

Przegląd kulturalny

TYGODNIK RADY
KULTURY I SZTUKI

ROK II NR 41 (59)

WARSZAWA, DNIA 15 — 21 października 1953 r.

CENA 1,20 ZŁ

W NUMERZE:

JERZY PŁAŻEWSKI — Aktor Z. odmówił przyjęcia roli.
TADEUSZ KUBIAK — Żołnierze (fragment poematu)
JANINA BRONIEWSKA — Na brzegu Wisły
CZESŁAW MICHAŁSKI — Program radiowy czeka na recenzentów
WITOLD RUDZIŃSKI — Zaniedbana dziedzina upowszechnienia kultury
STANISŁAW DYGAT — „Magazyn Mód” gwałtem uspołeczniony czyli „Pan inspektor przyszedł”.
ARNOLD ŚLUCKI — Halinka

SEWERYNA SZMAGLEWSKA

W JASNEJ POLANIE

Z podróży do Związku Radzieckiego

Siwobrody Lew Tołstoj patrzy na nas z portretów i rzeźb oczyma pełnymi zamyślenia. Pod jego wzrokiem stąpamy cicho po wąskich schodach, po korytarzach i pokojach starożytnego domu, w którym żył. Oglądamy zachowane po dziś dzień przedmioty, których używał, których dotykał, przy pomocy których pracował. Wszystko tu jest jak było przed stu laty, chociaż przez Jasną Polanę przetoczyła się nawałnica niszcząca kraj armia Hitlera; gdy wróg podszedł blisko, gdy radzieckim dywizjom wypadło cofać się pod Moskwę wiele rzeczy należało zabezpieczyć, otoczyć opieką, ewakuować. Zabierano całe szpitale pełne rannych, zabierano urządzenia sal operacyjnych, zabierano żłobki, przedszkola, szkoły, sierocińce. W chwilach podobnych nie trudno czegoś zapomnieć, a czasem należy zapomnieć i zostawić najdroższe pamiątki na rzecz uratowania żywych.

O Lwie Tołstoj nie zapomniano, wszystko, co pozostało po wielkim pisarzu, każdy sprzęt z jego domu zamienionego przez władzę radziecką na muzeum zapakowano i wysłano daleko w głąb kraju, chroniąc przed najeźdźcą. W Jasnej Polanie pozostały puste pokoje. I właśnie tu, gdzie powstawały najpiękniejsze dzieła literatury rosyjskiej, hitlerowcy po wkroczeniu zainstalowali koszar.

W ciszy i skupieniu słuchamy opowiadania młodej kobiety będącej

tu kustoszem. Jesteśmy słuchaczami mającymi sporą skalę doświadczeń z ostatniej wojny, pragniemy wiedzieć, w jakiej mierze dzieliła je z nami Jasna Polana i ludność z okolicy tatarskiej i dzieci ze szkoły imienia Lwa Tołstoj.

— Kiedy nasi zaczęli zwyciężać — mówi przewodniczka — wróg opuścił ten dom. Ale przedtem...

Przed opuszczeniem „koszar” hitlerowcy wypisali na ścianach słowo MINY, a tu, gdzie jesteśmy w tej chwili, na parterze, ułożyli wielki stos i podpalili go. Zabytek miał być zniszczony.

Okolice ludność nie przestraszyła się min ani dymu dobywającego się z okien; pamięć Lwa Nikołajewicza, wielkiego przyjaciela, była silniejsza niż lek. Ugaszono pożar. Uratowano dom. Dziś wszystko jest tu jak dawniej. Odkryte pokrowcami dwa fortepiany milczą, kobiety grywające na nich ongi wychylały się z ciemnego tła repinowskich portretów — żona i córka pisarza. W rogu wielkiego pokoju pod ocienioną barwnym kłosem lampą naftową stoi okrągły stół. Tu co wieczór Lew Tołstoj odczytywał w gronie przyjaciół zapisane podczas dnia kartki. Mała sekcja twórcza poświęcona będącej na warsztacie pracy...

Dopiero tu, w miejscu życia i pracy Lwa Tołstoj zamienionym na muzeum, doświadczamy w pełni, jak ta rozpowszechniona w Związku Radzieckim forma upamiętnienia wielkiego artysty jest formą doskonałą-

go społecznego oddziaływania, jak zbliża, jak czyni żywym człowieka, który w tym skromnym domu toczył swoją ciężką walkę. Życie Lwa Tołstoj było walką z samym sobą, z własnymi sprzecznymi, walką o oświatę, o zmianę doli ludu rosyjskiego. Cóż prostszego, jak odłożyć rozpoczęty rękopis, pójść za placzącą staruszką, złożyć sobie płachtę z zbożem i obsiać łan siewnego pola, albo schwytać socję i przez wiele godzin orać. Cóż prostszego, jak otwierać szkoły dla chłopskich dzieci w Jasnej Polanie i w całym okręgu tatarskim, jak szukać za granicą najlepszych metod nauczania, organizować zjazdy nauczycieli, wydawać miesięcznik *Jasna Polana* dla pedagogów, znosić przesładowania i rewizje, patrzeć na zamknięcie przez władzę carskie coraz popularniejszych szkół. Cóż prostszego, jak po zamknięciu szkoły podjąć samemu nauczanie chłopskich dzieci. Cóż prostszego, jak rozdać ziemię chłopom i całe życie mieć skomplikowane żałami rodziny. Cóż prostszego, jak w bezgwiezdną noc opuścić swój dom, opuścić Jasną Polanę mając ponad osiemdziesiąt lat, odejść na znak protestu, na znak buntu przeciwko wielkopolskiemu stylowi życia, zakończyć swoją walkę jeszcze jednym, ostatnim akordem. Nie łatwo powziąć i wykonać taką decyzję będąc starcem. Lew Tołstoj zostawił na swoim biurku list z alezjony tej samej nocy przez żonę. Treść była niedwuznaczna: „Wyjazd mój Ciebie

zmarł. Współczuję ci, ale w niczym nie mogę ci pomóc. Sytuacja moja w domu staje się nie do wytrzymania, potem nie mogę dłużej żyć w tych rozkoszach”.

— Czy nie łatwo zgadnąć — mówi nasza przewodniczka — że samotność i cierpienie były towarzyszącymi pracy tego potężnego człowieka?

Chodząc po niewielkim domu obserwujemy, jak na przestrzeni lat pisarz zmieniał miejsce pracy. Najpierw sklepiona spiżarnia pod schodami została opróżniona i stała się pracownią; tu Lew Tołstoj pisał *Żywot trupa*, tu pracował nad tytułem po spisie ludności, tu chętnie spędzał krótkie chwile spoczynku. Na palupie zostały żelazne koła przeznaczone do wieszania zapa-

sów — Tołstoj lubił chwycić je dłońmi gimnastycznie przy użyciu tych prostych przyrządów.

Druga z kolei pracownia, po opuszczeniu piwnicy, to pokój gościnny, przedstawiony w *Annie Kareninie* jako pokój Lewina.

Pokój sekretarza Lew Tołstoj nazywał swoją wojenną kancelarią; tu pracowało się nad rękopisem, tu załatwiano niezmiernie liczną korespondencję przychodzącą dosłownie z całego świata. Zachowało się do dnia dzisiejszego pięćdziesiąt tysięcy listów, jeden z nich nadany z Kuby a opatrzone prostym adresem: TOŁSTOJ — ROSJA.

Pokojem, w którym pisywał do końca życia, jest pracownia na piętrze, robiąca takie wrażenie, jakby pisarz dopiero przed chwilą wstał,

odłożył pióro i wyszedł. Jeżeli w całym domu nie zmieniono nic w układzie przedmiotów, w ustawieniu sprzętów, w rozmieszczeniu portretów i obrazów, to tu widzimy liczną drobiazgi, które otaczały pisarza w czasie godzin pracy. Leży przed nami otwarta książka *Bracia Karamazow*, czytana przez niego po raz ostatni i pozostawiona w chwili, gdy odszedł. Obok stoi lampa naftowa z białym kłosem, wyodrębniająca z ciemności tylko tę część pokoju, która w danej chwili była najbardziej potrzebna i ważna, podczas gdy reszta pozostaje w półmroku. Na biurku leżą papiery, pióro, fajka. Tak cicho jest w całym domu. Tak cicho w tej chwili oddychamy. Lam-

DOKOŃCZENIE NA STR. 2

ROZMYŚLANIA SOPOCKIE

JANUSZ BOGUCKI

Pisałem niedawno, że z malarstwem sztalugowym łączy się u nas dzieje (O złej doli malarstwa sztalugowego Przegl. Kult. nr 35) i określiłem to zło mianem socjetyzmu, schorzenia polegającego na bezpośrednim mechanicznym kombinowaniu farb z założeniami ideowotematycznymi. Socjetyzm wypierał z pracy malarza jego osobisty stosunek do obrazowanej rzeczywistości dając w rezultacie jej określenie pozorne i ograniczone do bojaźliwych ogólników. Jako jedno z podstawowych źródeł owej pozorności i ogólnikowości — podałem we wspomnianym artykule fakt, że potrzeba, którą zaspokajał ma obraz sztalugowy jest u nas zbyt niesprecyzowana, że powstaje on nie w wyniku konkretnego zamówienia, lecz pod kłosem estetyczno-politycznej dyskusji prowadzonej w środowisku artystów i działaczy powołanych do hodowania malarstwa.

Oczywiście fakt ten, jakkolwiek bardzo istotny, nie wyjaśnia w pełni zawiłego zjawiska socjetyzmu. Mówi przede wszystkim o sprzyjających owemu schorzeniu warunkach zewnętrznych i poprzez nie oświeca jego treść psychiczną.

Tę treść, to znaczy trudności w kształtowaniu się stosunku malarza do natury, należy badać pilnie na konkretnych przykładach, by o sprawie całej wydać sąd w miarę umiejętności naszych ostróżny i sprawiedliwy. Napisałem naumyślnie o „stosunku do natury” a nie o stosunku do „współczesnej rzeczywistości” jak to się zwykle pisze w naszych utworach krytycznych. W moim przekonaniu bowiem stosunek malarzy do „współczesnej rzeczywistości” jest dobry, to znaczy, że malarze współdziałali z przekształcaniem przyrody socjalizmu w nasz kraj. Najsłabiej jednak wyraża się w malarstwie sztalugowym, gdyż artyści nie umieją znaleźć w sobie takiego stosunku do natury, który wynikałby z ideowych i poznawczych treści: nowej, tworzonej przez nas epoki. Malarze próbują wyrażać ową treść wprowadzając na płótna aktualną i żywą polityczną tematykę, nie potrafiącej wszakże udzielić żywotności malarstwu, bo żywotność każdego malarstwa polega przede wszystkim na odkryciu i rozwinięciu jemu tylko właściwego sposobu widzenia i przedstawiania przedmiotów rzeczywistych, z czym wiązać się powinien naturalnie ich układ tematowy.

Powinien — to prawda, ale dotychczas jakoś powiadać się nie może i właśnie w tym punkcie najwidoczniej ujawnia się cała słabość naszego malarstwa.

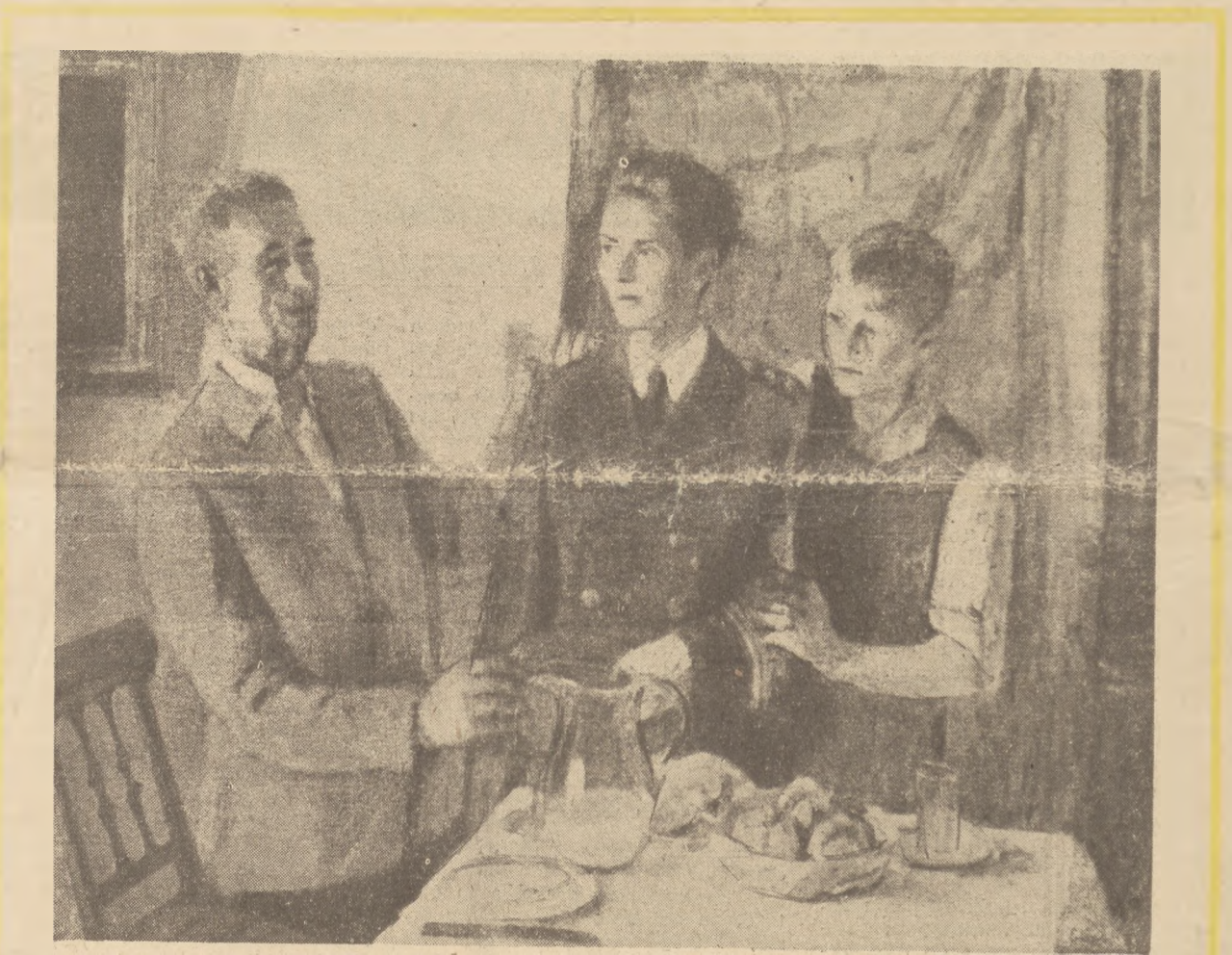
Powściągać na razie jakże kuszące dalsze rozważania natury zasadniczej, pojedmy do Sopotu obejrzeć odbywający się tam właśnie doroczny „Festiwal Sztuki” — aby w obliczu konkretnego zespołu obrazów uświadomić sobie i sprecyzować owe poważne troski i wątpliwości, które budzą dzisiejszy stan rzeczy w naszym malarstwie sztalugowym.

Podróż do Sopotu wydaje się szczególnie uzasadniona, tu właśnie bowiem ma swoje siedzisko owa „grupa”, czy też „szkoła”, która nie tylko wydała zespół wybitnych rzeźbiarzy i malarzy, ale wytworzyła również coś w rodzaju odrębnego stylu i metody malowania. Obrazy sopockie można rozpoznać łatwo wśród innych dzisiejszych obrazów. Ostatnio miałem możliwość przekonać się o tym przeglądając wybór prac studenckich z Warszawy, Krakowa i Sopotu przeznaczony na wystawę w Bukareszcie. Płótna krakowskie i warszawskie były dość rozmaite, sopockie manifestowały jak jeden mąż swą przynależność do Sopotu. Mocny szkielet kompozycyjny, wyraźny podział płótna na duże płaszczyzny wypełnione gęstą i nasyconą barwą, śmiało różnice walorowe i duża czytelność przedmiotu określonego dość sumarycznym sylwetowym zarysem — oto właściwości sopockiego malarstwa widoczne na pierwszy rzut oka, właściwości, które zapewniły mu poważne sukcesy na wystawach ogólnopolskich. Przypomnijmy, że z Sopotu wywodzą się takie prace, jak *Kopernik* i *Gogol* Studnickiej, *Chopin* Studnickiej, pejzaże Teisseyera i Wnukowej, kompozycje o tematach szkolno-dziecinnych Masalskiej i Pagowskiej, prace Michałowskiego, Sramkiewicza, Karpowicza, a ponadto pierwsza u nas próba wielofigurality dużej kompozycji tematowej *Manifestacja 1-majowa w r. 1905* wykonana przez zespół artystów z Sopotu. Oto bardzo zresztą niekompletne przypomnienie nazwisk i obrazów nagrodzonych i wyróżnionych na wystawach ogólnopolskich, przypomnienie pozycji, które w krótkiej, ale trwałej historii naszego nowego malarstwa odegrały niewątpliwie rolę bardzo poważną. Myślę, że w obrachunku lat ostatnich była to rola pozytywna. Wydobywając się bowiem przed kilku laty z gąszczy różnorodnych odmian i manier formalizmu trzeba było co prędzej zbudować jakiś typ obrazu, który by w sposób jasny i czytelny, a niebawie trudny, określał nową epokę i treść naszego życia. By cel ten osiągnąć podjęto próby rozmaite, częścią pełne sprzeczności i niekonsekwencji. Ze sprzecznościami tymi stali się zarówno wybitni artyści starszego pokolenia, jak Eibisch, Fronaszkowski

czy Ślędziński, jak i młoda generacja debiutująca dopiero w latach wojennych. Metoda sopocka pozwoliła sprzeczności te dość pomyślnie ominąć tworząc obraz „komunikatywny” i miły dla oka, a przy tym dość konsekwentny w sposobie malowania. „Sposób” sopocki polegał — przy wszystkich wyliczonych poprzednio zaletach — na ogólnikowości realizacji malarstwie. Ta właśnie ułatwiająca zadanie powierzchowność i ogólnikowość spotkała się po III wystawie ogólnopolskiej z zastrzeżeniami mówionej i pisanej krytyki. Niemniej przodujący malarze Sopotu utrzymali nadal poważną pozycję w ogólnopolskim układzie sztuki malarstwie potwierdzoną niewątpliwie uzasadnionymi nagrodami i odznaczeniami.

Oto krótki wstęp historyczny. Spróbujmy z kolei podpatrzeć owo nadmorskie malarstwo w jego rodzimym siedlisku, na wystawie okręgu, gdzie nie przesłaniane z pracami innych środowisk prezentuje się zwięźdajacym w obszerniejszym wyborze niż na centralnych wystawach warszawskich.

W pogodny ranek sierpniowy ruszam koleją z Gdyni do Sopotu. Jest to sposobność, by przed wdrówką wśród malowanych krajobrazów ucieść oczy pejzażem rzeczywistym, niewyczerpanym w pomysływością układem kształtów natury, z którego każda generacja czerpie odmienne treści, aby nasycić sobie właściwe upodobania, pragnienia i ambicje. Dzień był wczesny i pogodny, a w przestrzeni nasyconej równomierną czystością światła rzecz każda ukazywała najciszej niepowtarzalną odrębność swej materialnej urody. Dołem biegnie wydmy z syplekiego piachu i wzgórze pokryte kędzierzawą zielenią krzaków. Znad górnej krągłej pływającego pasma widym szereg płaskie sylwetki znaków nawigacyjnych. Ich lekkie konstrukcje uwiecznione okrągłymi tarczami wznosiły się nad horyzontem jak sygnały otwierające niezmierną przestrzeń morską. Morze zaś stało za nimi i ponad nimi, wznosząc się ścianą migotliwego blasku aż ku płaszczyźnie bledszego od wody nieba. Obrazu takiego nie widziałem nigdy w żadnym malarstwie. Nie było w nim nic z baśniowych napoli mórz flamandzkich, ani z zamglonych przestworzy Turnera, ani z efektownej romantyki Ajazowskiego ani z subtelnej widmowości Monet. To, co uderzało w nim najmocniej, to zdumiewająca jasność układu rzeczy widzianych, który trwał w oczach czysty i żywoty, jak na powierzchni plakatu. Na ile rozległych podziałów głównych płaszczyzn krajobrazu każdy przedmiot jaśniał ze zdumiewającą precyzją. Wewnętrzna złożoność jego kształtu kontrastowa-



EUGENIUSZ EIBISCH

Po promocji

ła bowiem zdecydowanie z jednolitą materią piasku, zieleni czy wody. Wszystkie akcenty w budowie krajobrazu — dziecko na ścieżce, sygnał nawigacyjny lub żagiel — uderzały przeto wielokrotnie znaczeniem: powszednie i niespodziane narzucały się oczom niby synteza wyobrażenia dziecka, sygnału lub żagla.

*

Mego krajobrazu morskiego nie znalazłem na wystawie Sopockiej. Fakt ten tym bardziej skłonił mnie do zastanowienia, że na wystawie tej najwięcej pokazano właśnie malarstwa pejzażowego. Liczniej towarzyszyły mu marwe natury, mniej licznie — studia portretowe. Próby kompozycji figuralnej porachować by można na palcach jednej ręki. Krytyk niecierpliwie wzburyłby się z moim stanem rzeczy, gromiąc artystów za „ucieczkę od współczesnej problematyki” ku urokom krajobrazu i kameralnego studium. Wydaje mi się jednak, że byłoby to zbyt łatwy przebieg czujności. Malarze sopocy wylegali w sobie już bowiem niejednokrotnie zdolnością pojmowania aktualnej tematyki i nie ma powodu czynić im wyrzutów, że właśnie tym, razem, prezentują nam dorobek złożony ze studiów i pejzaży. Moim dalszym rozważaniem o lokalności ta nawet sprzyja, mowa w nich będzie bowiem przede wszystkim o stosunku malarza do natury. O poznawczym, przenikliwym stosunku do codziennego otoczenia, który zawsze cechował sztukę wielkich realistów. Oto więc pierwsze spostrzeżenie niepokojące: malarze nadmorscy unikają malowania morza. W swych poszukiwaniach krajobrazowych łowią raczej motywy nietypowe dla krajobrazu wybrzeża, motywy dające się łatwo upodobić do różnego typu zeszlówiecznych pejzażów z polami, pagórkami, drogami wiejskimi.

Gdyby malarzy pasjonowało rzeczywiste to, co jest najbardziej charakterystyczne i uderzające w zamieszkałym przez nich krajobrazie — na pewno powstałyby liczne pejzaże morskie. Przegląd płócien wystawowych dowodzi czegoś wręcz przeciwnego. Na fakt ten zwracam szczególną uwagę, sygnalizuję on bowiem na wstępie w sposób zewnętrzny może, lecz dobitny to, co najbardziej mnie niepokoi: brak zainteresowania codziennym, naturalnym światem kształtów i zjawisk, wśród których upływa życie artysty. Ale to tylko zewnętrzny, najbardziej uchwytliwy przejaw. Spróbujmy teraz wejrzeć w sprawę nieco głębiej.

Jeżeli powiedziałem, że nie znalazłem na wystawie okręgu nadmorskiego owego rzeczywistego krajobrazu, który pasjonował mnie w drodze do Sopotu — to nie dlatego, aby szczególnym bólem napierał na mnie brak tzw. marynistyki. Zdwakowej, bliskiej naturalizmowi „marynistyki” czyli widoków ze stoczniami i okrętami można znaleźć dosyć na wystawach i w sklepach „Trójmiasta”. Dość biegłe z tego zakresu prace wykonują doświadczeni weterani, jak Suchanek i Mokwa.

Zostawmy wszelkie biegłe i błogie. Artystów niechaj urzeka i zatrudnia odkrywanie widzianego świata. Tę właśnie urzekającą sprawę odkrywania wizualnej budowy codziennego rzeczywistego świata, starałem się wyrazić słowem w opisie mego krajobrazu. To, co najbardziej mnie w nich pasjonowało: jasność budowy przestrzennej, kontrast zestawienia ich powierzchni z precyzyjną plastyką poszczególnych przedmiotów — wszystko to jest chyba niemal objęte sopockim pejzażem. Ich obrazy są wynikiem borykania się z tradycją malarstwą i postulatami estetycznymi, a nie wy-

nikiem bezpośredniej reakcji intelektualnej i wyobraźni na konkretną materialną rzeczywistość.

Stąd wynikają dwie zasadnicze cechy: pierwsza, o której wspominałem na wstępie, owa ogólnikowa czytelność kompozycji i sylwetki, druga to również ogólnikowe ale wyraźne nawiązanie do konwencji obrazu z drugiej połowy XIX wieku...

Z obciążeniem tradycji bliższej wywodzi się trzecia, dominująca właściwość tego malarstwa: płynna wrzeniowa plama, pokrywająca, jak w obrazie impresjonistycznym, podobną fakturą wszystkie partie obrazu.

Tak wygląda w praktyce owa niewątpliwie kulturalna, a nawet docięta forma socjetyzmu wyhodowana w Sopocie. Czyni ona zadanie przynajmniej trzem postulatami. Aktualny temat? — jest. Komunikatywna forma? — jest. Nawiazanie do tradycji XIX-wiecznej? — jest. A kulturalne malarstwo kolorystyczne? — także jest. Całkiem dobrze się uchowało, choć przypomniało je mocnymi kontrastami walorowymi, których woleli unikać wyznawcy postimpresjonizmu.

Tak więc wyważono sopocki sposób na robienie pogodnego, powierzchniowego zgodnego z ideowymi postulatami obrazu olejnego, który równocześnie nie byłby przykry dla artysty dziedziczącego smak malarstwu salonach „dwudziestolecia”. Pejzaże malarzy Sopotu — jakkolwiek nieco „unowocześnione” programową jasnością dużych płaszczyzn podziałów płótna — oparte są w zasadzie na wyznaczeniach krajoobrazowych wykręcających z natury i upozowanych wedle konwencji ustalonej w drugiej połowie XIX wieku.

Dla przykładu wymienię tu można Teisseyera *Zamek w Gnieźnie*, Studnickiego *Lady* i Wnukowej *Lady* pej-

DOKOŃCZENIE NA STR. 6



PIOSENKI

Kujawskich wzgórz śnieg topniejący wysycha w wietrze i pod słońcem, jak uciśnione morze spływa po mchach i ścieka w dół z igliwia. Niebo polśniewa — kryształ ostry — i ni to zimy ni to wiosny kolor i błysk nad bure grzbiety wschodzi o świcie, jak ametyst, przejrzysty w zwiewnym swym fiolecie —

Ech, tak by polem gnać i lecieć nad jary — czary, pod chojary, wśród wzgórz ucichłej, martwej fali, wąwozem, który w dół ku Wiśle, właśnie w kryształ, w ametyście, w diamencie chłodnym i rosistym schodzi — a gdzie — właśnie do Wisły.

Po nocy marszu, krótki postój przy drodze, przed spaloną wioską i znów pochodem — Inowrocław — i dalej, jakbyś strzelił — prosta droga — znów wzgórze, a za wzgórzem — woda jak iza — (zobaczyć — umrzeć) za wodą pagór — i znów za nim las — maszynowy w nim karabin, więc — Hurra! — pędem na bagnety.

Znów kryształ łąwy i ametyst, ej, drogo, drogo, jak iza gorzka, wtem ktoś zanucił — Put darożka... Ej, put darożka frantawaja... Ktoś inny jabiko na krzyż krajał i pytał dziewczyn gdzieś poza wsią, czemu na niego krzywo patrzą, a gdy ginęły już w obłokach dziewczyny — Szumi, szumi Oka — szło ku styczniowym zagajnikom śladami czołgów. Poruczniku, wiem, że zmęczenie z nóg cię wali, lecz wiem, że postój w stopy pali, że w marszu jedna twoja radość i cel — gdy widzisz — wozy jadą, konie na grudzie grmią kopytem, koła mieszają noc ze świtem w szprychach na zachód wirujących, w tej rzece ludzi, sprzętu — grzmiące z jednego wzgórza już na drugie — gdy widzisz — dymu siną smugę nad dachem, nocą krwawą łąnę — chciałbyś być deszczem i piorunem, burzą i gradem spadać nagle, jak wicher łamać czarne żagle, a równocześnie z martwej pustki, jak rzeka dobra kruche łódki z burz wyprowadzać ku zatokom — spłacić nienawiść swą głęboką, a równocześnie wśród żołnierskiej wędrówki — dzielić się swym sercem, niby ostatnim strawy kęsem, ostatnią kropką z swej manierki.

Zima ni wiosna. Chłodny błękit, łoskot żelaznych wozów, kolumn, gdzieś jakiś płacz samotny w polu i tłumny przemarsz wracających na porzucony próg ze słońca wschodem — o zmierzchu krzyk pożegnań

I znów dolina jeszcze jedna, równina, z której czołgi przegnał ogień moździerzy — martwa blacha, jedyny w pustce schron dla ptaka, napiętnowany hakenkreucem. I znów jak ostry diament — słońcem rozbiłyska mokry puklerz wzgórza, które w przemarszu się wynurza i drzewo syczy — całe w szronach. Ktoś z wozu krzyczy — Boli! Kona. Ktoś śpiewa — tłumiąc prędko oddech — milknie — oczami w srebrno-modrej przestrzeni tonię — szybciej szybciej!

To znów dziewczyny gdzieś jak skrzypce czule i rzewne, jakiś dżbanek mleka — i — Hurra! — tuż nad ranem, z gorącą stalą pepesz w dłoniach, biegiem, na przelaj — Marsz Polonia!...

O zmierzchu w krzywym cieniu olchy ogień na skraju polnej drogi, chwila pośpiesznie przegadana — Do zobaczenia! Doswidania! I — Put darożka frantawaja...

Aż gdzieś na jakichś lasu skrajach, w huk motorów — pod wysokim i zimnym niebem głos — krzyk Zofki — „Stefek, ej, Stefek!” — i milczenie, jak gdybyś wstrzymał nagle ziemię, odebrał wodom szum, szmer drzewom, śpiew ptakom, w rzekę zwałił niebo, przemieszał wszystko — świat bezdźwięczną wirować zaczął w oczach tęczą, aż w wirującej pustce modrej ustom odjęło głos i oddech. I było jak od lat tysięcy — bo tylko milczeć umie szczęście, prawdziwe szczęście dwóch serc młodych

Huczały w pedzie samochody unosząc w różność stron przejazdem dwie twarze jak wędrownie gwiazdy, wpatrzne w siebie — jedna w drugiej odbita światłem, poprzez smugi kujawskich dróg ciężar tęsknoty,

a może łyż lekkiej jak motyl unosząc z sobą blask. Wysoko gdzieś strzelał dym, jak róża z prochu, z popiołu, wionął przez powietrze świt lodowaty. W chłodnym wietrze niosło się, niosło piórkiem kruchym śpiewanie ponad polem głuchym — jedno, że kocham, że nie żałuj — a drugie cichsze —

Wróć, ucałuj...

KOCHAM

Plaża srebrzysta — wychłostana deszczem i falą biczowana wielką i ciemną, jak noc — pusta jak oczy ślepa i jak usta wodą zalane tak milcząca. W marcowym wicherze szalejąca równina wodna — poślubiona już gąsienicom polskich czołgów i rękoma, które w zimnych dłoniach do ust wznosiły sól twych kropel.

Idziecie plażą, grząc stopy w wilgotnym piasku. W głębi miasto dogasa w dymach, krwawą gwiazdą na brzeg strącone. Zofia płaszczem osłania twarz przed wiatrem, deszczem. Woda w milczących belkach klaszcze. Krzyk mew z rozpaczą rwie się w wietrze.

— „Zofka, cóż, jutro znowu w drogę. Chciałbym ci tyle wyznać. Mogę? No, powiedz, mogę ci to wszystko, to wszystko wyznać.” I urwał. Mewy jak śnieg styczniowy białe przemknęły plażą z krzykiem nisko.

Twarz osłaniając płaszczem stała na samym brzegu — trzcinka mała w ogromie wód bijących z szumem.

— „Stefan, ja też. Lecz też... nie umiem. Po prostu — cóż? Ech”. Otuliła kornierem usta. — „Zofka. Miła. Miła ty moja. Wiesz — czasami powiadam sobie — ot, zapomnij. Czort wie co jeszcze będzie z nami. Zostawisz serce pełne wspomnień. Lecz zaraz coś mi podszeptuje — pamiętaj. Zofka, ja nie umiem, no wiesz, no co tu dużo mówić — (nabrałeś tchu) lubisz mnie? Lubisz?”

Szła poprzez pustą, zimną plażę, miasto wydymało się w pożarze, fala wzburzona biła w brzegi, mewy spadały z nieba śniegiem, piach wam oblepiał buty. — „Zocha...” Stanęła nagle. — „Stefan, kocham.”

Jakby wyznaniem zawstydzona w wiatr rozpostarła swe ramiona, wołając — „Słyszysz? morze szumi. Morie szumi — jak mówił Tolka”.

Wicher wam oddech w piersiach tłumi, spod nóg uchodzi ziemia mokra — w przypływie groźnym — ziarno piasku, splukane w odmet, czy los ludzki?

Mewy w ostatnim nikłym blasku zrywają się z piaszczystej pustki, wołając kogoś — czarne smugi nocy — czyż mogą być ratunku nadzieją? Zamarliście w długim jak cała wieczność pocałunku.

KUKUŁKA

Warzono kiedyś nocą strawę. Kociół miał dziesięć rzewnych litrów. A gąb do tego setka prawie. A działo to się tuż przed bitwą.

A zresztą — tuż — czy — przed — czy — po — to wszystko jedno i to samo, bo jeśli nawet była noc spokojna — piekło było rano.

Ach, co za noc to! Sierpień. Gwiazdy. Chmura za chmurą niebem szła, galop rzeźbionej w śniegu jazdy, ach, galop jeźdźców z szronu, szkła.

Bo chłodno było. Od Pilicy i od mokradeł nad Pilicą wiało wilgocią. A zza Wisły wychodził księżyc. Ej księżycu!

Wykrochmalony i spokojny — A wszystko w tobie niewiadome. Mieszkać na tobie, żyć bez wojny, i księżycowy mieć tam domek.

I księżycową obok morgę i księżycowy sadić bez. Zresztą księżycu — srebrną morgę — lizał ci pierwszy lepszy pies.

Warzono nocą barszcz ubogi. Kociółek kipiał pełen wody. Ktoś kłęcząc dmuchał, dmuchał w ogień, jakby się do tych iskier modlił.

Ktoś szepnął — „Dziadu kalwaryjski.” I czapką machnął raz i raz. Skoczyli z drow wesołe iskry i rozweselił twarz blask. — „No, widzisz — mruczał głos — czapeczka

TADEUSZ KUBIAK

ŻOŁNIERZE

(Fragmenty poematu)

nie od parady na mej głowie.“ Wszystko to było w końcu sierpnia, przy lesie tuż, w strzeleckim rowie.

Węsząc rozkoszny zapach strawy, nadłuchiwałeś — ot — z nawyku. Świerszcze cykały w gąszczach trawy i łąkę mrok na klucz zamykał.

Było tak dobrze, że do rany, że do otwartej rany przyłoż tę noc, ten spokój rozszepiany, którym ci w uszach od dzwoniło.

Nagle ktoś w ramie ciebie trącił. Skrzydło? gałązka? — „Czołem, Stefek” I cóż, że spokój był na froncie, gdy serce biło ci z pośpiechem.

Salutowałeś kapitaną. Szarża — rzecz święta! A no cóż! Ale — w marzeniach — na kolanach u stóp jej był. I do ust

jak źródło słodkich i gorących przypadłeś — do tych oczu złotych, widząc ją wreszcie po miesiącach długiej, frontowej swej tęsknoty.

I po raz pierwszy chuda strawa po domowemu smakowała, kiedyś częstował z swej menażki obywatelkę kapitaną.

— „Skąd tutaj? mów-że. Zofka — mów-że. Kiedy przyszlście? Dziś nad ranem?”

Chłopcy zerkając znad ogniska szepotali — kpiarze — grzebiąc w iskrach — „Pst, nasz porucznik z kapitanem widać omawia jakiś manewr...”

A wiatr odchodził i powracał, grał na przekwitłych już akacjach, grał na przekwitłej już tarninie porucznikowi i dziewczynie — kapitanowi — (szarża — świętość, choćby ramieniem ją objęto i przytulono, przygarnięto — szarża w okopie — to jest świętość)

Wtem zakukało w dębach, w bukach, w pobliskim lesie — co za noc! — „Słyszysz, kukułka?” — A to kuka, te czary mary, srebrny głos.

NA BRZEGU WISŁY

JANINA BRONIEWSKA

Znajome podwórce. Na zrąbanym kłocu pod płotem siedzą w cieniu wyglądającej z sadu jabłoni — interesanci. Oficer radziecki i paru naszych.

W progu pojawia się Stasiek. Promienie bestia — ma przeciw „Starego” pod swymi skrzydłami. Powiada więc do mnie protekcyjnie:

— Z godzinę nie będę budził, ani gadania. Zie wam to? W cieniu siedzicie. Kwas mam winny. Napijcie się?

— Charoszyj paryń — pośmiewa się major radziecki. — A wasz gienieral... Wot czelawiek — kręci głową, zsuwa furazęrkę na ucho. — Kak w Grażd zianskujny, priamo geroj.

— Tolko „nasz”? Udiwitielno, towarzysze major... — wtrącam złośliwie.

— Cztoż wy, cztoż. Razwie nie skazał jasno? My jewo znamy z grażdanskog wojny. Wied on toż nasz gorsość... — zaperzył się major.

— Jasno takga gawaricie padrobn. Czto słuczycyś — przysuwam się na wspólnym pniu bliżej.

Nie pomoże teraz ani lodowaty kwas Staśkowy, ani cień jabłoni. Robi mi się gorąco, w skroniach wali jakby w ruch poszły wszystkie haubice. A więc to tak?

Wczoraj? Na pierwszych liniach, tuż na brzegu Wisły. Wysoki nasyp okopów. Miętko sypie się piach za każdym niebacznym ruchem. W rowie siedzą chłopaki, pieruszy raz w ogniu. Ziemia, jakby sama ciągnęła na dno przy każdym nadlatującym pocisku.

Gwiżdżą tyny że rzeki, nad laskiem z tyłu pęka szrapnel. Z wizgiem wwiercają się kulki raz po raz w pnie drzew. Szrapnele zaczyniają pękać coraz bliżej. Wróg, przeczesawszy pusty las, zaczyna się dobierać do piaszczystego brzegu. Obsuwa się ziemia nasypu do rowu, coraz gęściej trzaskają odłamki — drzewa na wydmiach. Za Wisłą wybuchają jednocześnie pod niebo fontanny czarnej ziemi, splątane drzewa z korzeniami, kawały cementu z bunkrów. To bije już nasza artyleria w ten drugi brzeg, celnie rozbijając schrony, podważając drzewa, pod które ukopali się hitlerowcy.

— No, trochę gorąco — westchnął sierżant. — Nasz, widzicie, ich uspokajają, a szrapnele jak lecać tak leca. Zawzięli się, co? Ale i to im się znudzi. Oho, jakby zacił...

Paru młodszych chłopców o twarzach zamazanych ziemią patrzy na sierżanta oczyma spłoszonymi jak zastawione dzieci.

Ej, dziateczki, dziateczki. Nie to strasne. Przyzwyczajenie to grunt. Przyzwyczajcie się trzeba. Kulki nie muszą trafić akurat w

nas, zwłaszcza, jak sobie na nie zaczynacie gwizdać. Gdybyście to widzieli naszego „Starego”, jak sobie spacerkiem chadza po polu ostrzału, to byście gębusie szeroko otworzyli...

Jeszcze nie dokończył, gdy od strony tartaku, z zaplecza, doszedł warkot motoru. W tumanach kurzu pędzi jakiś „Willys”, wprost ku ich pozycjom. Zahamował tuż u rozbitego narożnika budynku diabelskim łukiem skracając za mur, schował się za budynek jakby zapadł pod ziemię.

— Rety. Rozbił się, czy jak? — wykrzyknął któryś z młodzików. Zapomnieli na chwilę o pękających szrapnelach, wykreślił się ku tamtej stronie, wysunęli głowy z rowu, chronieni od Wisły nasypem.

Gawaricie dalsze, gawaricie dalsze, major. — Trochę nieprzytomnie tarmoszę majora do rekaw. Wszystko, co mówił wyrlo się w pamięć realnie. Każdy obraz i dźwięk, przetransponowane na język polski, w którym myślę słuchając rosyjskiej opowieści.

— Dalsze? Wot wam i dalsze... „Zza roku wyszedł Generał z biegnącym tuż obok bledziutkim adiutantem. Adiutant składał ręce, jakby o coś bardzo prosił dowódcę. Generał odmachiwał się od niego rękami. Przystanął nawet na chwilę, przez ramie patrząc na adiutanta:

— Idźże dziecko kochane, idź, nie czepiaj się mnie, bo ci co brydkiego powiem — usłyszeli wyraźnie żołnierze w okopie — ja jej trzydzieści lat nie widziałem, rozumiesz? Ale co ty tam wozumiesz, kiedy ty nawet tych lat nie masz?

Adiutant opuścił ręce, stanął wyprężony, oczy mu tylko świeciły tak dziwnie. Żołnierze w rowie stali także jak skamienioli, z szerego otwartymi ustami patrząc na tę scenę na samym środku drogi. I tylko oczy adiutanta i ich spod przekrzywionych hełmów miały ten sam blask. Podziwu i miłości.

— A co, teraz sami widzicie. Właśnie On — szepnął sierżant. — Nie mówiłem to wam? Trzydzieści lat za tą Wisłą tęsknił, to może... (major opowiadając to mówił śpiewnie: „czepucha”), jakże to będzie po naszymu?) bagatelka?

— I czo dalsze, czo dalsze, gawaricie, towarzysze major.

— Dalsze? Wot wam i dalsze... „Generał szedł sobie wolniutko, upatrzonej w Wisłę. Po twarzach przebiegał jakiś skurcz. Znowo ostro zarysowały się brzozy biegnące od nozdrzy ku kąciom ust. Wolniutko zdjął polową czapkę z

— „Powiedz, kukułko, powiedz ile...” prosiłeś zamilkłego ziela. Kapitan prosił — „Powiedz, ile lat do naszego jest wesela.”

I znów się ozwał nad przyczołkiem głos — czary mary — gdzieś wysoko — „A czy pamiętasz tę kukułkę — szepnął kapitan — tam, nad Oką?”

— „Słuchaj!” — Liczyłeś — Cztery razy wam wykukała. Pótem cisza. — „Za cztery lata, słyszysz — marzył — kapitan szepem — Tyś też słyszał?”

— „A tam nad Oką pięć nam lat wroszyła w lesie przyfrontowym.” — „Rok temu było — jakbyś zgadł. Rachmistrz z niej prawie, że pułkowy.”

Roześmieliście się z kukułki, z wróby i z siebie — lecz na dnie frontowych serc coś zaświtało. Może i prawda? Kto ją wie?

A działo to się tuż przed świtem, gdy nagły pocisk przysł w galezi. Spojrzałeś w pole mgłą okryte — w oczy miłości swej, czy śmierci?...



generalskim, trochę poczerwiałym srebrzystym wężykiem na otoku. Przetarł ręką głado ogoloną głowę. Niebieskie oczy rozjaśnił jakiś rżewny, niecodzienny uśmiech. Gęsta stateczka zmarszczek na powiekach zbiegła się ku skroniom, jakby mrużył oczy od wielkiego, słonecznego blasku.

Jeszcze raz pękł szrapnel nad samą Wisłą, kiedy schodził na brzeg. Rzucił czapkę na piach i zanurzył ręce w wiślanej wodzie. Widzieli go teraz wysuwając się już na nasim rowu strzeleckiego. Jak pochylił się ku wodzie, ukrył twarz w dłoniach, zanurzył ją w wiślanej fali. Obrócił się na chwilę, popatrzył w stronę tartaku. Twarz generała była mokra. Lecz jakże dociekać czy tylko od wody wiślanej, czy także od łez, kiedy po tych czarnych, zamorusanych ziemiach twarzech żołnierskich takie same tży płynęły ciurkiem? Złobity całe koleiny w kurzu osiadłym na tej pierwszej, frontowej wiślanej fali.

I już tylko poprzez te tży widzieli jak odwrócił się znów ku swojej Wiśle rozbierając się z generalskiego munduru, by po chwili zanurzyć się w rzecę, nad którą znów pękł szrapnel nieprzyjacielski.

— Jezusie — jęknął któryś z młodzików. — Żeby go tno nie wypatrzył jaki snajper z tamtego brzegu...

Jeszcze się taki nie urodził między faszystami — schrypniętym głosem odpowiedział sierżant — taki... co by trafił naszego Starego.

— Prastitie gruboje słowo. Nu wasz sierżant skazał toczno „takoj gawniak” — tłumaczył się zmieszany major.

— „taki gówniarz, co by trafił naszego Starego.” Powtarzam machinalnie i dodaje pośpieszenie patrząc na próg, na którym stoi już Stasiek w szczerle zapletym drelichu i czyni gest zapraszający majora. Oficjalny i uroczysty, jakby był co najmniej marszałkiem dworu (Tobariszcz major Was, kazetsja, przyzwajut... — mówię do majora.

Major zrywa się z pnia, obciaga pas, wygładza automatycznie faldy na mundurze.

— Paka — rzuca mi pośpieszenie, sprężyłym krokiem znika za progiem chaty.

„Paka” — to skrót pożegnania. Jakies nasze, czy ja wiem, „dowidzyska”, „tymczasem”.

Nie zdążyłam mu odpowiedzieć tym samym. Nie zdążyłam mu nic odpowiedzieć. Patrzę tpo w spękaną węg opustoszałego pnia.

*) Fragment z drugiego tomu „Notatnika korespondenta wojennego”, który ukazał się nakładem MON.

Zatrzymaliśmy się w pół kroku

To, co opowiem brzmi może trochę fantastycznie. Zapewniam jednak, że to czysta prawda, nie, tylko dosłowna relacja faktu.

Więc — do miasta, zupełnie „kresowego“ pod względem kulturalnym, przyjechał teatr objazdowy. Na przedstawienie przyjechała pięcioposobowa grupa chłopów ze spółdzielni produkcyjnej, odległej o kilkadziesiąt kilometrów od miasta. (Odległość w kilometrach nie jest tu sprawą zasadniczą. W każdym razie od wsi jest kilka godzin drogi, którą trzeba przebyć najpierw piechotą, potem autobusem). Chłopi przyjechali na przedstawienie pociągnięci rozglosem sztuki.

Po spektaklu, z rozognionym jeszcze spojrzeniem, nasyconym dopiero co oglądaniem obrazami, chłopi wracają. rozpoczynając po drodze namietną dyskusję na temat przedstawienia. Dyskusja przechodzi w rozpamiętywanie spraw, o których w sztuce mowa. Po powrocie do domu zaintrygowani sąsiedzi i towarzysze ze spółdzielni zmuszają piątkę widzów teatralnych do opowiedzenia treści sztuki, po czym cała już wieś podejmuje dyskusję. Ale tylko część poprzestaje na opowiadaniu. Kilka dni później wyrusza pięćdziesięcioosobowa wycieczka do miasta wojewódzkiego, do stałej siedziby teatru, na przedstawienie.

Wypadek ten — mamy prawo przypuszczać, że nie jedyny i nie wyjątkowy — zdarzył się w październiku 1953 r. w województwie rzeszowskim.

Głód teatru na wsi naszej, głód świata i wiedzy o świecie, głód wzruszeń i przeżyć, które ułatwiają zdobywanie nowych wartości poznawczych i moralnych — nie jest niczym nowym. To już truiżm w naszych warunkach. A jednak, widać nie dość jest powtarzać prawdy powszechnie znane. Bo — jak dotąd — niewiele się na tym odcinku dzieje. Niekiedy nawet wprost przeciwnie.

Gdy byłem w Szczecinie i badałem tam sprawy teatru objazdowego, okazało się, że na wieś nie docierają wysyłane przez teatr afisze zapowiadające termin przedstawienia w najbliższym miasteczku. Afisze toną w szufladach gminnej, czy powiatowej rady narodowej. Teatrem objazdowym nie interesuje się nikt w terenie — ani wspomniana już rada narodowa, ani Związki Zawodowe, ani Samopomoc Chłopska. Uważają one teatr za jeszcze jeden dopust boży, z rzędu tych, co to w następnym etapie trzeba będzie składać jeszcze jedno sprawozdanie.

Słyszałem od wielu kierowników teatrów objazdowych o walce konkurencyjnej między filmem a teatrem. Bywają wypadki, że Film Polski, dysponujący jedyną salą widowiskową w miasteczku nie chce ustąpić jej teatrowi, aby umożliwić urządzenie przedstawienia. Film tłumaczy się że ma swój plan, który musi wykonać.

Ale to są błażolichy teatru objazdowego, teatru dojeżdżającego do miasta, często bardzo jeszcze odległego od wsi, której mieszkańcy radziby również wiedzieć to czy inne przedstawienie. Stąd do teatru wiejskiego, teatru obsługującego tylko wieś — droga daleka. A w dziedzinie organizacji teatru wiejskiego — nic, albo prawie nic się nie dzieje. Gorzej — nie się nie dzieje w zakresie realizacji terenowego planu kulturalnego, planu, który by eliminował niedrogi i niezrozumiały konkurencję teatru, filmu i „A r t o s u“.

Powiedzmy wyraźnie, że nie zrobiliśmy dla wsi nic — jeżeli na chwilę wyłączyć z rachunku łódzki teatr wiejski i jego wąski zasięg działania — co by było następnym krokiem i konsekwencją realizacji powszechnego nauczania i likwidacji analfabetyzmu. Dlaczego czekaliśmy z powołaniem do życia łódzkiego teatru wiejskiego? Dlaczego powstał dopiero teraz, w 1953 r.? — zapytamy za chłopami z Piątkowiska. Przecież teatr ten mógł być powstać równie dobrze przed dwoma laty — pisze Koprowski w Przeglądzie Kulturalnym, relacjonując głosy widzów-chłopów z województwa łódzkiego i swoje spostrzeżenia z przedstawień łódzkiego teatru wiejskiego.

Ustuszymy z całą pewnością usprawiedliwienia, że zagadnienie nowe, bez precedensu, że trzeba sprawę zaplanować, zbadać, omówić itp. tłumaczenia. Pozwól sobie na złośliwość w odpowiedzi. Wydaje mi się, że i łódzki teatr wiejski powstał przypadkiem. Albo raczej jako konieczność. Dlatego, że dłużej nie można było tolerować dość dziwnej imprezy pod nazwą „Teatr Ludowy W. R. N. w Ł o d z i“, firmowanej przez Wojewódzką Radę Narodową w Łodzi, a eksploatowanej przez prywatnych antreprenierów i przynoszącej ucale poważne zyski z występów raczej w niektórych gęsto zamieszkałych ośrodkach miejskich na Śląsku niż po wsiach województwa łódzkiego.

Ale dajmy pokój wymominaniu grzechów przeszłych. Chodzi teraz o to, aby się zabrać realnie do roboty. Do jak najszybszego zorganizowania sieci teatrów wiejskich, które by pokryły cały kraj, docierały do najdalszych zakątków, do przystawionych białych plam teatralnych na mapie Polski.

A te białe plamy — to nie takie sobie powiedzonko. Byłem niedawno w Centralnym Zarządzie Teatrów, aby się poinformować, jaki jest zasięg poszczególnych teatrów objazdowych w kraju. Okazuje się, że sprawa geografii teatralnej nie jest ucale uregulowana. Są okolice przesycone, miasta np. województwa poznańskiego, do których przyjeżdża teatr łódzki, gnieźnieński i poznański, albo na Śląsku ośrodki, gdzie występuje teatr oławski, stalinogrodzki, bo — a nawet częstochowski, a poza tym każdy inny teatr polski, który chce podreperować swój plan. I są liczne białe plamy. Wynotowałem sobie niektóre z nich. Np. powiaty Mińsk Mazowiecki, Radzymin, Węgrów, Kutno, Jędrzejów stanowią białe plamy na mapie teatralnej Polski. Nikt tam nie przyjeżdża z przedstawieniami teatralnymi.

Spróbujmy teraz na tę mapę usług teatralnych nałożyć inną — mapę wykonanych już przez chłopów danego terenu dostaw obowiązkowych. — Konia z rzędem temu, kto ma jeszcze wątpliwości czy te dwie mapy się nakrywają, czy białe plamy na mapie kulturalnej nie wypadają akurat w miejscu białych plam na mapie dostaw obowiązkowych, czy akcji skupu.

Opowiadał przez Przegląd Kulturalny (Nr 39) artykuł Franciszka Smazika, dyrektora i twórcy teatru wiejskiego w Czechostowian, przynosi wiele cennego materiału z dziedziny organizacji tego teatru, jego bazy materialnej, planowania objazdów i innych szczegółów działania tej potężnej maszyny teatralnej. Myślę, że ten schemat może być bardzo przydatny w pracach organizacyjnych, pracach ustępnych. Wiemy nadto, że są ludzie, którzy mogliby nam uzupełnić te dane własnymi obserwacjami sprawy z autopsji w terenie, ludzie, którym to zagadnienie leży na sercu. Uwzględnić również należy dotychczasowe, mniejsze, że szczerze i wyinknowe, doświadczenia łódzkiego teatru wiejskiego. — Cóż więc stoi na przeszkodzie realizacji poważnego, o dużym zasięgu teatru wiejskiego?

Wiem. Nie poruszyłem sprawy niezmiernie istotnej dla teatru mającego docierać do dalekich wsi. Spotkałem się z tym problemem w „A r t o s i e“, gdy się tam informowałem o warunkach pracy ich zespołów artystycznych. Komunikacja. Samochody.

Opowiadała mi kierowniczka ekspozytury „A r t o s u“ w Krakowie, że aktoży uciekają od niej. Miał ją i kulturalna towarzyszyca mówiła o tym z prawdziwym przejęciem i troską. Dlaczego? — Bo jadąc na jakiś występ, np. do brygady Służby Polsce, stojącej we wsi, zespół dojeżdża do najbliższej stacji kolejowej a stamtąd musi się taskać piechotą. Dobrze, jeżeli jest furmanka, na którą ładuje się bagaże — rekwiizyty, kosze z kostiumami. Częściej jednak aktorzy muszą sami dźwigać swoje bagaże. Potem zdziwić się, że śpią w wak jest zachrypnięty i występ nie podoba się.

Nie mogę sobie wyobrazić i nikt mi nie wytłumaczy, że nie znajdzie się 10 ciężarowych samochodów z przypiętymi dla potrzeb teatru wiejskiego w Polsce. Jeżeli nie zostały zarezerwowane w planie 1954 r. — to złożyć się na to poszczególne ministerstwa, urzędnicy zbiorczy samochodów dla akcji łączności miasta ze wsią. Brak 10 autobusów nie może być przyczyną zatrzymywania się w pół kroku.

Nie to jest najważniejsze, pomimo że bez samochodów nie ruszy żaden teatr w objazd. Najważniejsza jest sprawa ludzi. Chodzi o to, aby trzon zespołu teatralnego, reżyser i aktorzy tego teatru, byli ludźmi żarliwymi, ludźmi, którzy nie będą traktować teatru wiejskiego jako teatru drugiego kategorii, a swojej roli w nim jako przysługowego zestawia. Aktoży teatru wiejskiego muszą być namiętnymi propagatorami socjalistycznej sztuki, świadomymi żołnierzami na bardzo ciężkim i trudnym odcinku walki. Walki o pogłębienie przemotu kulturalnego, o socjalizm.

Od mobilizacji tych ludzi, od montowania zespołów — trzeba zacząć. To jest sprawa najważniejsza. A do niej można przystąpić już dziś.

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

ze sceny i z widowni architektura

Czy konkursy architektoniczne spełniają

LEONARD TOMASZEWSKI

W dwugłosie dyskusyjnym na temat konkursów architektonicznych (patrz Przegląd Kulturalny Nr 31 i 37) poruszoną sprawę „stajni konkursowej“. Skoro są stajnie — winny być i konie. Otóż konie techniczne staną do konkurencji stylu jazdy, do brania trudnych przeszkód, lecz — wbrew ich woli — zawody te stają się zarazem gonitwą, gdyż przygotowywanie i rozstrzygnięcie ostatnich konkursów trwa zazwyczaj znacznie dłużej od czasokresu realnego (a nie nominalnego), którym można dysponować przy opracowaniu właściwej koncepcji projektu konkursowego. Zazwyczaj kilka pierwszych tygodni zabiera uzyskanie i uzupełnienie wszelkich danych oraz podjęcie innych pilnych własnych prac, dla zdobycia czasu na konkurs. Ostatnie dni lub nawet tygodnie pochłania wykańczanie graficzne pracy. Zatem na właściwą pracę koncepcyjną niekiedy zostaje okres zaledwie kilku tygodni.

W ten sposób często ginie możliwość koniecznego oderwania się od pracy na kilka dni, aby móc ją przemyśleć, aby uzyskać możliwość samokrytycznego spojrzenia i ponownej analizy słuszności dokonanych eliminacji spośród kilkunastu nieraz pomysłów i szkiców roboczych. Doświadczenie ostatnich lat uczy, iż tego rodzaju pośpiech gonitwy w uczestników konkursu, którzy są zmuszeni do przedwczesnych decyzji lub wykańczania „na wariata“ fragmentów, wbrew swoim istotnym możliwościom. Przede wszystkim jednak ten pośpiech wskutek obniżenia wyników gonitwy w ogólnym konkursie i podrywa samą ideę konkursów architektonicznych.

Celem konkursu winno być uzyskanie najtrafniejszej odpowiedzi na główne, kluczowe problemy, bez rozpraszania się na rozwiązania drugorzędnych, ubocznych szczegółów lub przedwczesnego opracowywania detali. Otóż sądząc, iż można konkursum zapewnić lepsze wyniki bądź przez zapewnienie istotnie niezbędnej ilości czasu na wyczerpujące opracowanie tematu, bądź też — przez ograniczenie programu i zadania do problemów istotnie kluczowych, do samej koncepcji. Powinno chodzić jedynie o pogląd autorów na opracowanie w przyszłości szczegółów (np. fragmentu elewacji lub wnętrza).

Takie ograniczenie zakresu konkursu — wbrew poglądom niektórych inwestorów, oczekujących od konkursu niemal gotowego projektu nadającego się do realizacji — wpłynie na podniesienie wyników konkursu, na skupienie uwagi na kwestiach istotnie kluczowych, a zatem na rozwiązanie podstawowej koncepcji, którą można rozwinąć w toku dalszego opracowania.

Powodzenie konkursu zależy przede wszystkim od ustalenia właści-

wego stosunku między istotnymi zadaniami a możliwościami wypełnienia tych zadań przez konkurujących. Przy konkursach ograniczonych można dla każdego z zespołów zaproszonych — (gdyż dziś już zaden z architektów nie staje do większych zadań pojedynczo) — wyznaczyć czasokres pracy i środki finansowe wystarczające do wykonania nawet znacznie poszerzonego zadania i dokładniejszego opracowania (choćby nie zawsze jest to celowe i opłacalne dla ogłaszającego konkurs). Natomiast w konkursach otwartych i mieszanych wygórowane wymagania konkursu automatycznie powodują spadek frekwencji oraz obniżenie poziomu stro. ny koncepcyjnej prac, co uderza przede wszystkim w ogłaszającego konkurs.

Szczególnie niesłuszne, a nawet „niemoralne“ staje się — nieuzasadnione istotną koniecznością — ustalanie zbyt szerokiego zakresu wymagań w konkursach mieszanych, gdy uczestnicy zaproszeni mają zapewnić zwrot kosztów (niezależnie od poziomu ich pracy), a uczestnicy nie zaproszeni zmuszeni są nie tylko poświęcić nieraz kilkadziesiąt godzin pracy, ale ponadtołożyć większe kwoty na pomoc graficzną, materiały kreślarskie i oprawę. Konkursy mieszane winny być istotnie demokratycznie dostępne dla ogółu zainteresowanych. Rzecz właściwa czy takiej zasadzie odpowiada np. konkurs, w którym zespołom zaproszonym zapewnia się zwrot kosztów w wysokości 20.000 — 25.000 zł, co oznacza, iż pozostałe zespoły winny odpowiednia kwotę awansować z własnych środków (w postaci wydatków lub własnej pracy, wyrwanej innym płatnym zajęciom). Sytuacja zmieniłaby się, gdyby na zakup prac zespołom nie zaproszonych dysponowano kwotą co najmniej równą, przeznaczonej dla zespołów zaproszonych.

Najwłaściwszym jednak rozwiązaniem staje się w takim wypadku dotychczas prawie niestosowany system konkursów dwustopniowych, gdy pierwsza faza dotyczy wyłącznie strony koncepcyjnej, natomiast do fazy drugiej — obejmującej szczegółowsze rozpracowanie koncepcji — byłoby zaproszeń wszystkich laureatów fazy pierwszej. (Warunkowi temu nie odpowiadał również konkurs na Centrum Warszawskie, gdyż pomimo proponowanej dwufazowości konkurs podstawowy obejmował b. szeroki zakres detalicznego opracowania, a faza druga — w postaci konkursu na główną ścianę Placu Stalina — nie objęła wszystkich wyróżnionych zespołów konkursu podstawowego). Konkursy dwufazowe umożliwiają znaczną

oszczędność sił i kosztów, dotychczas często marnowanych na rozpracowywanie detali projektów błędnych już w samej koncepcji.

Zadania konkursów to nie tylko wyszukanie najwłaściwszego rozwiązania danego tematu oraz dane odpowiedzi na konkretne problemy postawione przez inwestora. Konkursy winny być warsztatem doświadczenia, a ich wyniki powinny być poddawane analizie, w postaci oceny prac i wniosków sądu konkursowego, omawianych następnie na publicznych zebraniach SARP oraz w miarę możliwości publikowanych w prasie fachowej wraz z odpowiednimi reprodukcjami.

Praktyka ostatnich lat wykazuje znaczne niedomaganie w tym względzie. Wyniki niektórych konkursów w zakresie architektury i rzeźby*) nie tylko nie były utrwalone w prasie fachowej w postaci reprodukcji, lecz nawet nie ukazały się żadne wzmianki o nich w prasie codziennej, ani w Architekcie, ani w Przeglądzie Kulturalnym, ani w innych tygodnikach rejestrujących przejawy życia kulturalnego. Wyniki najwięksijszego z konkursów ostatnich lat, konkursu na Centrum Warszawskie, zostały opublikowane w sposób przypadkowy i wyrywkowy: reprodukcje obejmowały niekiedy plany pomocnicze, z pominięciem planów podstawowych. Nie opublikowano ani podstawowych założeń i tez projektu w ujęciu autorów, ani też obszernej motywacji sądu konkursowego. Jako wyniku paromiesięcznej jego pracy. Niektóre z tych prac konkursowych zawierały sporo cennych pomysłów dotyczących np. lokalizacji niektórych obiektów użyteczności publicznej lub rozwiązania fragmentów położonych poza obrębem samego Placu Centralnego. Były to np. fragmenty rozwiązania Ogrodu Saskiego z otoczeniem, Placu Dziesięcioletniego i Placu Warcieckiego, propozycja usytuowania Wielkiej Hali Sportowej lub Hali Zebrania Masowych naprzeciwko Dworca Głównego (zamiast proponowanego w programie hotelu niewłaściwego przy zabudowie niskiej, dostosowanej do wysokości Dworca Głównego).

Wydaje się, iż utrwalenie tych pomysłów byłoby celowe, gdyż mogłyby one — zwłaszcza we fragmentach nie dotyczących właściwego placu — służyć za kanwę do dyskusji i decyzji w ciągu dłuższego

*) Konkursy rzeźbiarsko-architektoniczne na Pomnik Wdzięczności w Krakowie, na Pomnik Ofiar w Oświęcimiu oraz konkurs na Stadion Praski.

P r z e g l ą d w y d a w n i c t w

WYDAWNICTWO MON NA DZIESIĘCIOLECIE

Nie omówimy tu wszystkich książek przygotowanych przez Wydawnictwo MON na X-lecie Wojska Polskiego. Dotychczas wyszła z druku zaledwie połowa publikacji i do niej ograniczymy się obecnie, aby „ciągnąć dalszy“ zebrać za kilka tygodni w osobnym przeglądzie.

Pierwsze miejsce należy się niewątpliwie pracy zbiorowej pod redakcją gen. bryg. St. Okęckiego pt. Szlak bojowy Ludowego Wojska Polskiego.

Ten okazał, 460-stronicowy tom dużego formatu, oprawny w szare płótno i gęsto ilustrowany wyszedł pod firmą Komisji Wojskowo-Historycznej MON i stanowi pierwszą obszerną monografię dzieł i walk naszej armii. Rozdział I omawia polityczne i militarne przyczyny klęski wrześniowej oraz początki walki przeciw okupantom — rozdział VII zamawia szlak bojowy Wojska Polskiego na brzegach Sprewy, Wełtawy i Łaby. W środku, między jesienią 1899 a majem 1945 r., jest konspiracja antyfaszystowska i Gwardia Ludowa, Związek Patriotów Polskich, Pierwszy Korpus i I Armia, Lenin, Darnica i Turia, KRN i Armia Ludowa, Lublin, Praga i Warka, Wał Pomorski, Gdańsk, Kolobrzeg i Odra, Łużyce, Drezno i Berlin... Autorzy tych 7 rozdziałów — płk. M. Hopman, ppłk T. Rawski, mjr Z. Stanicki, mjr A. Jasieński, mjr E. Wiśniewski i kpt. E. Jadzak — obszernie omawiają kolejne etapy polityczne, organizacyjne i bojowe Wojska Polskiego, dokumentując swe wywody licznymi zdjęciami historycznymi, mapami i planami.

Kończąc część tomu omawia źródła siły Ludowego Wojska. Płk J. J. Lider konstatuje tu 3 zasadnicze cechy naszej armii, które decydują o tym, że jest ona wojskiem nowego typu, ramieniem ludu. Po pierwsze — stanowi organ władzy ludowej, jest zbrojną siłą narodu wyzwolonego z wiewów kapitalizmu i przekształcającego się w naród socjalistyczny. Po drugie — służy cełom obrony naszego kraju, nie jest i nigdy nie będzie narzędziem agresji. Po trzecie — wychowywana jest w duchu postępowych polskich tradycji bojowych, w duchu internacjonalizmu, przyjaźni i braterstwa z innymi narodami, w sojuszu z Armią pierwszego Kraju Socjalizmu. Te trzy cechy, trzy wskazania polityczne i wychowawcze Wojska Polskiego widoczne są w całej książce. Ich jasne ujęcie i przedstawienie w dziełach zbrojnego Dziesięciolecia

jest głównym osiągnięciem tej pracy.

Szlak bojowy ze względu na swój monograficzny charakter trafi do rąk pracowników politycznych, oficerów, aktywistów ZMP i LPZ, nauczycieli i publicystów, do bibliotek, szkół, jednostek wojskowych i świetlic; umożliwi mu to m. in. stosunkowo nie wysoka cena: 25 zł. Toteż o wiele za niski wydaje się nakład dla Domu Książki — 3.000 egz. to chyba pomysł! Dlaczego nie trzydziście? Czy nie było z tym temem tak jak z wydaniem przed rokiem przez Książkę i Wiedzę tomem Wielkiej Rewolucji Listopadowej, który widział się w księgarniach tylko... na wystawach, bo kupić go nie było można?

Pod adresem Wydawnictwa MON — przy pełnym uznaniu za opracowanie i publikację Szlaku bojowego — miałbym tylko jeden cichy wyrzut: wydano go okazie, ale można było chyba jeszcze bardziej „pomnikowo“, z większymi, kolorowymi mapami i planszami, może i z reprodukcjami dzieł plastycznych... Toż to Dziesięciolecie! Albumowy charakter edycji uwytykły niewątpliwie wagę treści tomu. Warto o tym pamiętać przy nowym wydaniu — wobec nikłego nakładu będzie ono niewątpliwie szybko potrzebne.

Komisja Wojskowo - Historyczna MON publikuje też Serię popularną, której kolejne (ilustrowane) tomiki omawiają poszczególne operacje I i II Armii. Wyszły ostatnio: Nad Turia i Bugiem K. Kaczmarka, Kościuszkowcy w walkach o Pragę W. Tuszyńskiego, Pod Studziankami i Warką Z. Śtanickiego, Na Wale Pomorskim W. Ratuka. Dalsze tomiki w przygotowaniu.

Na pograniczu beletrystyki o tematyce wojskowej, do której przechodzę, stoi (zgrabnie wydany) zbiór artykułów i reportaży Jerzego Putramenta Od Wolgi do Wisły. Powstały one w latach 1941—45, drukowane były w Nowych Widnokrągach, Wolnej Polsce i Odrodzeniu, stanowią relację z lat wojny, z okresu szkolenia Dywizji Kościuszkowskiej, z kampanii 1943-4. (Ich uzupełnieniem są wspomnienia Putramenta z lubelskiego okresu Polski Ludowej, zamieszczone w II części zbioru Na literackim froncie, wydanego niedawno przez SW Czytelnik. Przeczytałem obydwa tomiki i myślę: szkoda, że ich autor tak rzadko sięga po pióro publicysty!).

Żołnierze czterech rzek Janusza Przymanowskiego to człowa pozycja beletrystyczna na X-lecie. Przy tej okazji mam ochotę zacytować

zdania pisane prawie półtora roku temu w Życiu Literackim, w recenzji powieści Wandy Wasilewskiej: „Nie mamy jeszcze polskiej Wiosny nad Odrą ani jakiejś przyszłej Zimy nad Wisłą, Wartą i Baltykiem, ani Łata Lubelszczyzny i Pragi. Dla większości tych nie napisanych jeszcze utworów Rzeki (Wasilewskiej) stać się mogą punktem wyjściowym“. — Otóż powieść Przymanowskiego, najmłodsza właśnie w scenach wojсковых, poniekąd zastępuje te postulowane wówczas utwory. Zaczyna się w lecie 44 r. nad Bugiem, kończy w maju 45 na brzegu Łaby. Ukazuje bohaterstwo żołnierza, polsko-radzieckie przyzmięcie krwi i broni. Można mieć do autora takie czy inne zastrzeżenia — niech je formułują krytycy — ale trudno nie zauważyć, że zrobił duży: dał pierwszą tak ambitną i obszerną powieść „wojskową“ o roku wielkiego przełomu w życiu narodu i przełom ten pokazał od strony frontu, od strony swych bohaterów w mundurach.

Żołnierze czterech rzek redaktor Wacław Zdurowski. Pomysł, aby wybitni pisarze współpracowali redakcyjnie nad utworami swych młodszych ranga literacką (choćby starszych wojskową) — niech je formułują krytycy — ale trudno nie zauważyć, że zrobił duży: dał pierwszą tak ambitną i obszerną powieść „wojskową“ o roku wielkiego przełomu w życiu narodu i przełom ten pokazał od strony frontu, od strony swych bohaterów w mundurach.

A oto dalsze nowe pozycje beletrystyczne i poetyckie Wydawnictwa MON: powieść Wł. Rymkiewicza o Stefanie Czarnieckim Rycerze i ciurzy, pierwsza część powieści partyzanckiej Wł. Machejki Żywy ogień (cz. II pt. Wolna wieś ukazuje się w r. 1954), wybór Wierszy żołnierskich Lucjana Szenwald (red. i wstęp St. R. Dobrowskiego), 2 poematy nagrodzone w konkursie na utwor poetycki o Wojsku Polskim: Żołnierska droga L. Lewina i Drogi H. Huberta (tutaj W. Lewiński dał już do-

czasu realizacji obejmującej okres kilku lub kilkunastu lat. W każdym bądź razie koszty publikacji wynoszą minimalny odsetek kosztów konkursu i posiadają swoje uzasadnienie zarówno dydaktyczne, jak historyczne jako utrwalenie pewnego, przełomowego momentu kształtowania koncepcji planu Warszawy.

Konkursy winny przyczynić się do odkrywania nowych talentów oraz do ustalania i rewidowania kryteriów w zakresie twórczości plastycznej. Nie wydaje się jednak możliwa do przeprowadzenia teza, iż wszelkie konkursy winny być otwarte, czyli dostępne dla ogółu anonimowych uczestników. Niekiedy zakres konkursu (np. na Teatr Wielki w Warszawie) staje się tak wielki, wymagający kilkumiesięcznej pracy i znacznych kosztów, iż wypełniać go można jedynie w wypadku zapewnienia co najmniej częściowego zwrotu kosztów i finansowania zaliczkowego pracy, jeszcze w trakcie jej wykonania. Sądząc, iż mogą to być jedynie wyjątkowe wypadki, gdyż w większości konkursów można i należy ograniczyć zasięg konkursu oraz ilość żądanych rysunków.

Niekiedy zleceniodawcy żądają już z góry zapewnienia wzięcia udziału w konkursach pewnej liczby zespołów, głównie znanych „firm autorskich“, obawiając się, iż w przeciwnym wypadku konkurs może nie dać żądanych wyników, bowiem przy dużym zakresie konkursu otwartego nie można z góry przewidzieć frekwencji uczestników oraz poziomu opracowań. Obawiam się, że zbyt ultimatywne postawienie sprawy, iż wszelkie konkursy winny być otwarte, może niekiedy spowodować rezygnację z danego konkursu i skierowanie zlecenia wprost do jednego z Biur Projektowych. Sądząc, iż w tym wypadku nawet konkurs zamknięty jest przy trudniejszych tematach — drogą właściwszą.

Należy więc przyjąć, iż często najlepszą formą będzie konkurs otwarty. W wielu innych wypadkach najwłaściwszą formą wydaje się konkurs mieszany, ogłoszony w formie istotnie demokratycznej, umożliwiającej prócz zaproszonych — udział większej liczby uczestników.

Jedynie w zupełnie wyjątkowych wypadkach uzasadnione wydają się konkursy ograniczone, przy zapewnieniu dostatecznej „szerokości wachlarza“ zapraszanych zespołów. Można stosować zasadę, iż autorzy, którzy „przepadli“ na 2 — 3 kolejnych konkursach, nie powinni być zapraszani w ciągu następnych paru lat — by tym samym umożliwić wciąganie do konkursu no-

bre opracowanie graficzne). Osobna uwaga należy się zachęcającemu już barwną okładką (reprodukcja obrazu Nieprincewa) wydaniu poematu Aleksandra Twardowskiego Wasył Tiorkin w przekł. W. Boruńskiego (ilustr. I. Witzl!).

Wśród 3 nowych książek poświęconych w X-lecie Wojska Polskiego jego wielkiej wychowawczy i towarzysze bojów — Armii Czerwonej znajdują się dwa okazale tomy oprawne o charakterze popularno-historycznym. Pierwszy nosi tytuł Armia Radziecka, nasz przyjaciel i sojusznik; składają się nań krótkie szkice o pracy i walkach Armii Czerwonej w latach wojny domowej i Wielkiej Wojny Narodowej. Fragmenty powieściowe (zbyt nieliczne), sylwetki bohaterów, ilustracje i rysunki dopełniają treści tomu, który jest w sumie popularną monografią Armii. Tom drugi, pt. Dopóki bić będą serca, tworzą opowiadania, wiersze i dokumenty z r. 1941-42 mówiące o udziale młodzieży radzieckiej w walce z hitlerowskim najazdem. Tom, bogato ilustrowany, kończy się zwycięstwem w Stalingradzie. Sądząc, że Wyd. MON powinno postarać się o podobną publikację za lata 1943-5.

Następna pozycja ma odmienny charakter. Są nią Dzieła wybrane Michała Frunzego, wybitnego dowódcy i organizatora Armii Czerwonej. 600-stronicowy wybór zawiera pisma strategiczne, artykuły, rozkazy i przemówienia Frunzego z lat 1918-25. To pierwsze polskie wydanie dzieł jednego z twórców radzieckiej sztuki wojennej mieć będzie duże znaczenie dla szkolenia naszych dowódców, a czytelnika „z cywila“ zapozna z ważną kartą dziejów i myśli wojskowej ZSRR.

Na zakończenie suchy wyraz dać publikacji Wydawnictwa MON przygotowanej w Dziesięciolecie: zbiorowy tom wspomnień pisarzy-żołnierzy i Armii, tom konkursowych wspomnień żołnierskich (są tu podobno pozycje rewelacyjne), tom zawierający 8 sylwetek bohaterów Ludowego Wojska. II tom Z notatnika korespondenta wojennego Janiny Broniewskiej, II tom powieści Hamery Stadiami czołgów, powieści Janicy o paratyżantach. Dołączmy szereg nowych pozycji Biblioteki Żołnierza i dalsze tomiki serii popularno-historycznej, otrzymamy wtedy dopiero całość przygotowaną Wyd. MON na Dziesięciolecie. Jak je ocenić? Pocekalmy z cenną do otrzymania reszty wymienionych książek. To tylko kilka tygodni... ZB. W.

swoje zadanie?

wych, głównie młodszych zespołów, spośród architektów wybierających się, bądź projektami realizowanymi, bądź nagrodami w ostatnich konkursach otwartych. System taki, zwłaszcza przy większej liczbie konkursów, zapewni dopływ nowych zespołów i uchyli możliwość powstawania monopolu i „stajni konkursowych”.

Zupełnie odrębną kategorię organizacyjną stanowią „namiastki konkursów” przeprowadzanych nieraz na b. trudne tematy w postaci tzw. „alternatywnych opracowań”, wykonywanych równocześnie w ramach nieraz kilku różnych biur projektowych. Zakres takich prac odpowiada niekiedy konkursom, a współzawodnictwo o I miejsce znajduje nie mniejsze oparcie w ambicjach twórczych uczestników. Natomiast dotychczas nie istnieje żadna realna możliwość „zachęty” pieniężnej w postaci nagród lub premii za lepszą pracę spośród kilku projektów. Wobec tego zespół wykonujący tego rodzaju „alternatywne opracowanie” staje niekiedy przed dylematem — uzyskania bądź premii za przedtemtnowość i zaoszczędzenia liczby godzin wypadających (według krzywdzących często norm), bądź też — zrezygnowania z premii przy różnym wiel. szego wysiłku i czasu w opracowanie projektu. Przez to rezygnuje się z uzyskania jakiegoś bądź ekwiwalentu pieniężnego za ten dodatkowy wysiłek. Pozostaje jedynie zadowolenie się zaszczepem wyróżnienia, gdyż projektów zwykle nigdzie się nie publikuje (z wyjątkiem artykułu E. Goldzmita w Nr 39 Przeglądu Kulturalnego). Nie są też one uwzględniane przy premiowaniu rocznym lub przy typowaniu przodowników pracy w biurach projektowych.

Korzystnie świadczy o bezinteresowności wielu zespołów architektonicznych, że pomimo tej rażącej anomalii organizacyjnej — tego rodzaju opracowania są przeważnie wykonywane na wysokim poziomie.

Drugim mankamentem tych opracowań jest brak opieki organizacyjnej w trakcie wykonywania zleceń. W przeciwstawieniu do normalnych konkursów posiadających sekretarzy organizacyjnych oraz sędziów — referentów czuwających nad zestawieniem warunków, programów i wszelkich podkładów. Zleceniodawca „alternatywnych opracowań” ogranicza się niekiedy do wystawiania formalnego zlecenia, przy czym wskutek braku „opiekuna” wszelkie kłopoty związane z uzyskaniem danych, programów i podkładów oraz z wyjaśnieniem

wszelkich wątpliwości — spadają na zespoły uczestników (bez uwzględnienia związanej z tym straty czasu). Nie zawsze również właściciel jest przeprowadzony osąd takich konkursów. Brak specjalnych środków uniemożliwia wyznaczenie referenta, który by mógł systematycznie zbadać prace i opracować odpowiednie wnioski (czynność wymagająca niekiedy studiów w terenie i kilku dni pracy). Niekiedy też orzekające kolegium składa się z przypadkowej liczby członków normalnej Rady Technicznej nie posiadających nieraz możliwości poświęcenia dostatecznego czasu na przestudiowanie projektów. Wyniki takich opracowań bywają stosunkowo rzadko tematem omówienia publicznego w SARP oraz nigdy nie są publikowane w prasie fachowej. W ten sposób znaczny wysiłek uczestników nie jest w celowy sposób wykorzystywany.

Zarzutów powyższe dotyczą znacznej liczby takich „opracowań alternatywnych”, wykonanych w szeregu miast, nie wylaczając Warszawy.

* * *

Niniejsze uwagi dotyczą głównie mankamentów w zakresie konkursów. Należy jednak podkreślić, iż w żadnym wypadku praca wykonywana nawet w najlepiej zorganizowanych biurach projektowych nie może zastąpić konkursów. Zadania biur polegają na wykonywaniu projektów przeznaczonych do realizacji, opracowywanych z udziałem specjalistów z różnych branż.

Rola konkursów polega na szukaniu odpowiedzi plastycznej na trudniejsze zadania koncepcyjne, wymagające porównania i wyboru spośród kilku wersji wykonywanych zupełnie niezależnie od siebie. Konkursy winny torować drogę młodym talentom, winny ustalać kryteria porównawcze. Stanowczo błędny jest pogląd, iż ze względu na nawal bieżących zadań nie możemy sobie pozwolić na luksus odrywania znacznej liczby architektów do pracy nad tym samym tematem konkursowym. Konkursy stanowią jeden z najistotniejszych elementów postępu w zakresie plastyki oraz kształcenia uczestników. Powinny być jednak ogłaszane w ten sposób, aby wskutek jasnego sprecyzowania i ograniczenia zakresu pracy zadań, możliwe stało się zredukowanie „pracy jawowej”.

Stanowczo nadal mamy za mało konkursów architektonicznych. Tym bardziej trzeba unikać błędów organizacyjnych oraz zabiegać o to, aby wyniki tych konkursów były możliwie w pełni wykorzystane.



KSIAŻKA O KOSTRZEWSKIM W KRZYWYM ZWIERCIADLE

W bieżącym roku Wiedza Powszechna wydała popularną monografię Kostrzewskiego opracowaną przez Irenę Jakimowicz. Ukazała się jak dotąd jedna wypowiedź (jeśli nie liczyć drobnych wzmianek) o tej książeczce*), która bynajmniej nie zastępuje dyskusji, jaka dookoła książki powinna się rozwinąć. W dyskusji tej nie może też zabraknąć głosu satyryka. W numerze Szpilek z 27.IX. znalazła się na ten temat wypowiedź, pełna jednak niesłusznych wniosków i ubliżających autorce książki uwag. Wydaje się zatem konieczne poświęcić jej nieco uwag.

Autor wymienionego artykułu, ob. j.s., twierdzi, że I. Jakimowicz nie zauważyła wielkości i zasięgu Kostrzewskiego i pomniejszyła jego znaczenie. Według słów recenzenta „To, co w literaturze dał Prus, O. Rzeszkowa i dziesiątki innych pisarzy, to właściwie sam jeden wziął na swoje barki ten wielki, pogodny człowiek — i na ogół uradził”, a dalej „On to po Orłowskim kontynuował i rozwinął karykaturę polską, był Daumierem na miarę politycznych i ekonomicznych stosunków Kongresówki”. Nie wiedziałem, że okres literatury może być w sztukach plastycznych zrekompenrowany lub zastąpiony twórczością jednego artysty, choćby najzdolniejszego. Porównywanie dzieła literackiego z plastycznym nie jest łatwe. Twierdzi jednak z całym przekonaniem, że z rysunków Kostrzewskiego nie odczytamy takiej wiedzy i takiego zrozumienia rozwoju społecznego, jaką daje nam np. Lalka Prusa. Daumierem Kostrzewski nie był również. Ani to ta miara talentu, ani równie wielka pasja, czy świadomość polityczna. Uzupełnienie tego sądu określeniem, że Kostrzewski był Daumierem „na miarę politycznych i ekonomicznych stosunków Kongresówki” jest nonsensem. Czy ob. j.s. słyszał kiedykolwiek by mówiono np. o Matejce, że był „Delacroix na miarę ekonomicznych i politycznych stosunków Galicji”?

Ob. j.s. wulgaryzując książkę I. Jakimowicz sprowadza ją do następujących dwóch tez:

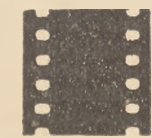
„1. Był to zdolny (to znaczy Kostrzewski — A. W.), dobrze zapo-

wiadający się malarz, który zmarł, notatki się przechodząc wyłącznie do karykatury.

2. Co robił Kostrzewski przez ostatnie lat czterdziści swego pracowitego życia? Zalaamywał się. (Dolownie na str. 9 czytamy: „Na początku lat siedemdziesiątych obserwujemy pogłębiające się z każdym rokiem zatępienie się twórczości artysty”).“

Pierwsza teza podana jest w sposób fałszujący myśl autorki. Kostrzewski, który rzeczywiście nie spełnił pokładanych w nim przez współczesnych nadziei, i który według zgodnej opinii specjalistów rozniemil swój talent na drobne, zmarłoważ dużą część swych możliwości głównie z powodu fatalnego wpływu środowiska, w jakim przebywał. Tak przedstawia sprawę I. Jakimowicz. Kostrzewski jest ciekawym przykładem artysty, który mógł stać się groźny dla klasy panującej, lecz się nim nie stał, ponieważ klasa ta swym przemownym wpływem wyjawiała go z wszelkich głębszych myśli i dążeń. Rysunki Kostrzewskiego z lat 80 i 90 są wyraźnie słabsze od dzieł wcześniejszych. Takie rysunki, jak Obrachunek robotniczy, Cygany, Kapitał i praca, Drwał pochodzą wszystkie sprzed r. 1871, a Pierwszy dzień Wielkiej Nocy z r. 1875. Miała więc pełne prawo autorka monografii napisać, że twórczość Kostrzewskiego zalaamywała się właśnie w latach 70, skoro najlepsze rysunki powstają między 1860 — 1870 rokiem. Rozkwit twórczości wielu innych malarzy i pisarzy w tym okresie bynajmniej nie dowodzi, że twórczość Kostrzewskiego rozwijała się równie pomyślnie. Trzeba pamiętać, że na twórczość Kostrzewskiego miała wpływ nie tylko postępowość czy reakcyjność burżuazji, lecz również w nieminiejszej chybą stopniu, zachowawczość sfer ziemianskich. Rozumowanie przez analogię nie zawsze wystarcza, a nawet bardzo często zawodzi, zwłaszcza w tak zawiłych sprawach, jak twórczość artystyczna.

Ob. j.s. zarzuca I. Jakimowicz, że nie zrozumiała ona, iż to na skutek istnienia cenzury nie powstały polityczne karykatury Kostrzewskiego ostro i przejrzyście w treści, i że swe sądy polityczne Kostrzewski umiał w swych rysunkach maskować. Ja-



SPEKTAKL CZY FILM?

Od niespełna dwóch lat kinematografia radziecka odpowiadając na zapotrzebowanie prowincjonalnego widza rozpoczęła realizowanie całej serii „spektakli filmowych”, tj. utrwalanie na taśmie najlepszych przedstawień czołowych teatrów ZSRR. Filmy w ten sposób powstałe znane są w części także i widzowi polskiemu, któremu udostępnił je w wersji rosyjskiej. Pierwsze z tych filmów były właściwie tylko dokumentami uwieczniającymi dany spektakl od początku do końca. W późniejszym czasie zaczęto stawiać bardziej „filmowe” wymagania. Ożywiono kamerę, zastosowano szerzej zmianę planów i cięcia montażowe, przerzucano akcję na tło większej ilości dekoracji, a pewne sceny nawet w plener, skracano teksty oryginałów itd.

Niedawno na łamach Sowieckiego Iskustwa (nr 1526) ukazał się dłuższy artykuł K. Piotrowskiego pt. Spektakl czy film? wskazujący, że dotychczasowa praktyka w tej dziedzinie jest niezadowalająca. „W sferach filmowych filmów

tych nie uważano za dzieła kinematografii. Także i teatralna krytyka milczała o tej masowej formie zbliżenia teatru do widza” — pisze Piotrowski. Przyczyną tego stanu rzeczy upatruje on w „rzemieślniczym, bezdusznym podejściu” do takich ekranizacji.

„Dokument filmowy jest tylko dokumentem, nie może on być dziełem sztuki ani teatralnej, ani filmowej. Dlaczego? Ponieważ niewniknione, właściwie teatrowi konwencje, wynagradzane przez teatr bezpośrednim obcowaniem z aktorami, nie tylko nie czynią nie rekompensują się na ekranie, lecz bardziej jeszcze demaskują. Film nie cierpi „teatralności” i wymaga wiary widza w prawdziwość zdarzeń pokazywanych na ekranie... W krańcowym przypadku widz kinowy nie uznaje za sztukę nawet gry aktora MCHAT, jeśli wielki plan zbliżonej twarzy aktora ujawni nie tylko umowność charakterystacji, ale i umowność jego wieku, nie pa-sującego do roli”.

Na przykładzie niedawno zreali-

zacji jednak są w pełni wykorzystane? Bezwzględnie nie. Białostocki cierpi na brak imprez kulturalnych, a przynajmniej na brak dobrych imprez kulturalnych.

Wbrew przewidywaniom wszelkiego rodzaju sceptyków, widz białostocki jest wyrobionym widzem — potrafi odróżnić „dobre od złego”. Białostocki odbiorca spragniony jest strawy kulturalnej.

Jedyny teatr posiadający w dodatku dwie funkcje: objazdowego i miejscowego — to stanowczo za mało na Białystok i województwo. Tym bardziej, że w związku z rozwijającym się przemysłem i rozbudowującą Akademią Medyczną stan mieszkanców Białegostoku powiększa się krotnie. Brak drugiej sceny w mieście stara się rozwiązać Artos, lecz nie zawsze mu się to udaje.

Podczas mego tu pobytu, spotkałem się z trzema występami aktorów warszawskich, organizowanymi przez Artos. Pierwszy, to Radcy pana radcy, drugi — Godzin liłości A. Fredry. Obie pozycje w pełni zadowalające białostockiego widza, udane. Trzeci z kolei występ Artosu o obiecywanym tytule Kpinki i docinki, był parodią tego, co nazywać można rozrywką kulturalną. Głosy widowni po przedstawieniu były zgodne: „kpinki, ale z. publiczności”.

— Dziwnym się wydaje fakt, że Warszawa przysłała tego rodzaju zespoły, zresztą, Kpinki i docinki, to nie pierwszyzna. Białostok ma nie wiadomo dlaczego opinie głuchej prowincji, ale to nie znaczy, żeby zaspokajać nasze potrzeby kulturalne tandenta.

*

Korzystając z zaproszenia Tow. Wiedzy Powszechnej, udałem się w ślad za prelegentami T.W.P. do niektórych zakładów pracy. Rozmawiałem z robotnikami. Zdania ich się pokrywały:

— Brak nam tego rodzaju imprez, a i te, które odbywały się nie zawsze są na właściwym poziomie. Chcielibyśmy porozmawiać z pisarzami, interesuje nas ich warsztat pracy. Niestety, spotkań z literatami nie urządza się obecnie, nie wiadomo dlaczego.

Czyby odsuwać Białostok od ogólnokrajowej rewolucji kulturalnej. Prawda, sprowadzenie pisarza z Warszawy, Łodzi, Krakowa nastręcza pewne trudności (Białystok nie posiada Oddziału Z.L.P.), ale jeżeli można je było pokonać przed dwoma laty, dlaczego dziś stanowią one istotną przeszkodę?

*

Poważną rolę w życiu kulturalnym Białegostoku odgrywają amatorskie zespoły artystyczne. Wymieniam dwa zespoły, z którymi miałem możność zetknięcia się. Chór Okręgowej Rady Związków Zawodowych i balet P.S.S.

zwanego przez Mosfilm spektakli sztuki Turgieniewa Na łaskawym chlebie autor wykazuje, że dramaturgia utworu scenicznego niewiele różni się od dramaturgii scenariusza. Mimo to, wypuszczone dotąd na ekrany spektakle filmowe „przetawiały być spektaklami teatralnymi, a nie stawały się jeszcze utworami filmowymi. Czyż nasze widzowi filmowemu i miłośnikowi teatru potrzebne są takie ni filmy, ni spektakle?”

Na pytanie to autor odpowiada zdecydowanie, że każda tendencja tworzenia dokumentów teatralnych oddala owe spektakle od sztuki i stwierdza: „Pora postawić przed naszym filmem zadanie artystyczne.”

ODWAGA ŚMIECHU

Wejście na ekrany Sprawy do załatwienia, zapowiadana premiera Przypadku na Mariensztacie oraz brak wśród 10 realizowanych obecnie nowych filmów polskich choćby jednej komedii — stawiają u nas sprawę gatunku komediowego na porządku dnia, w centrum zainteresowania i dyskusji.

Nie jesteśmy odoobnieni. Podobna fala zainteresowania wznosi się ostatnio w NRD, której

nych adaptacji klasycznych i ra-

dzieckich utworów dramatycznych”. Twierdzenie takie sugeruje, że filmowo pojęty pietyzm wobec wybitnego dzieła teatralnego nie tylko nie wymaga filmowania całości sztuki i wszystkich replik dialogowych, ale zakłada wręcz konieczność niezbędnych zabiegów adaptacyjnych. Zabiegi takie, nawet daleko posunięte, okazały się niewątpliwie na miejscu, bo legitymować się będą dążeniem do pełnego wyrażenia intencji autora środkami filmowego wyrazu.

Wtedy filmy udostępniające widzom kinowym klasyków teatru, nie stracisz swych istotnych wartości, staną się naprawdę utworami filmowymi. (płaz)

kinematografia ma wprawdzie więcej komedii filmowych na swoim koncie, ale też może i więcej grzechów związanych z realizowaniem nowej komedii.

Niedawno w półoficjalnym „Berliner Zeitung” ukazał się obszerny artykuł redakcyjny pod wymownym tytułem: DEFA i odwaga śmiechu.

Artykuł stwierdza na wstępie oczywistą nieudolność wytwórni DEFA w produkcji innych niż poważnych tematów. Pismo przypomina wypowiedź Waltera Ulbrichta na II Plenum SED: „oreż wesolej komedii powinien być daleko śmiejlejszy stosowany”, jak również zdanie premiera Grotewohla zwracającego się ostro przeciw „zawiedbywaniu pogodnej, rozrywkowej sztuki filmowej”. Mimo to stosunek kierownictwa DEFY do problemu komedii należał wciąż do niewyjaśnionych.

„Bardzo długo nierozegrana była — stwierdzał „Berliner Zeitung” — walka o to, z czego mianowicie „powinniśmy” się śmiać. Doprowadziło to do sceptycznego stanowiska wobec komedii filmowej, skoro tylko stawiała sobie za zadanie poruszać jakieś życiowe sprawy naszego narodu. Scenariusze tego typu najczęściej odkładano w ogóle na półki, z obawą przed popełnieniem błędów”.

Artykuł wskazuje dalej na „poważne błędy”, jakich dopuścił się kierownictwo DEFY w pracy z autorami komedii filmowych, którzy stracili wszelką ochotę do pisania scenariuszy lekkich i pogodnych. Tak np. librecista i scenarzysta zachodni — niemiecki, Peter Bejach, przybył z Hamburga do Berlina, by na zamówienie DEFY napisać scenariusz komedii mającej za tło berliński MDM, oddaną niedawno do użytku Aleje Stalina. Biuro scenariuszowe żądało tykołrotnych zmian i przeróbek, że po ostatecznym ukończeniu scenariusz okazał się już nieaktualny. Podobne były losy scenariusza Jana Koplowitza Jacke wie Hore, który w ciągu czterech lat doznał „dwóch pogrzebów i dwóch zmartwychwstań”. W końcu skreślono zeń wszystkie dowcipy i wesole momenty i dopiero wtedy film — pomyślany pierwotnie jako komedia — zyskał aprobatę rady artystycznej DEFY. „Krytycy filmowi — pisze dziennik — mieli możność obejrzeć pierwszą wersję i twierdzili, że mimo tych i innych braków jest dużo lepsza od drugiej. Natomiast sekcja filmowa związków pisarzy nie doprosiła się do dziś, by jej pokazano ową pierwszą wersję”.

Wzłowym problemem — konkluduje „Berliner Zeitung” — jest niedostateczne ciągłe jeszcze poparcie udzielane twórcom komedii filmowych przez DEFE. A przecież tylko droga współzawodnictwa może „przekonać każdego szeregowego widza o wyższości naszej produkcji nad zachodnią”. „Produkować więcej i lepszych komedii filmowych — tylko tak można w tej chwili rozumieć leninowską definicję, że film, to dla nas najważniejsza ze wszystkich sztuk”. (pl)

niem pragnął j.s. ostatecznie zdyskwalifikować autorkę.

I. Jakimowicz wbrew świadomemu wprowadzającemu w błąd twierdzeniu j.s., we wstępie monografii stawia sobie między innymi za zadanie przeprowadzenie rewizji dotychczasowych, burzących ocen Kostrzewskiego i dokonuje tego konsekwentnie w dalszej części książki. M. in. przypomina wczesne, realistyczne obrazy rodzajowe Kostrzewskiego, które były przez burzących historyków sztuki zapomniane lub przemilczane. O rzetelności ob. j.s. chyba wystarczy.

Ob. j.s. atakując autorkę za to, że nie uczyniła z Kostrzewskiego polskiego Daumiera, nie raczył zauważyć żadnych zalet książki. Postawił za to szereg niesłusznych zarzutów, imputował autorce stanowisko, którego bynajmniej nie zajmuje, utrzymując swą recenzję od początku do końca w tonie ostrej napaści.

Książka I. Jakimowicz, jak każda

do potrzeb i gustów klas panujących. De przy tym pokazał nie jeden grzech, jaki miało ówczesne społeczeństwo na sumieniu, nie znaczy jeszcze, że mamy upatrywać w tego działacza „wiele ostrej treści politycznej”. W wielu przypadkach to, co w pierwszej chwili wydaje się podyktowane zmysłem krytycznym Kostrzewskiego, kryje w zasadzie ograniczoną postawę filantropa (np. rysunki Pan Dionizy krociowy pan u domu, udaje na ulicy Łazarza). W okresie, w którym zaczął się rozwijać świadomy ruch robotniczy, Kostrzewski przedstawia wyrobników jako istoty bierno, zamazuje częstokroć ich oblicze klasowe i cikiwają interpretacją chce wzbudzić współczucie dla ich nędzy.

J.s. stwierdza kilkakrotnie, że I. Jakimowicz nie uznaje karykatury jako pełnowartościowej dziedziny plastyki. Po pierwsze dlatego, że widzi przyczynę upadku Kostrzewskiego w jego poświęceniu się karykaturze (sprawę tę już wyjaśniliśmy), po drugie dlatego, że rzekomo nie uznaje karykatury realistycznie układem Kostrzewskiego do dziełowej polskiej sztuki jego pasja realistycznego badacza i odtwórcy codziennego życia... Proszę poza tym przeczytać, co pisze w tej sprawie I. Jakimowicz na str. 62 i 92.

J.s. uważa, że broszura pokazuje Kostrzewskiego z punktu widzenia „dawnych opinii burzących historyków sztuki”. Tym stwierdze-

WŁODZIMIERZ WITKOWSKI



ROZMYŚLANIA SOPOCKIE



ADAM SMOLANA

Głowa Inki

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

zaże z Chmielna, Zabłockiej *Widok na wzgórze Nowotki*, prace Jagociak, Borowskiego, Czajkowskiej i wielu innych. Ten typ pejzażu wyinkowo - wrażliwość naturalny był w wieku ubiegłym, gdy mieszkańcy miast udawali się na wieś szukając tam jedynie wytchnienia od uciążliwości życia miejskiego. Znajdowali oni odprężenie nerwów i umysłu wśród uroku przemijających wrażeń. Wrażenia te utrwalał ówczesny malarz w oparciu o „malownicze” fragmenty natury, pozuając im bezpośrednio w plenerze. Stąd wywodzi się kompozycyjny konwensans chylącego się już ku naturalizmowi pejzażu mieszczańskiego. Malarze sopocy wykrawają i ustawiają sobie naturę wedle tego utarłego schematu, wskutek czego obrazy ich są konwencjonalne już w samym pomysle. A przecież dzieje realizmu pejzażowego w sztuce europejskiej obfitują w tyle innych ujęć nacechowanych odkrywcą rozległością i dociekliwością widzenia. Wystarczy wspomnieć przestronne, perspektywicznie rozplanowane głębie krajobrazu w kompozycjach figuralnych włoskiego Odrodzenia, ukazujące się pod niespodziewanym kątem widzenia obszary ziemi w dziełach Brueghla, zaludnione bogactwem zjawisk monumentalne i misterne krajobrazy Flamandów i

Holendrów, nie mówiąc już o dramatycznej, a jakże prawdziwej w swym kształcie, wyżywności El Greca czy Rembrandta. A film i fotografia współczesna — czyż nie stanowią one wspaniałej szkoły twórczego badania i budowania kompozycji pejzażowej? Korzystają z tych doświadczeń dzisiejsi graficy, ilustratorzy, scenografowie. Tylko malarze zdają się z tego bogatego dorobku nie nic nie zauważać, podobnie jak nie zauważają tradycji realizmu malarzkiego poza dziedzictwem minionego stulecia.

Widzę w tym ubóstwo, które pęta wyobraźnię i praktycznie rzecz biorąc utrudnia malarzowi bezpośredni kontakt z naturą otaczającą człowieka współczesnego. Wycinkowo wrażliwość konwencja przyjęta w schemacie kompozycyjnym daje również w następstwie powierzchowny typ opracowania malarzkiego, w którym badawczy stosunek do natury zostaje całkowicie zatracony.

Wspomniana tu sylwetkowa czytelność obrazów sopockich jest dosyć zdawkową przesłoną dla ogólnikowości istotnych sformułowań malarzskich. Są to sformułowania powierzchownie impresyjne nie mówiące nic o odrębnej materialności przedmiotów, o właściwościach ich kształtu, konsystencji, powierzchni, konstrukcji i położenia przestrzennego. A przecież właśnie ścisłe zbadanie i określenie tych elementarnych, a nie

skończenie różnicujących się wartości jest podstawowym warunkiem treściwego określenia przedmiotu, wydobycia odrębnej wymowy plastycznej z żelaza, piasku, liści, ciała ludzkiego czy obłoków. Tylko bezpośrednie starcie z naturą pozwala na właściwą reżyserię płótna, zamiast deklaratywnego hierarchizowania ukazanych zjawisk.

W pejzażach sopockich wszystkie zjawiska materialne zostają odwzorowane przy pomocy tej samej substancji malarzkiej przyrządzonej z płynnych plam koloru. Jeśli się zdążyć na różnice, są to tylko różnice barw i połysków, a nie zasadniczej odrębności materialnej zachodzącej np. między trawą a wodą (pejzaż Łądy z półkolistym wykrojem powierzchni wodnej) lub między wodą a piaskiem (Teissayera pejzaż z zamkiem).

Studnicki z dużą kulturą i smakiem podejmuje typ szerokiej płaszczyzny szkicowości przypominającej wczesne czasy impresjonizmu. Teissayer zakłajający również z rozmachem duże partie płótna, wyróżnia się przyjemną trafnością kolorystyczną, która daje w olejnej technice niemal akwarelową przejrzystość barw.

Inni, jak np. Łada i Wnukowa, używają śmiałych, szerokich pociągnięć pędzla na przemian z fakturą plamkową, upowszechnioną przez postimpresjonistów, ale bez ich skłonności do dzielenia koloru, który na ogół ma u malarzy sopockich charakter lokalny.

Różnice te jednak nie są sprawą najistotniejszą. Najistotniejsze zaś wydaje mi się to, że wrażliwość faktura wyraża wrażliwość stosunek do przedmiotu, stosunek zmysłowy — wzrokowy ograniczający malarzskie poznanie rzeczy tylko do ich powierzchni wizualnej.

Ma to ba lzo istotne praktyczne konsekwencje. Jeżeli bowiem w imię poznawczej precyzji widzenia spróbowałibyśmy taki wrażliwość obraz dociągać do stanu większej dokładności form, czyli jak się to mówi „wykańczać” — wykończylibyśmy go zupełnie.

Naturalizm — jękneliby malarze. A tak — naturalizm, dlatego, że wszelka wyrażalność w obrazie, który wyszedł już ze stadium „szkicu”, staje się naturalizmem. U podłoża tego malarstwa leży bowiem ta sama co w naturalizmie zasada: obraz wynika jedynie z wizualnej kontemplacji wycinka natury, z wyłączeniem porządkującego rzeczywistości udziału myśli badawczej.

Aby wyjść z tej pozornej trudności trzeba przede wszystkim przełamać przesąd, że ścisłość i precyzja są cechami naturalizmu. Naturalizm bywa drobniawym, ale nigdy precyzyjnym. Aby to zobaczyć porównajmy arcynaturalistyczny portret damy z listem, różami i perłami wymalowany pracownice przez Czachórskiego z portretem królowej angielskiej Holbeina. U Czachórskiego obraz jest zaśnieżony drobniawymi. U Holbeina jubilerska precyzja w odwzorowaniu haftów i klejnotów zyskuje pełnię

wyrazu plastycznego dzięki kompozycyjnemu i fakturalnemu skontrastowaniu ich ze spokojnymi płaszczyznami tła i uroczystego stroju.

Nie widzę powodu, dla którego dziś jeszcze mielibyśmy spoglądać na świat przez zmurzone powieże, wskutek czego natura ukazuje się nam jako kombinacja sylwetowych płaszczyzn i kolorowych plam. To nieprawda. To tylko przebrzmiały nałóg malarzski. Otwórzmy szeroko oczy. Świat wygląda inaczej.

Powracam myślą do mego rzeczywistego nadmorskiego obrazu, którego nie znalazłem na wystawie okręgowej w Sopocie. Jakże był rozległy i logiczny, jak bogaty w odmienność form przyrody, jak ścisły w określeniu kształtów. Z jaką jasnością określał przy tym sens działań człowieka wśród tej przyrody wyrażony w prostych, niemal symbolicznych zestawieniach obszarów piasku z konstrukcją betonową i obszarów wody z sylwetami sygnałów i żagli. W drodze powrotnej idąc na dworzec sopocki myślałem o tym, jak należałoby malować taki obraz. Niewątpliwie sposobów na wyrażenie właściwej mu lapidarniej ścisłości rozróżnień przestrzennych, fakturalnych, kolorystycznych uczyć się można u wielu mistrzów Odrodzenia i w dziełach realistów północnych XVII wieku. Myślę tu nie o naśladowaniu dawnego malarstwa, ale o sposobach konstrukcyjno — technicznych: o zestawianiu skomplikowanego detalu z monumentalnym układem dużych płaszczyzn, o budowie planów przestrzennych, o wydobyciu cech materialnych przedmiotów przez odmienne fakturowanie różnych partii obrazu, przez zarysowaną sztukę kolorystycznych nawarstwień, przecierań, wernisków, lazarunków. Jeśli wielcy postępowi poeci współcześni badają i użytkują tajniki warsztatowe klasyków poezji dając nam dziś dzieła żywe i wolne od eklektyzmu, to sądzę, że i dla malarzy warsztat klasyków okazać się powinien nie mniej pożyteczny.

Ale powiedzmy sobie jasno: do warsztatu klasyków trzeba sięgać celowo tj. po określone narzędzia i sposoby, konkretnie przydatne nam w danej chwili do rozwiązywania określonych zadań wynikających z naszego współczesnego spotkania z naturą. Fatszywe i niecelowe pozostań zawsze wszelkie imitowanie ogólnego wyglądu obrazów jakiegokolwiek

kolwiek klasyka lub szkoły historycznej. Tym sposobem można popaść jedynie w malarzką ślepotę w stosunku do świata rzeczywistego.

✱

Pozostaje do dopisania ważny komentarz natury moralno — praktycznej. Miałem ułożyć recenzję z festiwalu sztuki w Sopocie. Jak widać — nic z tego nie wyszło. Odczuwam z tego powodu wcale nie kurtuazyjne, a istotne wyrzuty sumienia wobec malarzy środowiska sopockiego. Jest to bowiem środowisko twórczych, rzetelnych pracowników sztuki, których praca zebrana na dużej, dobrze i przejrzysto urządzonej wystawie budzi szacunek dla konsekwentnego wysiłku artystycznego i wysokiej, nawet w przeciętnym przekroju, kultury i sprawności malarzkiej. W omówieniu wystawy należało przedstawić cały materiał szczegółowej i wszechstronnej, zwrócić osobno uwagę na indywidualności odbiegające w rozmaity sposób od głównego nurtu „szkoły sopockiej”, jak np. Lam, lub Wodyński a zwłaszcza może Śramkiewicz, który zbliża się w pewien sposób ku rzeczowej ścisłości w określaniu kształtu, tracąc niestety wiele wskutek schematycznej i oschłej faktury swych obrazów ogólnych jakby ze światła i powietrza.

Należałoby również scharakteryzować po krótko, niewielkie co prawda rozmiarami działy grafiki, sztuki wnętrza — dekoracyjnej i rzeźby, wśród której zwraca uwagę niezwykle trafna w swej lapidarniej formie głowa Inki wykonana przez Smolanę. Wszystko to godziłoby się określić i rozważyć, a refleksje krytyczne natury ogólniejszej podać oględnie wpiecione w zakończenie artykułu.

Niestety, stało się inaczej i z tego chcę się usprawiedliwić. Stało się tak, że całość zjawisk malarzskich krwawiących się w Sopocie ujrzałem na tle ogólnych trosk rozwojowych naszej sztuki sztalugowej i jałem je rozważać jako jeden z przejawów typowych tej sztuki, jako przejaw, w którym pewne trudności dzisiejszej plastyki ujawniają się w sposób szczególnie dojrzały i jasny. Istota tych rozważań wybiegających zresztą nieco ryzykownie poza repertuar rzeczy już namalowanych, odnosi się oczywiście do całości naszego malarstwa, jakkolwiek opiera się na przykładzie środowiska sopockiego,

Jeszcze jedno. Obawiam się trochę czy ryzyko porównywania obrazów wykonanych w oleju z obrazami ujrzanymi w naturze — nie wzbudzi pewnej leufności u malarzy. Ryzyko to jednak przyjmuję chętnie, sądząc bowiem, że w nażytej ostrożnej atmosferze cechującej nasze życie plastyczne, ktoś czasem musi coś ryzykować. Pragnąłbym jednak być zrozumiany właściwie, zwłaszcza w kwestii dziedzictwa kolorystycznego — wrażliwości, przeciw któremu wytoczyłem raczej bardzo zasadnicze, a które — nie ma co ukrywać — wiąże się jeszcze bardzo żywo z sentymentami i skłonnościami naszych malarzy. Chcę więc na zakończenie podkreślić, że zwalczając z pełnym przekonaniem malarzką wrażliwość w dzisiejszej sztuce sztalugowej, nie marzę bynajmniej o tym, by twórcze osiągnięcia palety impresjonistów ulec miały zapomnieniu jako zdradne i zgubne dla malarzy. Myślę natomiast o przetworzeniu tego dorobku doświadczeń kolorystycznych, które dał nam impresjonizm zarówno w nowym typie obrazu sztalugowego, jak w wielu innych dziedzinach plastyki.

Ze przetwarzanie takie jest sprawą realną i słuszną widać to już dzisiaj na wielu odcinkach naszej twórczości np. w zakresie grafiki ilustracyjnej i plakatu.

Opuszczając Wybrzeże zatrzymałem się jeszcze w Gdańsku, by po patrzeć jak powstają polichromie zabytkowych kamienic przy ul. Długiej i przyległych do niej dzielnicach.

Te krótkie odwiedziny dały mi rzetelną radość: tych samych ludzi którzy mozołą się z niepewnym kultkiem nad obrazami o niepewnym przeznaczeniu, widziałem przy trudnej pracy, w której wielu z nich zdobywa dopiero poważniejsze praktyczne doświadczenie. Już dziś widząc, że roboty przy ulicy Długiej dadzą w rezultacie dzieło dużej miary i dojrzałości. Stąd jedna jeszcze refleksja powracająca ku treści poprzednich moich rozważań o *złej roli malarstwa sztalugowego*. Myśląc o przyszłości tego malarstwa trzeba zrozumieć w pełni to wielkie znaczenie, które dla wiedzy, talentu i kultury twórców ma konkretność zamówienia i utworzona konwencja plastyczna.

Ale o konwencji już innym razem,

JANUSZ BOGUCKI

PROGRAM RADIOWY CZEKA NA RECENZENTÓW

O' t książki, teatru i kina — radio jest najpotężniejszym i najbardziej masowym narzędziem upowszechniania kultury i oświaty. Ma ono jeszcze tę przewagę nad książką i teatrem czy kinem, że jego działanie jest znacznie szybsze niż działanie innych aparatów upowszechniania kultury. Wyważylibyśmy otwarte drzewi, gdybyśmy zaczęli tu dowodzić, iż radio winno służyć sprawie wychowania mas, że powinno być siłą mobilizującą ich twórcze wysiłki, że program radiowy winien trafiać do masowego słuchacza. Są to sprawy znane nie tylko twórcom naszego programu radiowego, ale i większości słuchaczy radii. I nie ulega wątpliwości, że twórcy programu radiowego nie szczędzą wysiłków, by program przez swą wartość artystyczną i ideową pomagał w usuwaniu szkodziwych pozostałości ideologii burżuazycznej, by pomagał w wychowaniu człowieka socjalistycznego.

Faktem jednak jest niewątpliwym, że z dobrym opracowaniem programu radiowego wiąże się ściśle zagadnienie krytyki audycji radiowych. I to nie tylko krytyki wewnętrznej, radiowej, lecz przede wszystkim — rzeczowej, szczerzej i konstruktywnej krytyki od strony słuchacza.

Twórcy naszego programu radiowego są w wyjątkowo ciężkiej sytuacji. Producent filmowy ocenia opinię publiczności o swym filmie według frekwencji, jaką się cieszy jego dzieło; reżyser teatralny — według okłasków publiczności; wydawca według zainteresowania, jakie wywołala jego książka. A wszyscy oni znajdują ponadto pomoc w recenzjach, które drukują dzienniki i czasopisma. Można mówić, co się chce o krytykach teatralnych czy filmowych, można mówić, co się chce o recenzentach książek, ale nie ma takiego reżysera teatralnego czy twórcy filmowego, tak samo jak nie ma takiego autora czy wydawcy, który by nie czekał z niecierpliwością na ukazanie się w druku recenzji swego dzieła. Bo recenzja recenzja, zdrowa szczerza krytyka, bez względu na to czy będzie ona przychylna czy nie — ma dla niego wartość kolosalną. Bez

CZESŁAW MICHAŁSKI

niej nie wyobraża sobie pracy, tak jak żaden na świecie twórca nie wyobraża sobie pracy bez kontroli.

Tylko nasze radio, ten najbardziej masowy środek działania, nie ma możliwości takiej kontroli. Tylko twórcy naszego programu radiowego pracują po omacku. Pewnych nieśmiałyeh zresztą prób krytyki programu radiowego podejmowanych przez tygodnik *Radio i Świat* — nie można przecież uważać za taką kontrolę. Przede wszystkim dlatego, że tygodnik *Radio i Świat* jest wydawnictwem Polskiego Radia, a więc z natury rzeczy jest ściśle z tym programem związany, nie ma i nie może mieć obiektywnego spojrzenia na to, co się dzieje na jego własnym podwórku. Mogłaby to być wprawdzie samokrytyka, ale wydaje się, że twórcy naszego programu radiowego jeszcze do niej nie dojrżeli. Nie można za kontrolę programu radiowego uważać również sporadycznych wzmianek w prasie codziennej i czasopiśmie, wzmianek przyprawionych najczęściej ostrą satyrą, często bardzo trafną, ale przecież daleką od tego, co nazywamy rzeczową krytyką.

Istnieje wprawdzie w Polskim Radu specjalna komórka kontrolna. Jest to Biuro Studiów i Oceny Programu, którego nazwa ściśle określa jego zadania. Biuro to — jak wiadomo — utrzymuje łączność piśmenną oraz, jeżeli można się tak wyrazić, antenową z wieloma słuchaczami radii, którzy w swych listach piszą mu o sprawach dotyczących programu a więc krytykują jego braki (bardzo często), chwala jego zalety (znacznie rzadziej), piszą, co im daje poszczególne audycje, co chcieliby w programie słyszeć, czego już nie mogą słuchać itd. Kontakt bezpośredni ze słuchaczem jest z pewnością sprawą bardzo ważną i wypowiedzi słuchacza na pewno się w Polskim Radu nie lekceważy. Inna rzecz, że wypowiedzi te mają wartość dość problematyczną i niesposób sobie wyobrazić, by twórcy programu radiowego kierowali się wyłącznie nimi w swej pracy.

Po pierwsze — są one raczej ogólnikowe, po drugie — bardzo często są one z pewnością sprzeczne ze sobą, po trzecie — nigdy nie wiadomo, co myślą o programie ci słuchacze, którzy nigdy nie piszą do radia, a tych jest milion. No i poza tym wszystkim — wypowiedzi słuchaczy z reguły sprowadzają się do oceny audycji słownych pod względem wyłącznie tekstowym, audycji muzycznych — pod względem wyłącznie kompozycyjnym. A o wykonawcach nie. Aktorzy i lektorzy radiowi oraz muzycy, reżyserzy i realizatorzy akustyczni, których wkład pracy w każdą audycję jest przecież nie mniejszy niż wkład autora tekstu czy kompozytora — również przyjeliby życiwnie rzeczową krytykę swej pracy artystycznej.

Dość powszechne jest narzekanie na program naszego radia. Każda złośliwość pod adresem tego programu jest przyjmowana z wielkim zadowoleniem, a każda parodia radiowa na scenie teatralnej (np. wywiad z dojką w jednym z programów *Syreny* czy głośna już parodia programu radiowego póra i w wykonaniu Kazimierza Pawłowskiego w warszawskim *Teatrze Satyryków*) wywołuje żywą reakcję publiczności. Zenon Wiktorczyk, autor wielu audycji i reżyser radiowy, powiedział kiedyś w czasie dyskusji w Stowarzyszeniu Dziennikarzy, kiedy to omawiane były programy naszych teatrów satyrycznych i kiedy była mowa o wspomnianej wyżej parodii radia póra Pawłowskiego, że była ona niewątpliwie słuszną, celna i że pozwoli ona z pewnością Polakom Radiu... przejść nad nią do porządku dziennego. W tym żarcie jest wiele prawdy. Istotnie radio, a ściślej mówiąc — twórcy programu radiowego a więc autorzy i wykonawcy, którzy, nawiasem mówiąc najlepiej się bawią słuchając takich parodii — istotnie przejdą do porządku dziennego nad tego rodzaju „krytyką”, która przecież w gruncie rzeczy poza dobrą zabawą, jaką daje każdy dobry żart — nie daje im dosłownie nic.

O konieczności krytyki programu naszego radia mówiło się już wiele. Mówiło się, że zarówno autorzy



JOZEFA WNUKOWA

Pejzaż

radiowi, jak i wykonawcy programu nie są w stanie dobrze pracować bez kontroli od strony słuchacza. Mówiło się i wszyscy się zgadzali, że podobnie jak recenzuje się w prasie przedstawienia teatralne i filmowe, powinny być recenzowane sztuki wystawiane przez Teatr Polskiego Radia, pewne audycje muzyczne i inne artystyczne programy Polskiego Radia. Niestety, skończyło się wszystko na „złotyeh myślach”. Odrodzona radiofonia polska będzie wkrótce obchodzić swe dziesięciolecie, ale nie doczekają się jeszcze starego kłakia krytycznego u swej starszej siostry — prasy.

W dyskusjach, które się toczyły w swoim czasie w kołach zainteresowanych radem literatów i dziennikarzy na temat konieczności otwartej krytyki programów radiowych — wyjaśniono sobie wszystko. Przede wszystkim wyjaśniono sobie, że argument, jakoby nie było „waru” recenzować na łamach prasy programów radiowych, ponieważ audycja radiowa idzie tylko raz i ginie w eterze — jest nie istotny i bynajmniej nie dotyczy to wszystkich audycji. Np. wszystkie sztuki wystawiane przez Teatr Polskiego Radia, są uprzednio nagrywane na taśmie magneto fonową i kilkakrotnie powtarzane w programie. To samo się dzieje z wieloma audycjami muzycznymi. Nie giną one

w eterze, radio wraca do nich po kilka razy, słuchacz ma możliwość „wylowienia” z programu audycji, o której słyszał i która go zainteresowała.

Poza tym argument, że nie „warto” pisać o programie radiowym, upada całkowicie jeżeli na recenzję słuchowiska czy koncertu spojrzymy od strony wykonawców. Dla nich ocena ich pracy zawsze będzie miała wielkie znaczenie, bez względu na to czy słuchowisko lub koncert był tylko raz nadany, czy powtarzany kilka razy. Pozwoli im przecież na usunięcie błędów czy na opracowanie w przyszłości innych bardziej wyrazistych z radiowego punktu widzenia środków artystycznych.

Otwarta krytyka programu naszego radia, stałe recenzowanie audycji radiowych zarówno pod względem ich treści i przydatności dla masowego słuchacza, jak i pod względem poziomu wykonania — to pewna droga do stałego ulepszenia programów radiowych. Polskie Radio, twórcy i wykonawcy programu z pewnością przyjmą chętnie każdą próbę przełamania młownolnej zapewne, ale niewątpliwie „zmowy milczenia”, która panuje wokół programu. Bo troska o jego poziom trapi ich nie mniej niż słuchaczy, bo niewątpliwie chcieliby zaspokoić potrzeby kul-

turalne i oświatowe jak najszer szym mas społeczeństwa. Ale jak mogą pracować bez publicznej kontroli, bez jawnej krytyki od strony słuchacza? Nie słyszą przecież ani okłasków po udanej audycji, ani nie widzą zawiedzonych min słuchaczy po audycji nieudanej. Są w gorszej, bez porównania gorszej sytuacji pod tym względem niż twórcy i artyści filmowi i teatralni, którzy przecież zawsze znajdą w prasie ocenę swej pracy której przecież zawsze widzą reakcję odbiorców swej sztuki.

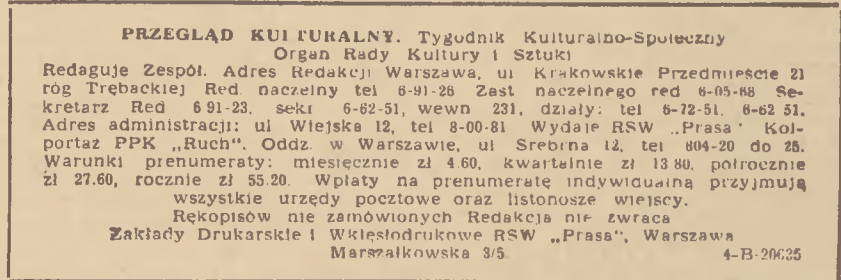
Zorganizowanie stałej krytyki programów radiowych wydaje się dość trudne, ponieważ — jak do tej pory — ludzi znających radio zarówno od strony słuchacza, jak i od strony mikrofonu (które to warunki są niezbędne, by o radiu pisać) — jest niewiele. Ale tak czy owak, trzeba wreszcie zacząć. Bo radio u nas to bynajmniej nie pusta rozrywka czy aparat reklamowy, jak to jest w krajach kapitalistycznych, ale ważny czynnik wychowawczy — kulturalny, organizacyjny, która przez swój program przyczynia się w olbrzymim stopniu do budowy socjalizmu w Polsce, która mobilizuje masy do walki o pokój, o wykonanie planów, i która obok prasy jest najpotężniejszym środkiem informacji. Toteż program radiowy nie może długo czekać na swych recenzentów.

Zdrój — to uroczę uzdro-
 o na Dolnym Śląsku, przez
 ogo sanatoria i domy czasowe
 chodzą miesięcznie około półro-
 sznia ludzi. Przez cztery ty-
 nie urlopu miałem możliwość z
 a obserwować blaski i cienie
 kulturalnego w tym ośrodku.
 elu zaś informacyj odniosłem
 nie, że zjawiska, jakie zaob-
 owałem w Łądku są typowe
 dzie dla innych ośrodków wza-
 i i technicznych — dlatego
 ski, jakie wyciągają z dos-
 czeń Łądku można rozszerzyć
 ałość zagadnienia pracy kulta-
 nej w czasach.

A przecież, gdyby Towarzystwo
 Wiedzy Powszechnej zorganizowało
 na czasach cykl systematycznych

Chyba, że nie inspektor, ale „rewizor“ przybył w owym czasie do Bydgoszczy?

w oryginalnie szlaku Krylowa napisana jest wspaniałym, jedynym językiem rosyjskim, którym chciał się on przeciwstawić panoszącemu się w teatrze kosmopolityzmowi, dającemu blahej, płaskiej intrydzie sytuacji przewagę nad wartością języka literackiego. Można się domy-



SPICHRZ W KAZIMIERZU DOLNYM

Charakterystycznym i wymownym elementem sylwetki Kazimierza Dolnego są rozrzucone wzdłuż Wisły masywne spichrze. W zmniejszonej dziś powaznie liczbie (w r. 1791 było ich jeszcze 25) świadczą o dawnej świetności Kazimierza i o źródłach jego bogactwa pozostających na wielkie inwestycje budowlane w okresie, kiedy większość miast polskich chyliła się już wyraźnie ku upadkowi. Źródłem tym był handel zbożem — pośrednictwo między rozbudowującą folwarkami szlachą żyjących ziem Lubelskiej i Sandomierskiej, a importującą zboże Zachodnią Europą. Ze zbożem też trafiał do rąk kupcy Kazimierza daleko poza granice Rzplitej. Zboże ściągano do Kazimierza kupców nie tylko Gdńska i Torunia, ale również Dnieprów, Włochów, Anglików. Przez blisko pół wieku Kazimierz pełnił rolę ważnego portu rzeczno — łączącego życie osiedla handlu, który cieszył się poparciem władcy — względami poetów sławiących jego urok i bogactwo.

W okresie tym (koniec XVI i I poł. XVII w.) wybrzeża portowe miasta — przedmieścia Gdńska i Krakowskie zabudowywały się spichrzami. W miejsce dawnych, stosunkowo niewielkich, drewnianych lub częściowo drewnianych, powstawały obryzmye, jak na ówczesne czasy i skalę miasta, murywane spichrze o kubaturze od 1500 m³. Stanowiły one równie wyjątkowe zjawisko architektoniczne, jak fara i kamienica patrycjatu. Istniały wprawdzie wówczas podobne spichrze w Sandomierzu i pobliskim Janowcu, ale nie dorównywały Kazimierskim, a Toruńskie, Gdńskie, Bydgoskie i inne, różniły się wydatnie formą architektoniczną.

Plan spichrza Kazimierzowskiego to prostokąt przedzielony po dłuższej osi murem działowym. Spichrz zawierał dwie lub trzy kondygnacje składowe. Surowy blok murów ujęty skarpami, przykryty potężnym dwuspadowym dachem, posiadał jako jedyne urozmaicenie bryły przybudówkę komunikacyjną (schody) umieszczoną z zasady od szczytu zwróconego ku Wiśle.

Odrębne w bryle spichrze „bliźniacze”, przekryte 2 dachami, mają plan będący w zasadzie zestawieniem dwóch typowych spichrzy. Było to niewątpliwie podyktowane oszczędnościami (w kubaturze i wymiarze wieżby dachowej) — wystawienie bowiem spichrza średniej wielkości było bardziej kosztowne niż budowa kamienicy.

Trudności załadunku i wyładunku spichrza sprawiły, że powstało 5 rozwiązań tego zagadnienia, wprowadzających różnice w jednolitym typie spichrza kazimierskiego. Zasadniczą komunikacją były schody umieszczone bądź wewnątrz budynku, bądź na zewnętrznej przybudówce. W spichrzach takich, jak Feltersteina czy Ulanowskich, przybudówka stanowiła rodzaj wieży o

pewnych analogiach plastycznych do wieży kościoła farnego. W spichrzu przerobionym obecnie na schronisko PTTK czy w nieistniejącym spichrzu „Pod Bożą Meką” obejmują ona całą szerokość budynku. W spichrzach barokowej rozbudowy załadunek był ułatwiony dzięki przejazdowi poprzecznemu do dłuższej osi budynku (na wzór stodoły). Załadowanie zboża bezpośrednio na szkuty miało miejsce w spichrzu na późniejszym rozwijającym się wokół wewnętrznego dziedzińca dostępnego przez trzy bramy.

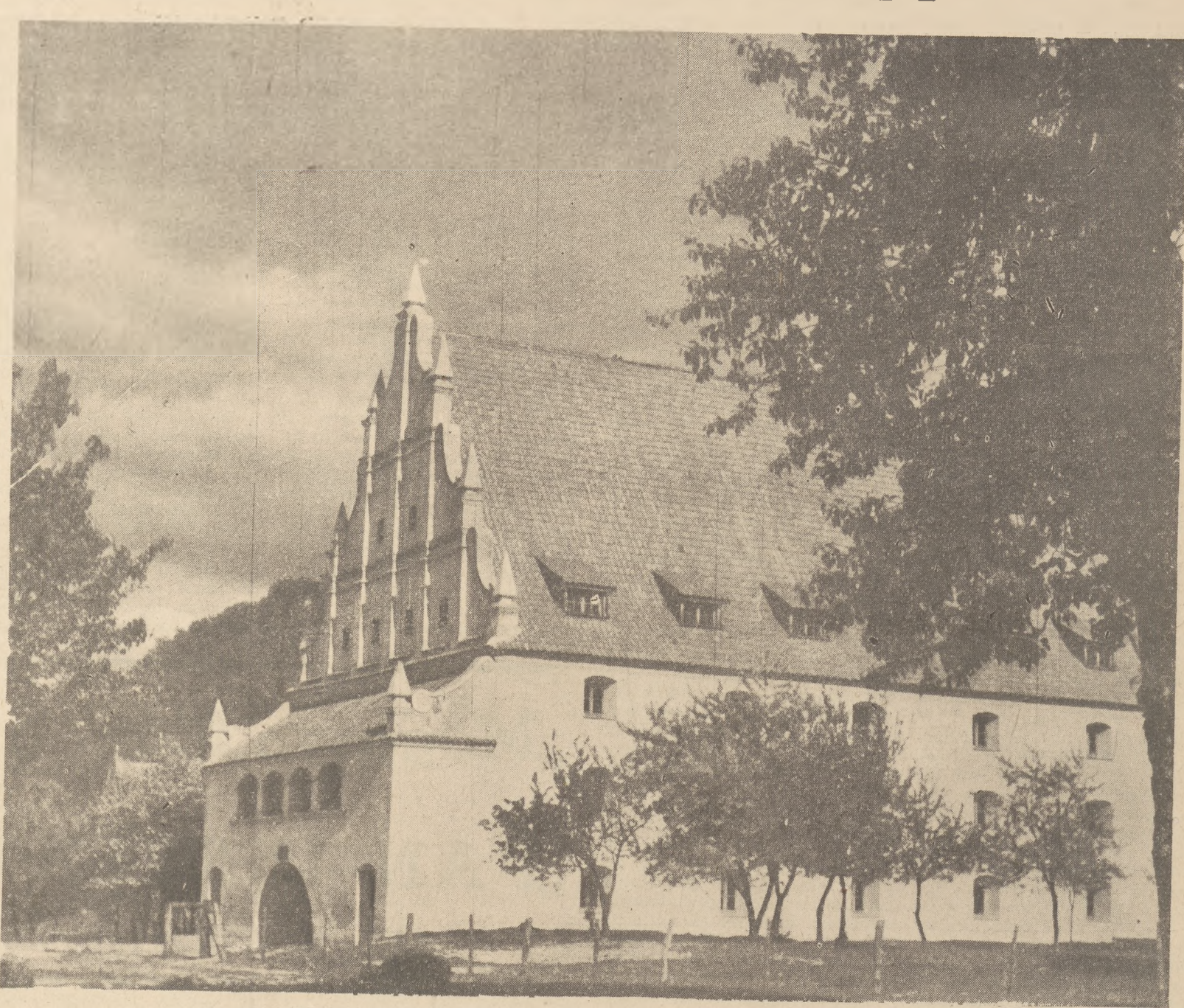
Najświetniejszym pod względem opracowania architektonicznego był spichrz „Pod Bożą Meką”. Zbliżony do niego jest spichrz PTTK. Architekt wychodząc z realnych potrzeb produkcyjnych stworzył przez odpowiedni dobór i rozłożenie środków wyrazu artystycznego budynek jednoznaczny pod względem przeznaczenia. Duże płaszczyzny muru z 3 kondygnacyjowym rytmem małych przesklepionych otworów, o roli głównie wentylacyjnej, podkreślają składowe przeznaczenie budynku, zwiększając jednocześnie iluzorycznie jego wielkość i pojemność. Były to przymioty spichrza, które świadomie uwidatniono, mówili o bogactwie właściciela i jego pozycji społecznej równie dobitnie, jak piękne, suto dekorowane elewacje kamienne.

Dekoracja jest celowo skoncentrowana na szczybie budynku od strony rzeki, jak to miało miejsce we wszystkich spichrzach. Odstępuje od tej zasady jedynie spichrz sytuowany równoległe do Wisły, gdzie zdobione są obydwa szczyty. Rzeźba była gościnnie dla ludzi, których interesował spichrz i jego zasoby, dla nich też stworzono największe efekty. Zza bryły komunikacyjnej partii spichrza wyrasta bogato dekorowany szczyt. Trojkat jego powierzchni podzielony został dwoma poziomami gzymsami przełamany na pilastrach pionowego podziału. Pilastry wsparte na silnym gzymsie podstawy trojkąta kończą sterczyzny połączone ostrymi spływami wolut.

W opracowaniu szczytu widać podobieństwo do szczytu fary będącej pewnie ideałem plastycznym dla mieszkanców Kazimierza. Architekt, odpowiadając na zamówienie społeczne mieszczaństwa, dbający o stronę artystyczną, swojego narzędzia pracy — spichrza — zaczerpnął stamtąd motywy architektoniczne odpowiednio je przetwarzając.

Przewaga wystrzelających ku górze pionowych podziałów — jest umiejętnie skonstruowana z pionową płaszczyzną dachu przybudówki i rytmem czterech lukowo sklepionych otworów okiennych. Dach ujęty jest wolutami dobiegającymi do sterczyzny. Biegą od nich do ziemi silnie wydłużone pilastry obramowujące powierzchnię ścian przybudówki. Widać tu konsekwentny układ tektoniczny, gdzie każdy element posiada określone znaczenie architektoniczne.

Z. BOBROWSKI



Książka dnia



Jana Olbrachta, poselstwa przybywającego z daleka karawanami wielbłądów i orszakami koni, niezwykłe komety i zaćmienia. Widzi nowe życie walczące o prawo istnienia, słucha zaciekłych uniwersyteckich dysput, podziwia instrumentarium Marcina Bylica z Olkusza, które ten uroczysty akademiał przekazał. Jak inni, zachwyca się na nowo starożytnością, pociąga go i niepokoi jej wiedza — wielka, ale pełna sprzeczności i błędów. Uczestniczy w krajoznawczych wycieczkach krakowskich humanistów. Dochodzą doń wieści o wielkich odkryciach zamorskich, nowych wynalazkach, zawziętych wojnach. Dwukrotnie wyjeżdża do Włoch — wracając, przybywa na dwór Łukasza Waczenrode. W długich latach pobytu na Warmię ujawnia w pełni swoją dojrzałą już wszechstronność: prowadzi antykrzyżacką politykę i zagospodarowuje kraj, pisze rozprawę ekonomiczną i dowodzi obroną Olsztyna — walcząc „piórem i orężem”, jak mówił Engels; przez całe dziesiątki lat ciągną się jego obserwacje i astronomiczne wyliczenia; leczy ludzi, maluje, zajmuje się czynnie starożytnością, przekładając *Listy Teofilakta Simokatty*. A później przychodzą ostatnie lata Fromborka: Anna, Retyk, wrastająca niechęć kleru. Postać jego jest pełna ludzkiego ciepła, jest czynna i żywa. Zrosnięta tak bardzo z oczyszczoną ziemią i sprawami jej mieszkanców, przez dzieło swe nabiera jeszcze większych wymiarów — wchodzi do historii światowej nauki. Ileż wysiłku włożył ten fromborski uczonej w budowę swej teorii! Trzeba było pokonać nie tylko ludzką niewiedzę; trudniejszymi były przeszkody stawiane przez wrogą ideologię odchodzącą klasy. Siłą do ich pokonania czerpał nie tylko z poznania przyrody, która jemu powiedziała prawdę: pomocą mu była pełna pasji i nieustępliwości społeczna działalność. Ale dzieło, które stworzył stało się też przewrotem w nauce. Bo popatrzyliśmy: długie wieki ogromnego wysiłku intelektualnego od nieznanych, pierwszych egipskich twórców wiedzy, przez późne ale spekulatywne konstrukcje Eudoksosa, Arystotelesa, Ptolemeusza, genialne intuicje Eriastarcha — przez całe epoki Grecji i Rzymu do późnego średniowiecza — Regiontana i Fierbacha. A i to, co badawczyemu wysiłkiem osiągnięto, ujął w biblia. I wreszcie on — największy syn tej epoki, która odważała się tworzyć dzieła nowe i niezależne. Wyzwolił naukę z więzów teologii — mówił Engels; co więcej, on tę teologię zdemisjonował. Dlatego jego nauka ukazująca prawdziwy obraz budowy świata, niszcząca geocentryzm i podstawy antropocentryzmu i teologizmu stała się przedmiotem nienawistnych ataków kleru. Historia tych napasów spłata się z historią rozwoju wiedzy — jest bowiem historią porażek i klęsk kościoła. Poprzącają się te dzieje kopernikanizmu i są też pełne niezwykłych zdarzeń: plonie na stosie Giordano Bruno, Galileusz walczy z inkwizycyjnym trybunałem, prześladowany jest Kepler, Kar-

też Jezus na wieść o drugim procesie Galileusza pali swój *Traktat o Świecie*, Fontenelle pisze rozprawę o wielkości światów — jak chciał Nolańczyk; walczą o teorię Kopernika Newton i Lomonosow, a w Polsce Heweliusz, Kołłątaj, Jan Śniadecki, Staszyk.

Książkę dr Tadeusza Przytkowskiego, przedstawiającą nam te dzie-

je życia Kopernika i historię jego nauki, czytamy z zainteresowaniem. Pełno w niej ciekawie przedstawionych faktów. Pisana jest swobodnie — jak historycznie — popularne opowiadanie. Autor jej należy do tych badaczy Kopernika, którzy rozmiłowali się w sprawach niezwykłego uczonego. A dr Przytkowski potrafi opowiadać o Koperniku, potrafi go nawet pokazać — jest przecież twórcą scenariusza doskonałej krakowskiej wystawy. Czyń to z powodzeniem także w swej książce. Wartość jej polega głównie właśnie na

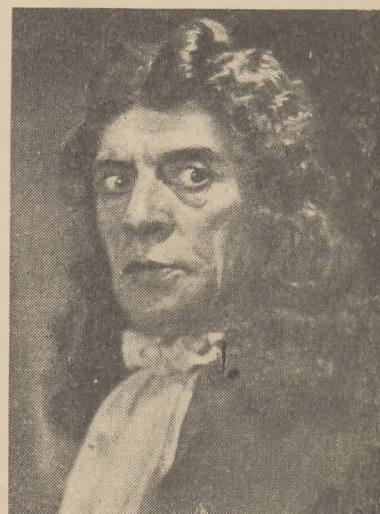
tym narracyjnym, bardzo popularnym charakterze. Szkoda tylko, że nie znajdziemy w niej głębszej naukowej analizy — brak tego na przykład w wykazaniu przełomowości dzieła Kopernika i jego światopoglądowego znaczenia — nie rozwiązuje przecież sprawy (choć dużo niewątpliwie daje nowemu czytelnikowi) przytaczane cytaty Engelse i własne poszczególnie stwierdzenia. Wadliwie są także ustawione dwa ostatnie rozdziały; na ich konstrukcji odbija się ujemnie (pomimo zamierzonej przejrzystości)

blakające się jeszcze w naukowym warsztacie badacza, błędna metodologicznie koncepcja rozdzielania rozwoju naukowych osiągnięć kopernikanizmu (rozdział 5 — *Rozwój myśli kopernikańskiej*), od historii walki o jej zwycięstwo (rozdział 6 — *Walka o teorię Kopernika i jej zwycięstwo*). Pomimo to książka dr Przytkowskiego da czytelnikowi dużo wiedzy o Koperniku, wiedzy podanej umiejętnie i, co jest bezpośrednio przyjemne, z uczuciem.

JANUSZ KUCZYŃSKI

sylwetki twórców

WŁADYSŁAW GRABOWSKI



pośród całkowicie realistycznym traktowaniem stwarzanej postaci, a pewną zarazem groteskowością jej interpretacji.

Na te bardzo mu charakterystyczne elementy sztuki aktorskiej składa się nie tylko starannie pomyślana maska zewnętrzna, wybitna umiejętność prowadzenia dialogu i serwowania dowcipu, jak i podkreślanie komizmu sytuacji scenicznych, dalej — bardzo stylizowana a jednak naturalna w ekspresji dykcja, lecz także dla każdej roli wypracowany inny „plastyczny” układ, polegający na obmyśleniu dokładnej i z dużym poczuciem malarskiego efektu gestów, mimiki i sposobów poruszania się (zawsze nieco inny sposób chodzenia).

Władysław Grabowski cechował zawsze (i nadal cechuje) w życiu humor, dowcip i wielki optymizm, które w okresie młodości i w sile lat męskich niepozabawione były jednak odrobiny sceptycyzmu, ironii i satyrycznego spojrzenia w traktowaniu i ujmowaniu otaczających go zjawisk życiowych. Te życiowe cechy być może, że zadecydowały także o jego scenicznym empolu.

Warunki i talent, jakim obdarzyła go natura, predysponowały go do rozmaitych zadań w teatrze. Wysoki, postawny, zgrabny, o pięknej i wyrazistej twarzy, dużych oczach, z głosem przyjemnym i głośnym, zawsze bardzo plastycznym w ruchach, pozie i układzie sylwetki scenicznej, przy rozległych możliwościach aktorskich, jakie już mu sygnalizowano i podkreślano w czasie studiów — Grabowski miał równorzędne dane na amanta dramatycznego, czy aktora lirycznego, na głębsze postaci psychologiczne, jak i na wszystkie gatunki aktorstwa komediowego od salonowego czy stylowego amanta, poprzez komika i weselaka aż do postaci skrajnie charakterystycznych. Toteż sukcesy jego pierwszych lat, to nie tylko role komiczne czy komediowe w utworach współczesnych i stylowych, jak Dorant w *Mieszczanin szlachcicem* Möllera, czy Fedek w *Ich czworu* Zapiolskiej, ale także *Fantazy* i *Mazepa* z dramatów Słowackiego, *Pan Młody* i *Poeta* z *Wesela* Wyspiańskiego, *Marchbanks* w *Candidzie* Shawa i *Eros* w sztuce Żuławskiego.

Niepospolity wdzięk, humor i niepozabawiony sarkazm dowcip Grabowskiego, nasuwały (szczerze żeszta) myśli jego dyrektorów, że wszystkie te zalety będzie artysta z równym powodzeniem dyskontował i na scenie! — jak od pierwszej chwili zdobywały sobie sympatię i popularność w gronie ludzi najbliższego otoczenia i świata teatralnego — z rów-

nie wielką łatwością zyskał to samo u publiczności. Tak się też stało, bo przecież Grabowski to:

„...amant z krwi i kości, salonowy, mieszczański, lekki, charakterystyczny, czasem w liryzm uderzający, kiedy indziej kokietujący pseudo-filozofia, lub błyskotliwym paradoksmi, frak, kontusz i strój „molierowski” — z równym wdziękiem i swobodą noszący — jest ten aktor przede wszystkim uosobieniem kapitalnego instynktu teatralnego, który pozwala mu lawirować między groteską artystyczną, a wyrazem realistycznym” (Leon Schiller, rok 1923).

W latach 1903—1921 daje mnóstwo ról w repertuaru polskiego i obcego klasycznej i współczesnej komedii. Własny indywidualny styl gry komediowej, rozwijający się z każdym rokiem artystyczne poczucie groteski — jak umiejętność dialogowania i podawania dowcipu, czy ujawniania komizmu sytuacji scenicznej — kierują Grabowskiego w latach późniejszych (po 1922) do ról charakterystycznych lub zdecydowanie komicznych w komediach stylowych, rysowanych zawsze z dużą plastyką i pewną ekscentrycznością gestu, ruchu, a nawet charakterystyki; we współczesnych zaś z domieszką tonu satyrycznego i autoironii. Ten ostatni sposób gry był zapewne wynikiem tego, że świetny aktor w okresie dwudziestolecia zmuszony był grać także we współczesnej polskiej i obcej komedii bulwarowej i mieszczańskiej i z pewnością ten zaprawiony sceptycyzmem do tamtych czasów humor życia Grabowskiego nakazywał mu spoglądać krytycznie na tamte czasy, tamtych ludzi i na „wagę” konfliktów komedii mieszczańskiej i bulwarowej. Powodowało to, że postaci były — jak trzeba — nawet czarujące, ale właśnie zaprawione tym elementem lekkiej samokrytyki osobnej i epoki, nadawanej groteskowym tonem.

Z ważniejszych jego ról wspomniemy: z repertuaru polskiego Wacław Papkin w *Zemście*, Wiktor w *Panu Jowińskim*, Rotmistrz i Kapelan w *Damach i huzarach*, Gustaw i Albin w *Stubach panińskich*, Prokurator w *Wilkach w nocy* Rittnera, Szarmancki w *Spazmach modnych* Bogusławskiego, Janek Topolski i Olszewski w *Lekkomyślnym* straszcie, baron Kręcki w *Aszancie* Perzyskiego oraz w komediach Winawera: *Losy Europy*, *Znajomek z Fiesole* i *Książka Hloba*; z repertuaru obcego: Chlesta-kow i Dobczyński w *Rewirorze*, Dorant w *Mieszczanin szlachcicem*, Klitander w *Grzegorz Dandin*, Malvolio i Chudogęba w *Wieczorze Trzech Króli*, książkę

Aragoński w *Kupcu Weneckim*, Baron Kalb w *Intrydzie i miłości* i des Prunelles w *Rozwiedźmy się* Sardou.

Po wyzwoleniu Grabowski powraca na scenę w roku 1945. Najpierw na scenie Teatru Wojska Polskiego w Łodzi stwarza kilka znakomitych ról w komedii klasycznej, nawiązując do najlepszych osiągnięć minionego okresu, grając Organa w *Świętoszku*, Dyndalskiego w *Zemście*, a także dając kapitalną figurę Belzebuba w komedii Drdy *Igraszki z diabłem*.

W Teatrze Narodowym w Warszawie, do którego zespołu należy od roku 1950 do chwili obecnej, daje znów dwa pełne komizmu groteskowe epizody Pana Zgody w *Świętoszku* i Chłopowa w *Rewirorze*, powiększając jeszcze wielką ilość swych wybitnych tego rodzaju kreacji.

Ale powraca także i do marzeń i osiągnięć młodości, kiedy wypowiadał się tak swobodnie i z takim talentem w rolach lirycznych i dramatycznych. Odezwały się i teraz te przez lata nieknięte struny jego aktorstwa i zabrzmiły dziś dźwiękiem czystym i pełnym. Dowodem tego dramatyczne postaci Ventura w *Sukowatym* i starego Stanczyka w *Rzeczpospolita zapłaci* Auderskiej. Zapisane są bowiem nie tylko w twórczości Grabowskiego, ale i w dziełach teatralnych scen Polski Ludowej, jako wybitne osiągnięcia aktorskie. Potwierdziły, że znakomity nasz jubilat nie tylko celuje i jest pełen twórczych sił zarówno w najbar-dziej mu charakterystycznych rolach komediowych wszelkiego rodzaju, ale także znajduje wielki wyraz i nowoczesne środki do aktorskiego wypowiedzenia się w rolach nawskroś dramatycznych.

JERZY MACIERAKOWSKI