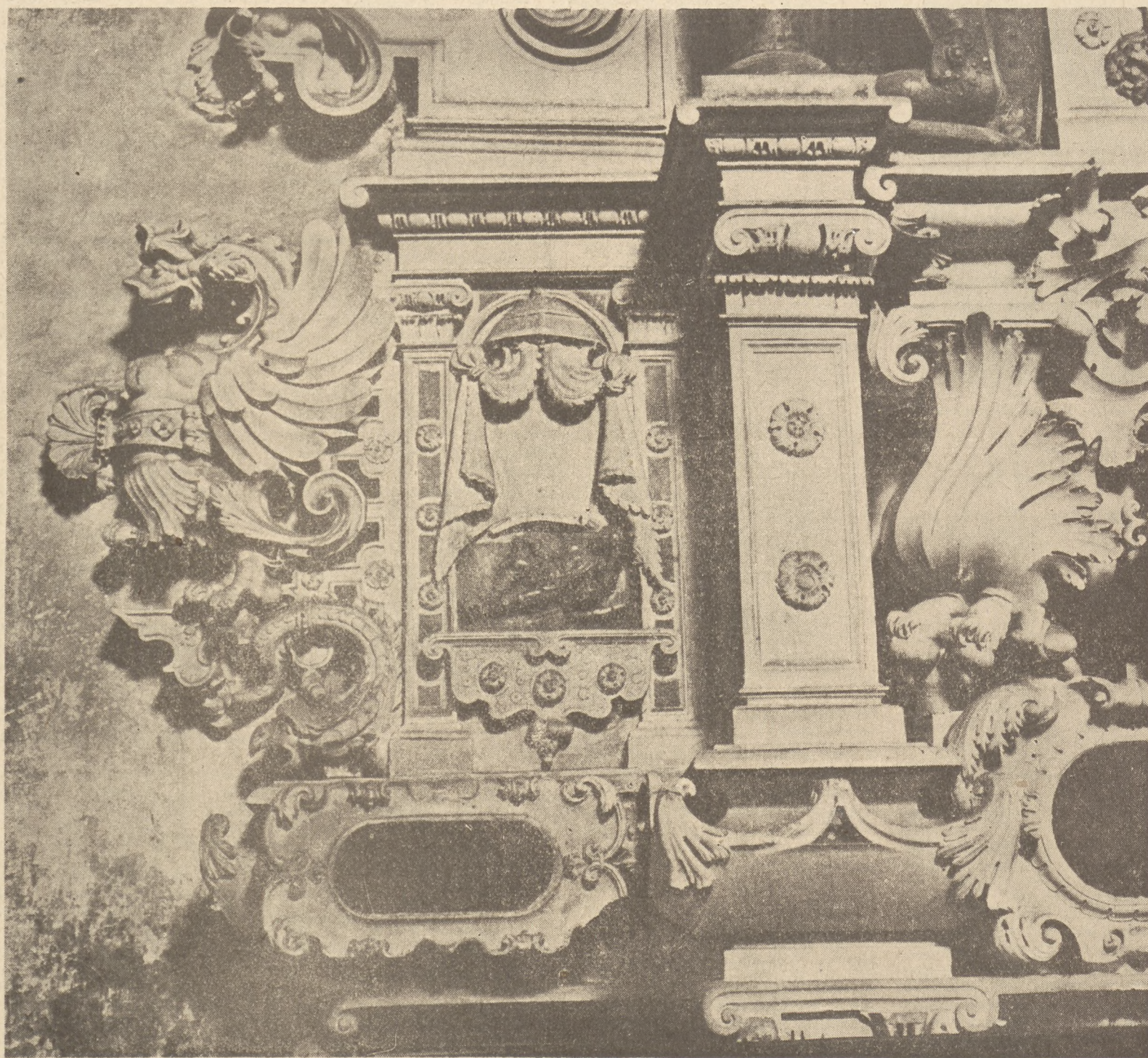
Witold Zalewski

Jan Brzoza

PRZEGŁĄD KULTURALNY. Tygodnik Kulturalno-Społeczny Organ Rady Kultury i Sztuki Redaguje Zespół. Adres Redakcji Warszawa, ul. Krzywokulskie Przedmieście 21 róg Trebakiej, tel. centr. 6-72-51, 6-62-21, wewn. sekr. red. 139. Sekretariat 111. Adres administracji: ul. Wiejska 12, tel. 800-81. Wydaje: RSW „Prasa“, Kolportaż: PPK „Ruch“. Oddz. w Warszawie: ul. Srebrna 12, tel. 400-20 do 25. Warunki prenumeraty: miesięcznie zł 4,50, kwartalnie zł 13,80, półrocznie zł 27,60, rocznie zł 55,20. Wpłaty na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze wiejskie. Rekopiów nie zamówionych Redakcja nie zwraca. Zakłady Drukarskie i Wklesłodrukowe RSW „Prasa“, Warszawa, Marszałkowska 3/5.

POMNIKI POLSKIEGO RENESANSU

KAPLICA FIRLEJÓW W BEJSCACH



Bejsce — kaplica Firlejów

Stworzony przez wawelskie mauzoleum królewskie Zygmunta Starego pierwowzór kaplicy nagrobnej, powtarzany później wielokrotnie w licznych wariantach i odmianach, stał się szczególnie charakterystycznym typem budowlanym w architekturze epoki Odrodzenia w Polsce. Świeckiej, arcykierowni charakteru uwypuklający wybitnie rolę jednostki — fundatora, centralna, zwarta, podkreślona zdecydowanym akcentem kopuły forma ukształtowania przestrzennego, organiczne zespolenie elementów architektury z dekoracją rzeźbiarską — oto typowe renesansowe cechy tych budowli. Wśród nich zabytek z Bejsce gra rolę niepoślednią, tkwiąc bowiem wyraźnie w nurcie rozwojowym tego typu, wyrasta ponad przeciętność zaskakującym bogactwem rozwiązań dekoracyjnych, wprzęgniętych już w służbę wrogiej renesansowi ideologii kontrreformacji. Znikome dane historyczne ograniczają się do tekstu tablicy konsekracyjnej wzmiankującej o fundacji rodziny Firlejów z roku 1600. Ta sama jednak tablica określa wyraźnie sprzeczny program oddziaływania tego pomnika: ku pogębieniu herezji, ku podniesieniu wiary katolickiej. Ale czy taki jest też wyraz artystyczny kaplicy?

Prosta architektura zewnętrzna o kontrastującej z ceglany murami gotyckiego kościoła białej ścian, wzbogacona jest niewielu szczegółami: kamiennymi obramowaniami okrągłych okien, głowicami narożnych pilastrów i rzeźbioną latarnią na szczycie kopuły wspieraną przez ludzkie poistopacie. Inaczej wewnątrz. Już portal wejściowy, w formie szuwarnej bramki kutej młotem w wielobarwnym kamieniu zapowiada nieprzewidywane zewnątrz efekty. Ze szczytu kopuły rozlewa się światło wpadające przez okna latarni na kasetonowe sklepienie, bogato profilowane gzymsy, fryzy, kartusze herbowe i niżej na główną ścianę, którą w całości zajmuje pomnik nagrobny. Sceną środkową, o dużych postaciach zmarłych, klęczących pod krzyżem, stumioną jest przez okalającą ją dekorację. Rzeźbiarz-architekt rozbudowuje tu ramy grobowca w skali nigdzie dotąd w plastyce polskiej nie spotykanej. Skomplikowana symbolika przedstawień: postaci dzieciennych wspartych na czaszkach trzymających w ręku klepsydry — znak przemijania, fantastycznych smoków strzegących spokoju zmarłych, przyboczna jest zmysłowym bogactwem dwubarwnej ornamentyki: pioropuszów i pęków postrzępionych, rozwichrzonych liści, ciężko zwisających kamiennych tkanin, rozet wypełniających wolne pola architektoniczne, metalowych jak gdyby klamer, spinających niesforne roślinność i płaskowych kartuszy zawijających się wokół płyt czarnego marmuru. Idealistyczna symbolika, fantastyczność zestawień obok imitatorskiej realności i precyzji wykonania, jasno określony program obok oszalałego bogactwa malarskiej dekoracyjności rozbijającej jedność wyrazu treściowego, wszystkie te sprzeczności każą szukać wy tłumaczenia w niezwyklej indywidualności artystycznej twórcy tego pomnika, indywidualności ukształtowanej na gruncie specyficznych warunków tego okresu.

Lata, w których powstała kaplica i nagrobek Firlejów w Bejskach — końcowe lata XVI i pierwsze XVII stulecia — to czasy ostatniego, bujnego rozwoju sztuki polskiego renesansu. W tej późnej swojej fazie osiąga ona nie spotykane dotąd bogactwo form dekoracyjnych, pielęgnowanych zwłaszcza w kręgu rodzimym, mieszczańskim, kultury. Zarazem są to jednakże lata, kiedy w laicką, przesyconą humanizmem kulturę Odrodzenia uderza fala reakcji katolickiej, niosącej ze sobą odmienne, importowany program artystyczny, oparty o potrydenckie ideały kontrreformacji. Pcwstają — widoczne w wielu dziełach tego okresu — antagonizmy: nowa tematyka, której rzadka jeszcze służą właściwe jej, surowe formy wczesnobarokowe, przyobleka się w tradycyjną, zakorzenioną na polskim gruncie szatę późnego renesansu. Co więcej, dynamiczna, sugestywna mowa jego kształtów artystycznych góruje nad ideologiczną koncepcją dzieła, zmieniając niejednokrotnie zamierzoną jego treść.

Plastyka późnorenesansowa rozwija się głównie w małopolskich warsztatach kamieniarzsko-zdobniczych, wśród których polski Bejscom Płaczow miał odgrywać rolę. Tu działał czołowy rzeźbiarz i architekt końca XVI wieku — Santi Gucci i jego następcy, tu rozwinęła się ta specyficznie polska odmiana stylowa, stąd rozprzestrzeniła się po terenie Kielecczyny i Lubelszczyzny znajdująca oparcie w szeregu mecenasów, wśród których aktywny na polu budownictwa ród Firlejów zajmował poczesne miejsce. Niektóre analogie z zabytkami północnej Małopolski pozwalają przypuszczać, że w tym właśnie kręgu rozwinął się niezwykle talent twórcy kaplicy w Bejskach, który jej budoję, późnorenesansową dekorację ukształtował wbrew programowemu, obcym mu założeniom kontrreformacji.

J. Z. Łoziński

sylwetki twórców

MARIA KACZURBINA



właśnie od piosenek śpiewanych w dzieciństwie, toteż jakość tych piosenek ma niewątpliwie poważne znaczenie dla dalszego kształtowania się muzycznej wyobraźni dziecka.

Pisać muzykę dobrą, rozwijającą muzykalność dzieci — to było zadanie, które stanęło przed Kaczbina w chwili rozpoczęcia przez nią pracy nad kompozycjami piosenek. Ale równocześnie stanęło przed nią drugie, trudniejsze zadanie: pisać muzykę prostą, łatwą do zrozumienia dla dzieci i — rzecz podstawowa — łatwą do wykonania przez nie same. Zeby uświadomić sobie wyjątkową trudność tego zadania (jeżeli się postuluje melodyjność i oryginalność inwencji), trzeba zrozumieć fakt tak dobrze znany wszystkim kompozytorom, że tym trudniej jest tworzyć muzykę, im bardziej jest ona prosta i nieskomplikowana. Zeby więc skomponować dobrą piosenkę, trzeba zarówno dysponować sporą dozą talentu, jak i — być w ciągłym kontakcie z dziećmi, znać doskonale ich możliwości percepcyjne i wykonawcze, umieć się wczuć w tak bardzo odrębny świat uczuć i przeżyć dziecka. I tu właśnie kryje się sekret popularności piosenek Kaczurbin, o których możemy śmiało powiedzieć, że się „przyjęły”, podczas gdy wiele piosenek innych utalentowanych kompozytorów nie znalazło tak wyraźnego oddźwięku u dzieci.

Maria Kaczbina już od dłuższego czasu jest w stałym kontakcie z dziećmi. Oddaje się bowiem pracy pedagogicznej, która zresztą przez sporo lat była jej zasadniczym zajęciem; kompono-

wać zaczęła Kaczbina znacznie później. Początek pracy pedagogicznej nad dziełmi przypada jeszcze na okres jej studiów w konserwatorium, kiedy to z inicjatywy prof. Kazury powstała przy Konserwatorium Warszawskim pierwsza szkoła ćwiczeń dla małych dzieci, przekształcona następnie w pierwszą w Polsce szkołę muzyczną dla dzieci — im. Wiktora Chrapowickiego. Kaczbina była jednym z pierwszych wykładowców tej szkoły, prowadząc lekcje śpiewu i solfeżu oraz kształcenia słuchu dzieci. Przez „ręce” Kaczurbin przesunęło się wówczas wiele najmłodszych talentów, wśród których nierzadko wyczuła ona przyszłego wybitnego artystę — kierowała przecież rozwojem ich muzykalności. Jednym z jej pupilków był wówczas wybitnie utalentowany Jasło Krenz — obecnie wybitny dyrygent i kompozytor.

Dalsze dzieje pracy Kaczurbin nad dziełmi i młodzieżą, to — szkoła im. Henryka Melcera, lekcja śpiewu w gimnazjach i świetlicach, po wojnie praca w państwowych średnich szkołach muzycznych, a od roku 1952 — w Podstawowej Szkole Muzycznej w Warszawie.

Podstawą materiałową lekcji Kaczurbin jest zawsze piosenka. Dzieci uczą się przede wszystkim śpiewać, dopiero później okazuje się nierzadko, że piosenka była po prostu pretekstem do wyłożenia dzieciom podstawowych wiadomości o muzyce. Kaczbina potrafi w przedziwny sposób podać trudny dla dzieci i pozornie nudny materiał teoretyczny w tak przystępnej i ciekawej for-

mie, że lekcja sprawia wrażenie przyjemnej zabawy. Przeglądając się takiej lekcji trudno nie zwrócić uwagi na wyjątkowe wprost związanie się uczuciowe Kaczurbin z wykonywaną przez nią pracą; odczuwa się mimowoli, że zajęcie to należy do największych przyjemności w jej życiu. Dzieci zaś kochają swoją nauczycielkę wyczuwając w niej swego wielkiego przyjaciela i człowieka umiającego je doskonale zrozumieć.

Pracę kompozytorską rozpoczęła Kaczbina już po wojnie. Pierwszy krok spowodował niejaki przypadek; po prostu wynikała potrzeba dobrania odpowiedniej melodii do jakiegoś aktualnego tekstu. W ten sposób powstała jej pierwsza piosenka pt. *Jarzębina* a wkrótce — w podobny sposób — kilka następnych. To, że piosenki te spodobały się wybitnym muzykom, a zwłaszcza to, że spodobały się dzieciom, zachęciło autorkę do dalszego komponowania, które wkrótce stało się — obok pracy pedagogicznej — jej najulubieńszym zajęciem.

Ilość skomponowanych przez Kaczbina piosenek dawną przekroczyła już setkę, z tego już około sześćdziesięciu wyszło w druku. Należą tu między innymi: zbiór najłatwiejszych piosenek pt. *Przed-szkole śpiewa*, dwa zeszyty piosenek o stopniowo trudniejszej formie pt. *Dzieci śpiewają* oraz duża ilość pieśni popularno-masowych dla dzieci.

Charakterystyczną cechą, która uderza nas przy słuchaniu piosenek Kaczurbin, jest ich wielka prostota w połączeniu z melodyjnością; co sprawia, że piosenki

te łatwo wpadają w ucho; dzieciom nie trudno jest się ich nauczyć. Przy tym dalekie są one od banalności, melodyka ich wykazuje sporo inwencji, a akompaniament, który jest wykonywany nie przez dzieci, zawiera — mimo swej prostoty — ciekawe połączenia akordowe. Należy również podkreślić ich wybitnie polski charakter, przejawiający się zarówno w rytmice polskich tańców ludowych, jak i w melodyce opartej często o ludową tonalność. Charakterystyczny mi przykładami są tu: *Ogórek i myszy*, *Piosenka o białym gołąbku* i — utwór może najbardziej typowy — *Przepiórka*.

Na szczególną uwagę zasługuje w kompozycjach Kaczurbin bardzo ścisły związek melodii z tekstem. Kompozytorka wczuwając się w mentalność dziecka, potrafi w kapitalny sposób wyrazić np. dowcipne zwroty w tekście, podkreślając je odpowiednio zwrotami melodycznymi. To wczucie się w treść tekstu powoduje też zróżnicowanie muzyczno-wyrazowe piosenek Kaczurbin. A więc na przykład rezgnuje ona z tak typowego dla siebie wesołego i lekkiego tonu — w *Przepiórce*, której tekst o dużym ładunku treściowym zainspirował wybitnie uczuciową, o poważniejszym charakterze muzykę. Tekst (Hanny Januszewskiej) brzmi:

„Zwołuj przepiórko żenice,
Nie chcemy wojen więcej...
Zeńce na pola wychodzą, wychodzą,
Przejdzie z tym wojnom zagroźdą,
zagroźdą...”

TADEUSZ ZIELIŃSKI

jak na dtoni

TYTUŁY I ZNIEWAGI

STANISŁAW DYGAŁ

BŁOBY z naszej strony zaślepieniem i małostkowością, gdybyśmy upojeni sukcesami na polu upowszechnienia czytelnictwa i propagandy książek nie dostrzegli, co w tej dziedzinie robą na tzw. Zachodzie czyli w krajach kapitalistycznych.

Powiecie, że nie robi się nic, względnie bardzo mało. Nieprawda. Jest to, szczególnie jeśli chodzi o Amerykę, mniemanie zupełnie fałszywe i niezgodne z rzeczywistością. W Stanach Zjednoczonych można zaobserwować mocne nasilenie zainteresowania ze strony sfer urzędowych zagadnieniem książki i czytelnictwa. Wiele widać w tym kraju jawnych tego dowodów.

U nas niedawno z okazji dni książki i oświaty urządzano różne kiermasze i inne propagujące czytelnictwo imprezy na świeżym powietrzu.

W Północnej Karolinie i Oklahomie też urządzono niedawno na świeżym powietrzu wielką książkową imprezę propagandową. Zgromadzone mnóstwo książek, w tym wielu klasyków tak europejskich, jak amerykańskich, ułożono je starannie, po czym podpalono.

Impreza ta, która odbyła się pod protektorem miejscowych władz policyjnych, jest, każdy to przyzna, czymś dużo efektowniejszym i oryginalniejszym od banalnych kiermaszów, na których za cenę i złoto można wygrać na loterii książkowej dzieło Cervantesa, Marka Twaina czy Szolochowa.

Sprawy książki i czytelnictwa zaczynają w Stanach Zjednoczonych przechodzić całkowicie do resortu policji. Nie wszędzie jeszcze to szczególne mecenasostwo

kultury zajmuje się wzorem Hitlera paleniem książek na stosie, ale wszędzie już pod groźbą więzienia wobec opornych konfiskuje książki, których treść może być podejrzana o podburzanie do działalności „wywrotowej i antyamerykańskiej”.

Nie wiem dobrze, co to takiego ta działalność „wywrotowa i antyamerykańska”, ale sądząc po nazwiskach podejrzanych o nią pisarzy musi to być jakaś kombinacja zdrowego talentu ze śmiałą postępową myślą. Na indeksie znajdują się bowiem w różnych stanach dzieła Twaina, Maupassanta, Shaw’a, Fausta. Szekspir trzyma się jeszcze, ale coraz słabiej. Znajduje się pod inwigilacją jako osobnik podejrzany i niemoralny. Głównym świadectwem tej niemoralności jest to, że Szekspir pokazuje w ujemnym świetle weneckiego kupca, hołdującego wszelkim najszybciejszym zasadom kapitalistycznego zysku i obrotu. Jako postać pozytywną przedstawia natomiast Murzyna duszącego białą dziewczynę.

Wszystkie te przykłady zabiegów „kulturalno-oświatowych” amerykańskiej policji, są niczym wobec gorliwości, jaką się ona wykazała w stanie Cleveland.

Nie wiem czy Apuleius rzymski pisarz z II w. n. e. pisać swego „Złotego osła” zastanawiał się nad tym, jak długo dzieło jego przetrwa. Być może był człowiekiem skromnym i nawet przez głowę nie przechodziła mu myśl, że za 18 wieków wciąż jeszcze będzie czytany. Jeżeli wszakże skromny nie był i puszcza-

jąc wodze fantazji, której (dowodem jego dzieła) miał nadmiar, roił sobie marzenia o przyszłych sukcesach zailkanaście wieków, to nie jest dowodem ani braku skromności, ani braku fantazji, iż nie mógł sobie wyobrazić, że to, czego nie zniszczyły wieki, zechce zniszczyć w 1953 roku gumowa pałka clevelandzkiego policjanta.

„Złoty osioł” Apuleiusa jest to opowieść fantastyczna pisana prozą, oparta na tessalskich legendach.

Clevelandzkiej policji, która jedną ręką dławi opór bezrobotnych, drugą kieruje polityką kulturalną wydał się w dziele Apuleiusa najbardziej podejrzany tytuł. Stwierdzono, że „tytuł książki może wydać się obelżywy” i wciągnięto „Złotego osła” na indeks książek zakazanych w Cleveland.

Kogo mógł obrazić ów tytuł? Tego nie sprzecyzowano bliżej. Istnieje przysłowie: na złodzieju czapka gore. Sądzę, że w tym wypadku gore ona na policjantach i na ich mocodawcach z Wall-Streetu.

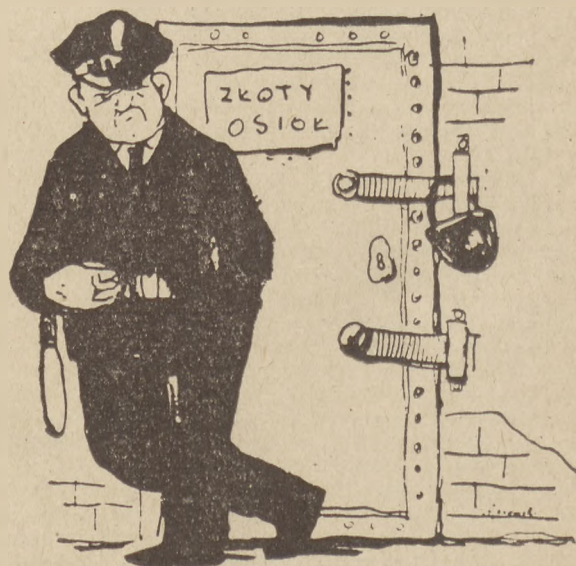
W każdym razie clevelandzką policję należy przestrzec przed wieloma jeszcze tytułami książek, które mogły w Ameryce obrazić różnych możnowładców.

Nie radziłbym na przykład puszczać „Chama” Orzeszkowej ani „Nędzników” Wiktora Hugo. Wydanie „Barbarzyńców” Gorkiego byłoby aż nadto przejrzyście aluzją. Ze względu na podległe Ameryce rządy, należałoby również unikać niejednej książki. Z powodu wydania „Blasków i cieni życia kurtyzany” Bal-

zaka z pewnością poczułby się dotknięty Tito i Adenauer, a „Zołnierzy samochwał” uraziłby Czang Kalszeka i Li Syn-mana.

A w ogóle jeśli się tak zastanowić to prawie wszystkie tytuły książek są dla wielkorządców Ameryki obraźliwe.

Bowiem ich rządy dają im same tytuły do obrazy, żadnego do chwały.



Rys. A. Jeżowski