

ANNA PAWEŁCZYŃSKA — O kłamstwie, zakłamaniu, wulgaryzacji i chuligaństwie
KAZIMIERZ KOŹNIEWSKI — Znowu dyskusja
JOANNA GUZE — Wystawa Jana Seweryna Sokolowskiego
ZBIGNIEW WASILEWSKI — Biblioteka Boya w nielase
TADEUSZ KOŁACZKOWSKI — Dziś remanent
JERZY BROSKIEWICZ — Wyznania prywatne
ANTONI PROSNAK — Konkurs gry na instrumentach dętych
— Polska kameralistyka
BOLESŁAW MICHAŁEK — Żelazne prawo schematyzmu
HENRYK ANDERS — W Łódzkim ośrodku propagandy sztuki
TADEUSZ SIVERT — Koncert Państwowego Zespołu Tańca Ludowego Gruzińskiej SRR
DOMINIQUE DESANTI — Migawki Paryskie
JORIS IVENS — Berlin — Paryż — Bruksela — Sztokholm — Warszawa
JERZY PUTRAMENT — Tymczasowe pożegnanie

Przegląd kulturalny

ROK OBRACHUNKÓW

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

Czy rozwój naszej kultury mierzyć należy tylko osiągnięciami, prostym sumowaniem sukcesów? Na pewno nie. Często właśnie bywa tak, że uświadomienie sobie typowych błędów niedawno minionego okresu świadczy najlepiej o sile naszego rozwoju, rozmachu i prawdziwości naszej kultury.

W roku 1954 zgarnialiśmy doświadczenia naszego dziesięciolecia. Poważne są to doświadczenia i nie małe osiągnięcia, zarówno w cyfrach absolutnych upowszechnienia oświaty, zdrowia, kultury i sztuki, jak i w jakości tych osiągnięć. Zwiększyły się ogromne potrzeby i pragnienia ludzi a skala porównawcza tego, co było przed wojną, i tego, co osiągnęliśmy teraz, już nie wystarcza. Dyskusja przebiega w innej płaszczyźnie: co należy uczynić, żeby było lepiej niż teraz.

Drugi Zjazd Partii pomógł nam obejrzeć się za siebie i nieco inaczej spojrzeć w przyszłość. I dlatego rok 1954 zaczął być rokiem obrachunku sumienia. Nie przychodziło to jednak tak łatwo, jak wydawało się niektórym na XI Sesji Rady Kultury i Sztuki. Niewątpliwie w pierwszym okresie naszego szturmu na pozycję Ciemnogrodu i budowania kultury socjalistycznej zbyt często wystarczały nam gołe cyfry osiągnięć i najbardziej podstawowe definicje naszych celów i postulatów. Nie były one zresztą niepotrzebne. Należało oczyścić grunt z gruzów idealistycznej filozofii, kosmopolityzmu, bezideowości i formalistycznych dziwactw. Należało rozzerzywać grunt ofensywy kulturalnej na cały kraj, na szerokie rzesze

chłoptwa. I nie były to frazesy. Było to zasadnicze zadanie partyjne i państwowe. Był to obowiązek każdego twórcy, pisarza, artysty, krytyka i działacza kulturalnego. Jeżeli dziś nikt nie myśli o powrocie do zamierzchłej epoki faszyzowskiego dwudziestolecia, to w znacznym stopniu dzięki właśnie tej stoczony już bitwie, pełnej salw i chwilami, jak to jest na froncie, krzykliwej, lecz rozwijającej się zgodnie z generalną linią Partii, wskazującą na socjalistyczny kierunek naszego natarcia.

Mówiąc więc o błędach tego okresu nie należy zapominać o jego generalnej linii. I o skutecznym działaniu tej linii w polityce kulturalnej naszego kraju. Czy tego rodzaju stwierdzenie usprawiedliwia nasze błędy? Absolutnie nie. Przeciwnie — ono je ujawnia. Pozwala wskazać wyrażenie na te błędy, które przeskazywały i przeskazywały wychowywać człowieka w duchu socjalistycznym.

Każdy, kto ma oczy otwarte, zobaczy, jak wyrósł nasz naród i zmą-

drzeli ludzie. To również nie są sprawy bez znaczenia. Jeszcze nawet w latach 1949—1951 toczyła się dyskusja — „za czy przeciw”. Podobna dyskusja toczyła się zresztą nie tylko w sprawach sztuki. Dziś dyskusja obraca się wokół zagadnienia — „jak”. Jak, żeby było prawdziwie, mądrzej i lepiej. Jest to zasadnicza zmiana sytuacji. Powiedziałbym — odwrócenie sytuacji na naszą korzyść.

Przy tym naród, człowiek, aktywista partyjny, pisarz i twórca wyrasta szybciej niż zdążyliśmy to zauważyć. Wskazywały na to chociażby wybory do rad narodowych i obecna dyskusja w Partii na temat praworządności ludowej. Na tym między innymi polegają problemy naszych opóźnień w 1954 roku. Przyzwyczajaliśmy się do prymitywnego pouczenia ludzi, zamiast budzenia u nich samodzielnej myśli, komenderowania nimi i pohańkowania. Zastępowaliśmy tym zbyt często mądrą zasadę zespołowego kierownictwa, demokratycznej, szczerzej wymiany zdań, socjalistycznej kontroli wykonawstwa. I śmiało decyzyj. Przesadna centralizacja obezwładniała inicjatywę terenu i poszczególnych ośrodków. Nie pozwalała ludziom rosnąć.

Ludzie jednak na złość wielu gorliwym urzędnikom i działaczom kultury — myśla. I myślą coraz mądrzej. Po gospodarsku i socjalistycznie. Nie chcą zresztą unikać kontroli i kierownictwa. Chcą mieć tylko udział w podejmowaniu decyzji i w realizacji jej. Nie tylko w powołaniu i w przezwyciężaniu gotowych recept.

Nie ma recepty na sztukę realizmu socjalistycznego i nie ma recepty dla wszystkich światów i domów kultury, na wszystkie okazje i wszystkie wieczory artystyczne i oświatowe. Istnieje natomiast metoda socjalistycznego myślenia, socjalistycznego widzenia prawdy, socjalistycznego organizowania życia zgodnie z obiektywnymi prawami życia. Ta metoda rodzi się w konfrontacji teoretycznych założeń z praktyką. Konfrontacja zachodzi jednak tylko w procesie swobodnej dyskusji i na zasadach zespołowej decyzji. Dialektyczna metoda myślenia — to metoda wyrosła z dyskusji. Z poszukiwania prawdy, która nie jest raz na zawsze dana, lecz która ciągle rośnie i ciągle powstaje na nowo. W działaniu i w procesie tworzenia się socjalistycznego życia.

Rok 1954 był rokiem konfrontacji potrzeb, osiągnięć, dojrzałości społeczeństwa i naszych doświadczeń. Konfrontacja ujawniła konieczność

daleko idących reform, korekt i uatorowania drogi nowym metodom. I to jest nasze bardzo poważne osiągnięcie tego roku. Osiągnięcie Rady Kultury i Sztuki, zjazdów Związków Twórczych, narad i dyskusji środowisk artystycznych i co najważniejsze — praktycznej twórczości na codzień.

W roku 1954 powstały nowe dzieła. Nowe w sensie zbliżenia się do pełnej prawdy naszych dni, większe swoim kunsztem artystycznym. Powstały takie dzieła i w literaturze, i w dramaturgii, i w plastyce, i w muzyce, i w filmie, i w teatrze, i w działalności tych, co upowszechniają kulturę. Czy trzeba wyliczać te osiągnięcia. Nie. Nazwiemy je bez trudu. W poszczególnych pozycjach wprowadziliśmy różnicę, lecz jeżeli chodzi o generalny kierunek — nie mylimy się prawie nigdy.

Rok 1954 odcisnął przy tym kryteria oceny. Sprzeczał się ściślej niż dotąd. Przesłaliśmy szukać śladów realizmu socjalistycznego w płótnach postimpresjonistycznych i w kłopotach postnaturalistycznych. Smakujemy dziś krytyczną prawdę realizmu naszej epoki, na ogół bezbłędnie, chociaż często jeszcze po omacku.

Czy to znaczy, że skończył się okres walki ze starym światem? Nie. Przeciwnie. Rok 1954 ujawnił wielkie odłogi „starego” w naszym kulturalnym życiu. I to w każdej dziedzinie. Lecz punkt ciężkości tej walki się przesunął. Powiedziałbym — przesunął się do wewnątrz. Do samych siebie. Ludzie sztuki walczą sami o nowe. Nie potrzebują ciągłych drobniagowych pouczeń i rad. Sami toczą trudny, klasyczny i twardy bój. I ze sobą, i z przeciwnikiem. Naszym zadaniem jest tę walkę mądrze i wspólnie z nimi organizować. Zwłaszcza właściwie zreorganizować aparat państwowy, służący sprawom kultury i jej upowszechnianiu.

I tu wkraczamy w zadania roku 1955.

Rok 1955 został określony ofensywą naszej Partii zarówno w walce o dalsze budowanie socjalizmu, jak i o umacnianie Frontu Narodowego, i mobilizowanie narodu do dramatycznej bitwy o pokój i współpracę między narodami.

W tej ofensywie rola sztuki jest ściśle sprecyzowana. Służyć mądrze, świadomie i wytrwale celom tej wielkiej ofensywy.

Lecz sztuka ma również swoje autonomiczne zadania — odkryć prawdę naszej epoki, co nie znaczy sfotografować ją. Znaczy to stałe ją tworzyć na nowo w oryginalnych i rewolucyjnych działach sztuki. Krzykliwym symbolizmem jest r'e do znieśienia. Kłóć się stale w sztuce dwie różne materie: dramat polityczny i moralny, świętyni choć nie wygrany do końca, i jak najbardziej fałszywa imitacja rewolucyjnej epiki. Nie mieści się ona nie tylko na scenie kameralnej, nie ma pokrycia i w tekście. Patos zawodzi Kuśmiera za każdym razem, jego siła leży w niepokoju moralnym.

Rok 1944 zaczyna się w dniach sierpniowej ofensywy, kończy — jak głos natrętny komunikat towarzyszący śmierci Oli — 17 stycznia 1945, w dniu wzięcia Warszawy. Ale są to tylko złudzenia autora. W istocie sztuka rozgrywa się co najwyżej w ciągu trzech tygodni. Chmura zostaje aresztowany w dwa tygodnie od rozwiązania oddziału akowców. Jeszcze dzień i Bogdan zostaje zdegradowany. Dodajmy jeszcze tydzień do tragicznego dnia, w którym opuści posterunek i ginie Ola. Sztuka naprawdę kończy się i zaczyna w sierpniu.

Z czasem dramatycznym nie jest tu dobrze. Nie mówię już o tym, że radziecki lotnik marnie w ziemniakach w sierpniu i szuka pieczyka. Błędy te nie są wynikiem przypadku; materia dramatyczna jest zbyt wata, aby dźwignąć historyczną epikę.

Prawda sztuki Kuśmiera lepsza jest od jego dramaturgii. Co z tego, że rzemiosło jest nieudolne, kiedy sztuka jest prawdziwa. Kuśmiera miał coś do powiedzenia, a nie tylko chciał napisać sztukę. I dlatego wzrusza.

W Rok 1944 Teatr Domu Wojska Polskiego włożył wiele pracy

Martwy akademizm w żadnej szkole i w żadnej konwencji nie jest sztuką. Jest tylko rzemiosłem artystycznym. Sztuka natomiast nie tylko poznaje, lecz i tworzy jakąś część życia, prawdziwego życia, ciągle idącego naprzód. I jeśli, dla przykładu, w roku Mickiewiczowskim wystawiamy „Dziady” — czy inne dzieła epoki Romantyzmu, nigdy nie powtarzamy ich biernie, lecz ciągle na nowo i twórczo odkrywamy naszą wielką tradycję. To samo dotyczy wykonania utworów Szopena czy też Szymanowskiego. Czy wreszcie pracy kompozytorów i zespołów pieśni i tańca w stosunku do przeogromnego bogactwa naszej sztuki ludowej.

Rok 1955 — to więc dalsza ofensywa prawdy na pozycję sztuki socjalistycznej. I ofensywa sztuki socjalistycznej na niedobrych jeszcze odłogi czytelników, widzów, terytoryj i śpiących, martwych miasteczek. To walka o młodzież. O jej entuzjazm. To walka o świętę. Ich życie. Własne, twórcze życie domów kultury i klubów robotniczych.

Rok 1955 to dalsza krytyczna i konsekwentna ocena metod naszej pracy. To decentralizacja uprawnień i ośrodków dyspozycji. To umacnianie terenu. Wydziałów kultury rad narodowych. To nowa koncepcja szkół artystycznych jako szkół przygotowujących do zawodu, zgodnie z planem państwowym potrzeb kulturalnych i zgodnie z realnym istnieniem rzetelnych, prawdziwych talentów.

Rok 1955 to wreszcie wypracowanie nowych norm planowania, usług kulturalnych, zapotrzebowania społecznego na kulturę, na sztukę, na wszelkie możliwości gospodarczych w najbliższym planie pięcioletnim.

To wreszcie walka o wyzwolenie inicjatywy w każdym twórczym ośrodku i w każdym człowieku. To praca nie z za biurka, lecz praca z człowiekiem. Z konkretnym, myślącym, socjalistycznym człowiekiem naszej epoki.

Nie są to — rzecz prosta — zadania łatwe. I nikt nie powinien mieć tego rodzaju złudzeń. Lecz, o ile rok 1954, sumując osiągnięcia, ostro wydobyl braki i nowe potrzeby, to rok 1955 musi stać się rokiem realizacji nowych zadań w toku ostrej, śmiałej, socjalistycznej dyskusji.

Krytyka i samokrytyka dla nikogo nie stanowi ujemy. Nie może też stać się nawykem samobiczowania. Przeciwnie. Wzbęca ona i ustrój, i nas samych. A nade wszystko ułatwia marsz naprzód.

Witamy rok 1955. Rok wielkiego marszu naprzód. Rok budowania socjalizmu i walki o pokój. Rok umacniania wielkości kultury socjalistycznej.



PRAWDA i wszystkie błędy debiutu

JAN KOTT

Boże, jak się to łeporadnie zaczyna. Surżelanina zamiast akcji, krzyki zamiast dialogu, kawałek zego filmu zamiast ekspozycji dramatu. Potem dwie wojskowe w opuszczonym biurze teishauptmanna i rozmówki jak z początków komedii „Pan naczelnik” — to ja. Strasznie tutaj nie cieni sanacyjnych starostów i londyńskiego kandydata na miejsce za bikiem, ale do wycipy o nich, starej ograne jak pływka. Potem jeszcze gorzej. Przez front przedarło się woje akowców i zastępy w malowczaj pozów z rysunku Grotgera, je mają nam nie do powiedzenia, łbec tego recytują niesz Broniśkowskiego i zachęcają nucić Międzyrodowe. Kuśmiera chce udeścić w patos i grzecznie żenują symbolizmie.

Dawne starostwo łmuje teraz na przejściowej kwarcie oddział akowski. Nareszcie od sierpnia-wychy dni czterdziest czwartego roku zaczyna przelnie na scenę. Zarysowują się syweli żołnierzy, nagle błyskają pierwsze dramatyczne niepiecia. Nad wszymi ciężymi jak gradowe młoty grze pytanie: co dalej? Wojna się zaczyna. Dla jednych. Dla drugich dopiero się zaczyna.

I tutaj ponosi Kuśmiera ilustracyjność. Chce o tym jednym oddziale powiedzieć wszystko, co on, co my, co wszyscy wiemy o A.K. Chce pokazać dobrych złych akowców, patriotów i zdrajców, oszukanych i oszukujących, wahaających się, zadowolonych i tych, co znajdują prostą drogę podziemia do ludowej armii. Ledwo związane wózły dramatu znowu z rozpiętością. Nie ma po prostu żadnych miejsc w tym wykładzie zbitym na głosy. A przecież nawet w tych strzępach dialogu narady autentyczne konflikty i namaganie oka żywi ludzie wyparł tezy.

Chmura jest naiwny, ze swoim wyczyszczonym i gołym do strzału automatem. Nic to mu nie pomogło, utłukłoby go życie tego samego wieczoru. Cieluż jest Jelen. Ten syn formality przez los od dzieciństwa, ogłony i oszukany, rwałby pazurami ziemię, gdyby ją dostał na własność. Szkoda go na epizod. Podobał zarysowywał Szadrina Pogodina w pierwszych scenach Czwolwieka z karabinem. Ale Szadrin rości w szkole rewolucji. Kuśmiera krzywa na epizodzie. A przecież, gdyby powstał polski Niezapomniany rok 1944, Jelen, właśnie Jelen, mógłby być jego bohaterem.

Ostatnie scene pierwszego aktu z dowódcą partyzantki akowskiej, hrabią Ziembicem, są już zysta, bo wyswietlona kłisza. Szkoda tylko,

bo ta kukła wypchana schematami nie pozwala uwierzyć w groźnego Ziembicę z drugiego i trzeciego aktu, Ziembicę niewidocznego, a jakżeż bardzo rzeczywistego i prawdziwego.

I na zakończenie aktu znowu symboliczna scena z zakładaniem polowego telefonu. Radzieckiej stacji „Swoboda” odpowie z powiatowego miasta nad Wisłą polski posterunek „Wołność”. Ale tym razem symbol gra. Jest osadzony w realiach, jest pokryty. Od tej sceny mogłoby zacząć się sztuka. Bo dopiero teraz zacznie się naprawdę dramatyczny Rok 1944.

Partijniacy nie chcą stać boso na warcie i schodzą z patrolu. Pełnomocnika reformy roinej trzeba pod strażą prowadzić na pomiary. Zginęły dwa wagony spirytusu. W Społem leżą buty, ale nie chcą ich wydać bez papierków. Z oddziału akowców dwustu poszło do milicji i wojska, stu w las, a reszta siedzi po chałupach i czeka. Rozkradziono jeden magazyn i drugi magazyn. Ludzi, za wszelką cenę ludzi. Do starostwa, do milicji, na szkołę i do fabryki, do propagandy, do reformy, do wojska!

Wszystko z jednego telefonu w powiatowej komendzie milicji. Któż z nas nie pamięta, czym był telefon w roku 1944. Telefon, którego korbę kręciło się bez przerwy, który chrypsał, milkił nagle i głuchł na godzinę. W którego wgadowało się aż do utraty tchu całą władzę ludowej Polski. Był jej najwzajemniejszym narzędziem.

W sztuce Kuśmiera żyje nie tylko telefon. Bogdan jest prawdziwy i tak autentyczny jakby był zdarty z żywego modelu. Jest w nim entuzjazm i zapiekła gorączka, przymieszanie i lekkomyślność, doświadczenie nabyte wczoraj i którego na dziś już nie starcza, piekielne znużenie i nieprzespany nocny i energia, upojenie władzą i pierwsza gorączka władzy. Jeszcze się to wszystko nie zrosło ze sobą, nie stopiło, jeszcze nie zamuliły rewolucjonisty papierki, zebrania i urzędowanie, jeszcze wszystko wali się na niego samego i od osobistej odpowiedzialności nie stara się uciec. Od odpowiedzialności, więcej! Od decyzji moralnej. Tak sobie wyobrażałem zawsze bohatera wspomnianego Czesłki z okresu, kiedy był szefem milicji w wyzwolonej Czesłochowie.

Bogdan w sztuce Kuśmiera przekonuje nie tylko swoim autentyzmem. Jego nieostudzona namietność jest sprawą młodości. Ale nie tylko jego własnej młodości. Jest w nim młodość polskiej rewolucji. Rewolucji, która musi nauczyć się rządzić albo zginąć.

Rok 1944 w swoim najgłębszym nurcie jest dramatem o władzy. Aresztować akowców czy przekonywać? Grozić czy uczyć? Zamykać czy wychowywać? Bieć czy sądzić? W sztuce Kuśmiera nie są to pytania teoretyczne. Jest w niej prawdziwy rok 1944. Wojna domowa trwa.

Żołnierz, że bil się, jest zabity w lesie, Chłop, że brał ziemię, jest zabity w domu, Żyd, że ocalał, jest zabity w drodze.

Kondukt żałobny rozmiesza mieszcucha, Łotrzyk się bawi w domową wojenkę — Przeżyto wilka jego nocne wycie.

Bogdan za uderzenie bandyty zostaje zdegradowany. Ale degradacja Bogdana nie rozstrzyga konfliktu pomiędzy praktyką i moralnością, między praktyką i moralnością, między praktyką i moralnością. Wszelkie pozory przemawiają przeciwko niemu. Grozi mu rozstrzelanie.

W konfliktach pomiędzy Bogdanem i Olą wszystkie racje praktyczne, co więcej, nawet sytuacji historycznej, przemawiają za Bogdanem. Logika samego dramatu broni Bogdana.

W drugim pokoju czeka już morderca, aby strzelić w płuca Oli. Za Olą przemawiają tylko racje teorii. W porównaniu z Bogdanem,

któremu Kuśmiera dał ogromny ładunek prawdy, Ola jest o wiele bardziej abstrakcyjna. Nie szkodzi. W tym konflikcie pomiędzy milicją i Partią dobrze się stało, że racje praktyki oddał Kuśmiera milicji, a racje teorii — Partii.

Bogdan budzi naszą sympatię. W perspektywie roku 1944 ma niemal siusność. Ale na konflikt Bogdana i Oli patrzymy nie tylko z perspektywy roku 1944. Widzimy go z perspektywy dziesięciu lat. I nie możemy powstrzymać się od pytania, do jak zaprowadzi Bogdana jego droga, jeśli zabraknie Oli? I Oli przynajmniej ostateczną rację.

Jest w sztuce Kuśmiera jeszcze inny dramat. Chmura ze swoim przyziębieniem decyduje się zgłosić do wojska. Nie rozstają się z bronią, lekają się zemsty bandy Ziembicę. W nocy nie rozróżnia milicjantów. Towarzysz Chmury strzelił i zabił plutonowego. Chmura stanie przed sądem wojennym. Wszystkie pozory przemawiają przeciwko niemu. Grozi mu rozstrzelanie.

Ale na dramat Chmury nie starczyło Kuśmierkowi ani czasu, ani miejsca, ani umiejętności. Pokazuje go w epizodach, w relacji. Po tem lekkomyślnie porzuca. Końce dramatu idą w wodę. A przecież tutaj, obok sprawy Bogdana i Oli, była droga wielka materia dramatyczna sztuki. I została zmarowana. Nie jest to tylko niedowład techniki. Jest to także niedowład humanizmu. Brak poczucia tragizmu.

Bez końca można by tutaj wyliczać błędy rzemiosła. Więcej nawet: błędy smaku, błędy literatury. Śmierć Oli ze swoim pustym i

Józef Kuśmiera: Rok 1944. Sztuka w trzech aktach. Inscenizacja i reżeria Władysława Krasnowieckiego. Dekoracje Jana Kosińskiego. Kostiumy Ireny Nowickiej. Prapremiera w Teatrze Domu Wojska Polskiego.

Gdy do przejeżdżającej koło parku Paderewskiego 30-ki wtargnęła wieczorem gromada wyrostków i wyskoczyła w biegu, obciążony pół płaszcza pasażerowi jadącemu na pomoście, w tramwaju zapanowało zgodne oburzenie. Nim motornicz zahamował wóz, nim poszkodowany rozpoczął samotny pościg, szybkonoga gromada rozsyłała się w różne strony i zapadła w nieznane dziury. Tramwaj ruszył, pasażerowie hałaśliwie wyrażali swe poglądy, kiwali głowami i ubolewali nad tym, że młodzież jest zepsuta. 30-ka wjechała na most Poniatowskiego, wzburzone nerwy znalazły ukojenie we własnych sprawach, pasażerowie wrócili do przerywanych rozmów lub wzięli rozproszone na chwilę myśli.

Zdarza się często, iż dociekając przyczyny niepożądanego społecznie zjawiska i szukając przeciw nim środków zaradczych, osoby odpowiedzialne za dany odcinek życia społecznego chwytają się kurczowo gotowych, skonstruowanych na inny użytek schematów, które wędrując z miejsca na miejsce i z jednej dziedziny życia do drugiej, odarte z treści, ze swej pierwotnej treści, a nie wzbogacone nowym precyzyjnym wyjaśnieniem, stają się tylko frazesem zaciemniającym obraz rozważanego zjawiska. Zdarza się również, iż osoby kierujące pewnym odcinkiem pracy, lekając się, że rezultaty ich poczyną zostają uznane przez instancje nadrzędne za niewystarczające, ukrywają zarówno swe błędy jak i specyficzne trudności, których pokonać nie zdołali sami. Bywa także, iż naprę zaczynają się pojawiać fakty, które przeczą przyjętej a priori teorii; ludzie, na których podwórku wydarzenia te mają miejsce, woadają w popłoch, krzycząc: — „Mam gorzej dla faktów” i w tym momencie zacierają po nich wszelkie ślady. Jeśli bowiem fakty takie nie powinny mieć miejsca, dostrzeganie ich może podważyć opinię o dobrej woli patrzącego i o jego wiedzy na temat praw rządzących społeczeństwem. Nikt więc nie chce być pierwszym, który powie, że jego król jest nagi, każdy obawia się, iż nagosć ta nie jest zjawiskiem typowym, lub też podejrzewa, że będzie ona powsechnie ukrywana.

Taką to drogą wyrasta niekiedy angielski ogród przyciętych w łagodnie kształty sorawców. Idealne modele konstruowane na temat: „Jak moim zdaniem powinien wyglądać socrealistyczny obraz przedmiotu mego sprawozdania”, spływają seryjnie do miejsca swego przeznaczenia, czyli do instancji nadrzędnej. Zaoatrzone w „państwotwórę wstęp”, „optymistyczne” zakończenie i „przesycone „wydźwiękiem” jak poczynają się w sposób bezbłędny surrealistyczne i wielce „škodliwe, zważywszy, że stanowią zazwyczaj podstawę dla planowania konkretnej działalności.

W taki sposób pod pokrywką optymizmu narastało powoli zjawisko chuliganstwa.

Zajmijmy się tymi spośród pewników na temat chuliganstwa, które pobudzone kiedyś do życia, kursują nadal po świecie zwaligaryzowane, jednostronne i ciche zapewne z intencji swych twórców.

Pewnik o charakterze i tendencji zjawiska: „Chuliganstwo jest zjawiskiem marginesowym, nietypowym, obcym strukturze budującego socjalizm społeczeństwa, stanowi ono rezultat pozostałości ustroju kapitalistycznego, zatem winno się zmniejszać w sposób zwolowy, w miarę jak zmniejsza się ilość tych pozostałości”.

Do
Ministra
Kultury i Sztuki

Kończy się jesień, zaczyna zima — na wsi wkraczamy w najbardziej nasilony okres czytelniczy. Jak co roku, stoi on pod znakiem konkursu, który tym razem przybierze jednak nieco inne formy niż w latach poprzednich: w Roku Dziesięciolecia mamy współzawodniczyć o tytuł i godność gromady przodującej w powiecie. — Ale już na wstępie pracy przy organizacji konkursu trapią nas wątpliwości, które warto chyba przedstawić w prasie, gdyż przyczyny ich mogą zaważyć ujemnie na dalszych losach konkursu i całej akcji rozwijania czytelnicwa.

Bibliotekarze otrzymali ostatnio instrukcję Centralnej Rady Czytelnicwa i Książki. Ministerstwa Kult. i Sztuki, ZSCH itd. w sprawie konkursu. Jest ona odbita na powielacz i to dość słabo, na skutek czego są miejsca opuszczone, zamazane i nieczytelne. Instrukcja to pierwszy zacytn konkursu. Od tego, jak ona jest zredagowana i wykonana, zależy bardzo dużo. Instrukcja mówi m. in. o tym jak wielką wagę przywiązuje się do prac konkursowych i jakie nadaje im znaczenie — tymczasem już samo jej wykonanie zdawałoby się świadczyć o dość obojętnym, by nie powiedzieć lekceważącym, stosunku autorów. Bo jeśli tyle wysokich instytucji nie zdobyło się na to, by instrukcję wydrukować... To pierwsza uwaga krytyczna: instrukcja powinna być wydrukowana i to w takiej ilości, by mogła dotrzeć do wszystkich zainteresowanych w dostatecznej ilości i oczywiście dość wcześnie.

Uwaga druga: w instrukcji, jak na ogół, we wszystkich tego rodzaju

Pewnik o wyłączonej przyczynie wzrostu chuliganstwa: „Fakt, iż nasilenie chuliganstwa wzrasta należy wyjaśnić jedynie działalnością wroga klasowego”.

Pewnik o rozsiewie zjawiska: „Chuliganstwo jest zjawiskiem, które tworzy się i rozwija jedynie w środowisku drobniomieszczańskim, a jeśli nawet przenika niekiedy do innych środowisk to tylko za pośrednictwem drobniomieszczaństwa”.

Te pewniki złożyły się na wszechogarniającą teorię o pozornie nieposzlakowanej logice wewnętrznej.

Zacznijmy analizę tej teorii od rozważania jej konsekwencji praktycznych. Skoro żadne przyczyny chuliganstwa tkwią nie mogą w strukturze społecznej, skoro wszystkie społeczne mechanizmy działają bezbłędnie cała działalność praktyczna skupić się winna na dekonstruowaniu i likwidowaniu wroga klasowego. Istnienie wroga klasowego w okresie przełomowym, gdy buduje się na nowych zasadach oparte społeczeństwo, jest sprawą bezsporną i poważną. Wykazywało dobitnie procesy polityczne, w których na ławie oskarżonych zasiadała młodzież. Istnieją ośrodki i ugrupowania dla których słowo socjalizm oznacza zniechędzone koncepcje porządku społecznego. W epoce tworzącego się socjalizmu czynności klasowa jest konieczna; należy jednak postawić zadanie w sposób jasny: czynność ta nie powinna stać się parawanem dla oportunistów. O ileż bowiem łatwiej, gdy jawia się w jakiejś dziedzinie fakty niepożądane, zamiast zająć się w sposób rzetelny analizą własnych błędów, złożyć odpowiedzialność na wroga klasowego. Jest on postacią wygodną, działa w ukryciu, można go szukać wszędzie, i o wszystko oskarżyć.

W piśmie Ministerstwa Oświaty Nr II-9522 51, między innymi czytamy: „Proces Burmistrza w Warszawie i kontrola pracy wychowawczej szkół, przeprowadzona przez władze szkolne w październiku i listopadzie br. wykazała, że obawy chuliganstwa wśród młodzieży szkolnej nie spolkają się z właściwą reakcją dyrektorów (kierowników) szkół i nauczycielstwa, że NIE WSZEDZIE (podkreślenie nasze) są oceniane jako przejaw penetracji wroga klasowego i jako próba odciążenia młodzieży od nauki i od pracy społecznej, a więc od tych ideałów, które szkoła wskazuje w treści nauczania i wychowania”.

Wrog klasowy, który miał stanowić WSZEDZIE działającą przyczynę chuliganstwa objawiał się w roku 1953 (w swej postaci mitologicznej) wśród licznych przedstawicieli szkolnictwa. Nie potrafili oni wskazać w jakich formach konkretyzują się te działania, umieli natomiast nakreślić dźwięczny i patetyczny obraz Jego, który „wyciąga po młodzież swe okryte macki”.

Wielu jest wśród nauczycielstwa ludzi, ofiarnych i mądrych, którzy na gruncie własnych obserwacji dociekają przyczyn szkodliwych społecznie zjawisk. Jeden z tych ludzi stwierdził, że wbrew zaletom Ministerstwa nie widzi na swym terenie przejawów wrogiej działalności, widzi natomiast cały szereg czynników sprzyjających demoralizacji młodzieży — zamikłł. „...A może wrog klasowy działał na młodzież w czasie wakacji?...” — dodał po chwili tonem usprawiedliwienia.

Prawdopodobnie na skutek działających podobnie mechanizmów, w różnych środowiskach zaczęto szukać stereotypowych wcieleń „wroga klasowego”, które to wcielenia mia-

ju publikacjach-odezwach, zbyt dużo zgromadzonego „gólnolotnych i ogólnikowych zdań „o wszystkim”, a mało podano właściwych sposobów i środków działania, mało praktycznych wskazówek — przede wszystkim jak zainteresować konkursem aktyw terenowy, działaczy partii i rad narodowych, pracowników kultury, a następnie wszystkich mieszkańców wsi. Instrukcja winna przekazywać najlepsze doświadczenia lat ubiegłych, winna uczyć, jak pobudzać chłopstwo pracujące do udziału w konkursie; jak, jak i gdzie stosować formy propagandy; gdzie szukać oparcia i pomocy, a w razie potrzeby i interwencji, aby wykonać wszystkie zadania konkursu. Tego instrukcja nie robi. Wygląda ona tak, jakby instancje wydające ją nie widziały czy nie chciały widzieć wielkich i różnorodnych trudności, które na wsi hamują jeszcze upowszechnienie czytelnicwa i rozwój prac konkursowych.

Poważnym brakiem jest też nie podanie w instrukcji w ogóle żadnych terminów — nawet okresu trwania konkursu. Nie podano też żadnego wzoru, jak w przybliżeniu winny wyglądać zobowiązania konkursowe, co mają zawierać, kogo obejmować, kogo czynić odpowiedzialnym za ich wykonanie itd. Wszystkie wymienione tu braki i niedociągnięcia winny być jak najszybciej uzupełnione, gdyż rozmach i powodzenie konkursu zależy w znacznej mierze od dobrze zredagowanego, praktycznego, a więc życiowego, pozbawionego braków i śmiałego patrzącego w twarz trudnościom — programu. Poza określeniem zadań organizatorów i wskazówkami metodycznymi plan dzia-

łania musi zawierać też wzory i przykłady oparte na doświadczeniach z lat poprzednich, przykładowe wskaźniki wzrostu czytelnicwa dla pewnych terenów itd.

Powodzenie konkursu zależy też od zaopatrzenia terenu we wszelkie materiały propagandowe, jak afisze, plakaty i ulotki, a przede wszystkim w pomoce oświatowe — zestawy, konspekty, poradniki, plany czytania, sylwetki pisarzy, informacje o książkach, pogadanki literackie itp. Materiałów takich ani w ramach konkursu, ani poza konkursem nie otrzymaliśmy i nie otrzymujemy. Już choćby centralne wykonanie afiszów, ogłoszeń i ulotek zaoszczędziłoby wiele czasu i trudu działaczom i pracownikom terenowym, którzy teraz sami muszą je wykonywać, nie zawsze robiąc to dobrze i nie zawsze bez błędów.

Czas już najwyższy, by organizatorzy konkursu — w Warszawie, województwach i powiatach — zrozumieli, że nie wystarczy ogłosić konkurs czytelników wiejskich i oddać (żel) na powielacz jedną instrukcję, aby osiągnąć dobre wyniki. Trzeba pomagać — nie odezwać się, lecz w całym tego słowa znaczeniu pomagać terenowi, zwłaszcza, że środków finansowych i wszelkich innych z pewnością nie brakuje.

Inaczej trudno liczyć na upowszechnienie czytelnicwa na wsi i jego istotny wpływ na wzrost świadomości chłopstwa pracującego.

O kłamstwie z aktamaniu wulgaryzacji i chuliganstwie

ANNA PAWEŁCZYŃSKA

ly stanowią wyłączone przyczynę chuliganstwa. W często spotykanej wersji „wrog klasowy” to człowiek z ukrytym w kieszeni rewolwerem, z broszurą propagandową w ręku, siejący zarazki stonki ziemniaczanej. Inny jest „wrog klasowy” małych chłopców: uczy ich najpierw pokazywać język nauczycielce, każe za sobą powtarzać brukowe wyrazy, kieruje ich ręką, gdy celują kamieniem w okna przejeżdżającego tramwaju. Gdy dziecię podrobnie już nieco i sprostać może poważniejszym czynem „wrog klasowy” leje mu w buzię siłą wódkę, czy wzmożnione wino i prowadzi „w Polskę” by rozbiłało do woli. Każę mu tuc latarnie, łamać drzewa, niszczyć budynki, napastować ludzi, rygać, brudzić i hałasować — jest on spiritus movens wszystkich złych poczyną. Jeszcze inny gatunek „wroga” ulubio sobie ZMP. Jest to raczej wrog bachczyny, lubi alkohol i wyuzdany taniec, nosi obcisłe z tyłu rozcięte spodnie, uczy bikiniarskich tańców, wprowadza bikiniarskie fryzury i rozpowszechnia „barwne i dziwne garderoby”. W roku 1953 w ferworze nieprzemysłowej akcji ruszyli do walki z nim zetepowemu zbrojni w ponure miny i w nożycki do obronienia za długich włosów. Stojąc pod ścianą na sali tańca chwytali na lasso rozbieganych „wrogów”, by z pomocą Milicji spisywać karne mandaty.

W ten sposób wrog klasowy, którego działalność była na ogół wykrywana i likwidowana w wypadkach, gdy istniała konkretnie, rozmnożył się na liczne postacie na podobieństwo pogańskich bogów. Zatrudniał starych i młodych, wracając uwagę od wielu istotnych i nitych zagadnień.

Skoro ta idealistyczna metoda mitologizacji zjawisk społecznych, nie licząca się z faktami, skompromitowała się w praktyce, należało poszukać metody właściwszej.

Co to jest chuliganstwo? Jaki czyn należy traktować jako chuligański, a jaki jeszcze chuligańskim nie jest? Dla naszych rozważań nieprzydatną by była ścisła definicja prawna, służąca do wydzielenia podlegających karze czynów. Zagadnienie stawiane według znanego modelu: „Kiedy zaczyna się łysina” jest zagadnieniem pozornym.

Podobnie trudną byłaby odpowiedź na pytanie: Kto to jest chuligan? — Chuligan nie zawsze różni się od innych chłopców, którzy

chuliganami nie są. Różnice te natomiast stają się widoczne, gdy zbierze się paru lub więcej chuliganów. Chuligan w liczbie pojedynczej zaczyna się różnić od innych kolegów w swym wieku w miarę jak często p zebywa w środowisku chuliganów. Zdarza się, iż chłopak, który poniósł odpowiedzialność karę za popielony czyn chuligański nie jest jeszcze głęboko zdeprawowany. Zdarza się również, że inny, który dołąd nie miał sprawy przed sądem, a nawet nie popielnia czynów wybitnie szkodliwych społecznie, prowadzi chuligański i próżniaczy tryb życia i jest jednostką poważnie zdeprawowaną.

Bywa on dzieckiem robotnika, rzemieślnika, chłopca, prywatnego przedsiębiorcy lub inteligenta. Urodzić się mógł w środowisku alkoholików lub przestępców, lecz może być również dzieckiem wzorowych obywateli. Różna bywa jego sytuacja materialna i różnie układają się stosunki rodzinne. Nierzadko w domu istnieją poważne konflikty rozkładające spójność rodziny, często opieka nad dzieckiem jest niewystarczająca, a metody wychowawcze niewłaściwe. Chłopiec bywa zdolny, energiczny, pełen temperamentu, bywa również tępy, powolny, pozbawiony inicjatywy, ulegający wpływom otoczenia.

Szkola stanowi zazwyczaj pierwsze duże zbiorowisko, z którego dziecko wybiera najbliższych kolegów. Zdarza się często, że na terenie tej samej szkoły gromadzi się znaczna ilość dzieci podlegających systematycznemu wpływom złego środowiska, grupują się one razem i wzajemnie pogłębiają swą demoralizację. Łatwość, z jaką ośmielają się wzory postępowania rozpowszechniają się wśród młodzieży, dotrwadza niekiedy do tego, że szkoła staje się terenem, na którym działają szkodliwe z jej założeniami wpływy.

Czy szkoła ma możność przeciwdziałać tym wpływom? A może przybawiają jeszcze nowe okoliczności pogłębiające trudności szkoły?

W okresie dziesięciolecia w szkolnictwie popełniono wiele błędów, które po długim okresie kuluarowych szumów wydobły się wreszcie na światło dzienne, są przedmiotem narad naukowych i dyskusji prasowych. Wskutek zbyt szerokiego uprawnień nadanych młodzieży, przy braku sankcji, którymi można by zmusić opornych do nauki i poprawnego zachowania, szkoła traćła swój autorytet. Nauczyciele, nie zawsze przygotowani w sposób wystarczający do trudnej pracy wychowawczej, przeciążeni pracą administracyjną i społeczną, bywali bezbronnymi wobec naporu trudnych uczniów. Kierownicy taill niekiedy te trudności w obawie przed biurokratyczną oceną rezultatów pracy szkoły przez władze oświatowe, które nie wnikały zazwyczaj w istotę tych trudności, i w sposób rygorystyczny wymagały wykonania planowanej „produkcji” absolwentów.

Gdzie szkoła powinna szukać pomocy w pracy wychowawczej? — Powinna tę pomoc otrzymać przede wszystkim ze strony rodziców uczniów. Jak sprawa ta przedstawiała się w praktyce? Zazwyczaj tylko nieliczni rodzice współpracowali ze szkołą. Inni albo okazywali całkowitą obojętność, albo podważali i tak już słaby autorytet szkoły, odnosząc się do nauczycieli w sposób lekceważący. Narastały sprzeczności i konflikty. Światopoglądowy wpajaniem w szkole przeciwstawia się często religijne wychowanie rodziny, zasłyszane przez dziecko komentarze polityczne bywają różne od tych, które daje szkoła. Zdarzało się również, iż nieaktowne posunięcia wychowawców pacyły słuszną koncepcję wychowawczą domu.

Czy szkoła mogła liczyć na pomoc organizacji młodzieżowej i szukać oparcia w kolektywie uczniów? — Wypadki takie zdarzały się stosunkowo rzadko. Mieć natomiast miejsce zjawisko wielce szkodliwe. Organizacja młodzieżowa prowadzona nieudolnie, bezdusznie i łudnie nie umiała w sposób właściwy skierować zainteresowań młodzieży, często natomiast rościła sobie prawo decyzji o poważnych problemach szkoły. Działalo zatem niekiedy państwo w państwie potęgując chaos zarządzeń i pojęć.

Cóż w tej sytuacji robi chłopak, który jeszcze niedawno chuliganem nie był? Dostawczy się w ogień niezbyt przemysłanvch i działających

sprzecznie zabiegów wychowawczych dochodzi do wniosku, że autorytetów nie ma. Zależnie od chwilowej zachcianki, szuka oparcia w rodzinie przekraczając zarządzenia szkoły lub sprzymierza się z organizacją uczniowską, by się o-przeć kontroli ze strony domu.

Gdy jako chłopca trudnego zapisano go do świetlicy, orientuje się szybko, że nie ciekawego tu go nie czeka. Próbuje w łobuzerski sposób uatrakcyjnić przebieg nudnych zajęć. Kierownik świetlicy ustawa go chętnie, albo oddycha z ulgą, gdy chłopak nie zjawi się więcej.

Zniechęcony do świetlicy, harcerstwa i ZMP chłopak szuka rozrywek. Wkrótce przekonuje się, że nie jest samotny. Okazuje się, iż te same miejsca na terenie miasta przyciągają również uwagę innych chłopców. Krag znajomości rozszerza się pod kinem, w parku i przy wesolym miasteczku. W miarę jak wzrasta ilość znajomych, przybawo również atrakcji. Chłopak poznaje smak alkoholu, złościwą radość jaką daje niszczenie tego nad czym pracowali inni i znajduje urok w brutalnym zaspokajaniu potrzeb erotycznych. Szczęśliwy, że znalazł lekarstwo przeciw nudzie unormowanego życia chuligan zaczyna ożywioną działalność. Jeśli utrzymuje jeszcze pozory związku ze społeczeństwem, staje się źródłem demoralizacji w świetlicy i w szkole. Przeniesiony karnie do innej szkoły szybko wrasta w nowy krag kolegów; cenią sobie jego towarzyswo — jest atrakcyjny. Jeśli dojrzał do tego, by śmiało wypowiedzieć wojnę wszystkim obowiązkom, porzuca szkołę i unika pracy. Znają go po imieniu bywalcy spod kina Moskwa, lub spod kina Praha, wieczorem „chodzą” po parku Krasinich i jest jednym z użytkowników zakonspirowanej meliny. Jeśli entuzjazmuje się sportem prowadzi na stadion drużyn chuliganów, by obce-rzucać butelkami po wódce zawodników, którzy wygrali mecz wbrw jego woli. O znoiku chuliganów w złotych koszkach (można taka zjawila się w tym roku wśród chuliganów Starówki) siedząc w rulinach piją strzemiennego przed wieczorną rozróbką. Planują wyszukane zabawy i łatwe zarobki.

Przez czas długi chuligan nie spotyka przeszkód. Wszystkie imprezy wienyż powodzenie. Milicja Obywatelska bywa tolerancyjna wobec wykroczeń młodzieży, nie ściga ich w sposób konkretny. Czasem jednak chuligan staje przed referatem karno - administracyjnym. Wkrótce i w tej dziedzinie nabiera doświadczeń. Wahać się od 50 do 300 złotych wysokość mandatu karnego przepłatana gździejście parnemieszczną pracą poprawczą, której nikt nie egzekwuje, nie wzbu-dza w nim niepokoj. Przestępuje się niekiedy przez przewod referatu, jako owa „dzidownica” wielokrotnie lykana przez karkę. Kaczka nie prowadzi kartotek, nie wie, po raz który lyka chuligana.

Jeśli chuligan nie mając ukończonych siedemnastu lat trafi przed sąd dla nieletnich, może zyskać nową szansę życiową dzięki zastosowanym w stosunku do niego środkom wychowawczym — poprawczym. Niewielka ilość spraw chuligańskich w sądzie dla nieletnich świadczy jednak o tym, że nie zdarza się to często. Poza tym sądy dla nieletnich borykają się z wielką liczbą trudności, nie dysponują wystarczającą ilością miejsc w izbach za-trzymać, pogotowiach opiekuńczych i w zakładach wychowawczych. Opieka kuratora, którą sąd może zapewnić bywa już często środkiem niewystarczającym wobec demoralizacji chłopca. W popiechu zalatwianych w przepisowym terminie spraw i będąc nastawionym prawie wyłącznie na wyświeślenie czynu, o który nieletni ma sprawę, sędzia nie ma możności wnikać głębiej w sytuację chłopca. Zdarza się często, że sąd opierając się na powierzonych danych dostarczonych przez M.O. nie zna stopnia deprawacji nieletniego i na podstawie niepełnego aktu oskarżenia orzeka łagodny wyrok. Wtedy chuligan przeświadczony o bezkarności wraca do dawnego życia.

Kiedy rozwój chuligana nie napotkał żadnych tam ze strony społeczeństwa, zromadzoną na sali sądu dla dorosłych publiczność przerazi zwyrodnienie oskarżonych, którzy dla zabawy wrzucili człowieka pod koła jadącego pociągu. Człowiek ten wziął w obronę napastowaną przez nich kobietę. Chuligan nie okazują żalu — z cynizmem przygląda się reakcji sąni.

Gdzie występuje najczęściej chuliganstwo? Analiza faktów wskazuje, iż zjawisko to sięga różnych środowisk społecznych, a bardzo licznie reprezentowane jest wśród młodzieży robotniczej. Na pierwszy rzut oka fakt ten jest zaskakujący. Dzisiejsza klasa robotnicza w swej całości różni się jednak od proletariatu walczącego o swe prawa w okresie kapitalizmu. Poddana jest bardzo szybkim przemianom. Wśród robotników znajdują się miliony przybyłych wczoraj doniero do miasta chłopów, część drobniomieszczaństwa, dawny lumpenproletariat, którzy przez fakt uzyskania stałej pracy przecież nie zawsze jeszcze swoje tradycje zagubili. Nastąpiło ogrom-

ne przemieszanie środowisk wywołujące zawsze kryzys norm obyczajowych. Powstały środowiska niemal jednolicie młodzieżowe, nie wsparte na żadnej tradycji, mające charakter prowizoryczny.

Epoka, w której żyjemy, jest epoką wielkich przeobrażeń w warunkach, gdy w społeczeństwie działają jeszcze przyżytkowe formy gospodarcze, społeczne i moralne, zmienia się w sposób zasadniczy struktura kraju. Ludność wędruje z wsi do miast, z zacisznych miasteczek na tereny wielkiej budowy, rozrost przemysłu ogarnia czasem najbardziej oddalone osiedla, trwa mechanizacja rolnictwa i kolektywizacja wsi. Otwierają się możliwości nagłych awansów wraz z wszystkimi przemianami, które niosą. Młodzież wyrwana spod kontroli swych środowisk rodzinnych wędruje tłumnie do hoteli robotniczych, kobiety coraz liczniej włączają się do pracy zawodowej, ulegają zmianom stosunków rodzinne, przekształca się struktura gospodarstwa domów. Działające dotąd normy moralne i obyczajowe tracą wartość lub siłę. Powoli i żmudnie krystalizują się normy nowe. Nie łatwo zapanować nad tym procesem powszechnych a koniecznych przemian.

W tych warunkach przebudowy struktury świata wychowuje się młodzież, także młodzież robotnicza, może szczególnie ta młodzież. Wskutek pracy zawodowej kobiet, obowiązek wychowania, za który dawniej pełna odpowiedzialność ponosiła rodzina, został częściowo przerwany na powołane ku temu instytucje. Czy zdołały one w sposób zadowalający sprostać temu zadaniu? Trzeba odpowiedzieć bez ogródek, że nie. Wychowanie stanowi najbardziej skomplikowany proces społeczny. Tam gdzie mamy do czynienia z człowiekiem, zdarza się, iż stosowane metody dają rezultaty edmienne od zamierzonych. W procesie wychowania zaangażowane są różnorodne planowane i nieplanowane elementy. Trudno przewidzieć wszystkie możliwe a niepożądane wpływy, a jeszcze trudniej im zapobiec.

W tej sytuacji wydaje się, iż chuliganstwo stanowi niezamierzony produkt uboczny koniecznych przekształceń społecznych, jest rezultatem niedopatrzeń i błędów w systemie i metodach wychowania. Stwierdzenie, iż przyczyną chuliganstwa tkwią w społeczeństwie nie oznacza jednak, że musi ono istnieć nadal w sposób nieuchronny, oznacza natomiast, że jedyną słuszną drogą zmierzającą do likwidacji tego zjawiska jest systematyczne, wnikliwe, małe i czujne korygowanie systemu i metod wychowania.

Walka z chuliganstwem winna iść różnymi brami, uwzględniając wszelkie możliwe formy oddziaływania. Przede wszystkim konieczna jest jak najszybsza polęta profilaktyka, uczuła na wszelkie, drobne nawet objawy demoralizacji. Opieka pozakolna musi objąć wszystkie dzieci pozbawione wystarczającej opieki, a rozbudowana sieć różnorodnych zakładów wychowawczych musi zagwarantować właściwe warunki wychowawcze tym dzieciom, które ich nie znajdują w swych środowiskach rodzinnych.

Organizacji młodzieżowej i instytucji wychowawczych tylko wtedy będą mogły pociągać wykołnienie młodzieży, gdy program ich zajęć będzie ich interesujący, że przyciągnie tych wszystkich, którzy przyzwyczaili się widzieć w chuliganstwie i łianstwie jedyną formę atrakcyjnego spędzania czasu.

Mimo że instytucje wychowawcze przejęły znaczną część zadań, wychowawczą szkoła stanowi pierwszy i najwęższy obowiązek rodziców. Z ewersoplanowości tego obowiązku uszą zdać sobie w pełni sprawę instytucje zatrudniające rodziców i organacje polityczne i społeczne, których są oni aktywnie zaangażowani.

Akcja chowawcza musi być skoordynowana. Rodzice i wszystkie organacje i instytucje muszą prowadzić wspólną i konsekwentną działalność zmierzającą wzajemnie się autorytet. Tylko takie działanie może zapewnić młodzieży wystarczającą kontrolę i zabezpieczyć ją pđ postawą obłudy, dwulicowości lekceważenia w stosunku do włączających się wzajemnie autoetów. Ta wspólna akcja musi zmiać ku temu, by u młodzieży wywzoryła się umiejętność samodzielnego myślenia i pełne przekonanie o istnieniu norm moralnych obyczajowych, stanowiących niezbędny warunek funkcjonowania prawidłowego społeczeństwa.

W wydkach, gdy na działalność praktyczną jest już za późno, edymv do czynienia z jednostkami głęboko zdeprawowanymi, karzłżeba ostro i bezwzględnie; a to, że konieczność takich kar załłala obciąża poważną winą całego społeczeństwa. Każdy człowiek wódsz zamierzony lub niezamierzł wychowuje innych, każdy człowiek winien sobie uświadomić iłki własnego oddziaływania, kał człowiek postawia swą przyczę do do rozwoju lub likwidacji chuliganstwa.

Do numeru niniejszego dołączamy dla numeratorów spis treści „Przeglądu Kulturalnego” za lata 1952—1953. Wszyscy ci, którzy chcieliby ponadto teńis nabyć mogą go otrzymać po nadesłaniu do II Delegatury R. S. „Prasa” Warszawa, ul. Wiejska 16 znaczków pocztowych na kosztzłeszylki.

Następny numer „Przeglądu Kulturalnego” ukaze się w 72 nej objętości 12 str. W numerze tym zamiesć sprawozdanie z 11 Zjazdów Pisarzy Radzieckich.

Znowu dyskusja

KAZIMIERZ KOŹNIEWSKI

Gdy w słuchawce telefonu odzywa się głos, skądinąd bardzo miłego, Jerzego Płażewskiego — drętwieję. To jest bowiem niechybny prognostyk, że w „Przeglądzie Kulturalnym” — (gdzie Płażewski zajmuje się działem filmowym) znowu rozpoczyna się dyskusja o kinematografii polskiej.

Przechodzą mnie ciarki, gdyż wydaje mi się, że o tej naszej kinematografii stanowczo zbyt wiele się dyskutuje w sposób absolutnie nie wiodący do nikąd. Prowadzone dyskusje odznaczają się — nie wyliczając wkładu niżej podpisanego — dość mierną fachowością i trochę strzelają panu bogu w okno. Właściwi twórcy, reżyserzy, udziału w nich nigdy nie biorą (jak zresztą nie biorą i w życiu kulturalnym w ogóle), a wszystkie wyroki ferują jedynie teoretyczni znawcy przedmiotu, w najlepszym wypadku literaci, którzy napisawszy jeden scenariusz i polamawszy sobie zęby na trzech dalszych, uważani są za filmove wyrocznice.

Dlatego nie lubię tych filmowych dyskusji. I bardzo bym się cieszył gdybyśmy tak spokojnie poczekali na rezultaty rozbudowy bazy technicznej i dopiero po pierwszych studiach ocenili tak czy owak dorobek polskiej kinematografii. Za wiele gadania, które — wydaje mi się — nie ma żadnego wpływu na przebieg twórczości filmowej w Polsce.

Gdyż istotny wpływ na poziom tej twórczości mają nie artykuły prasowe, ale atmosfera istniejąca wokół spraw sztuki. Ona to oddziałuje na twórców filmowych w bardzo wyraźny sposób. Po pierwsze dlatego, że w niej żyją, po drugie dlatego, że film bardziej niż każda inna sztuka jest rezultatem pracy kolektywnej, w której ingerencja czynników urzędowych, biurowych (to nie musi znaczyć — biurokratycznych) jest szalenie głęboka.

Trzeba powiedzieć jasno: fakt, iż film nasz — wobec tak nikłej produkcji — rzeczywiście traktowany jest bardziej jako instrument masowej agitacji niż jako sztuka obciąża twórczość filmową w naszym kraju wszelkimi schorzeniami, jakiego były udziałem np. prasy, reportażu, propagandy w ogóle.

I w rezultacie doszło do zupełnie paradoksalnego wydarzenia: przodowały się na ekran rzeczy zupełnie mizerne, nie powodujące dyskusji, a ominęła ekran pierwsza wersja „Robinsona Warszawskiego”, gdyż był to film wywołujący dyskusję.

Obciążenie dyskusją, iż wielką szkodę naszej kinematografii wyrządziły właśnie przeróbki „Robinsona Warszawskiego”, zaniechanie „Sprawy Szymka Bielasa” — a to dlatego, że fakty te wytworzyły wokół polskiej kinematografii oraz biura na Puławskiej atmosferę asekurancji. Sto razy słyszeliśmy westchnienia literatów:

— Poszedlibym z tym pomysłem do CUK-u, ale po co... zbyt śmiałe.

Jestem głęboko przekonany, że ludzie tak wdychający nie dobre, nie gotowe w swych tekach nie mieli, ale też w twórczości artystycznej dzieje się często tak, że istniejąca atmosfera albo pobudza myśl twórców, albo z góry ją paraliżuje; albo podnieca pracę fantazji, albo ją mrozi.

Na pewno nie mieliśmy takich dobrych pomysłów filmowych, które nie dotarły do CUK-u — ale też na pewno wiele twórczych i pysznych myśli w ogóle się nie urodziło w atmosferze panującej wokół polskiego filmu.

Byłoby jednak grubą przesadą za wszystkie te błędy obarczać winą wyłącznie CUK. Błędy te tkwiły wyłącznie w otaczającej twórczość w ogólnej atmosferze zresztą w Polsce. We wszystkich krajach naszemu obozu panowała — jeszcze nieprzezwyciężona do końca (to nie są sprawy łatwe do wyругowania) — atmosfera lukiernictwa artystycznego, beżkonfliktowości (w jej rozmaitym aspekcie, różnym np. w ZSRR i u nas), pruderii (tyczącej się tylko spraw uczuciowych, ale i ideowych) i wielu innych grzechów głównych. Nastąpiła pod tym względem poważna przemiana. Przemiana ta dopiero za jakiś czas wyda swoje owoce.

Dlatego wydaje mi się, że dyskusowanie nad samym tylko filmem jest w tej chwili dosyć jałowe. Dyskutować należy nad polską sztuką — w ogóle, a film i tak płynąć będzie na ogólnej fali przewartościowywania naszych kryteriów artystycznych i propagandowych.

*

Oczywiście w tym wszystkim są pewne specyficzności wyłącznie filmowe.

Niedawno byłem na posiedzeniu tak zwanej rady programowej. Oceniano jeden ze scenariuszy. Do rady tej należał również nasi najwybitniejsi twórcy filmowi. Na sali nie było ani jednego. Kilku bawiło akurat w Moskwie, inni pracowali przy swych filmach, daleko od Warszawy. Ktoś się na te absencje oburzył. Ja też. Dyskusje i decyzje powzięte zostały przez grono ludzi dość po laicku znających się na kinematografii.

Kiedy wyszedłem na ulicę — ochłoniłem i pomyślałem sobie, że nienormalne jest odrywać twór-

ców od ich warsztatu dla prac, jak się to w literackim języku mówi, redakcyjno-wydawniczych. Nienormalność naszego przemysłu filmowego sprawiła, że nasi wybitni i mniej wybitni filmowcy stają się na terenie kinematografii Mädchen für alles.

My nie mamy na dobrą sprawę zupełnie tego zaplecza, jakim dla pisarzy jest nienajgorzej kwalifikowany aparat wydawniczy. A u nas, w filmie, raptem tylko towarzysze Gromb, Karpowski i J. Toeplitz. To za mało. Za mało dlatego, że sztuka wymaga rozmaitości nie tylko pomysłów, ale i ocen. Rozmaitości gustów. Trudno wymagać od trzech ludzi, by się zmieniali jak kameleony. A cała reszta to albo aparat już wyłącznie administracyjny, albo sami twórcy.

Istnieją jeszcze krytycy, ale ci w imię czystości rzemiosła nie tykają się programowych praktyk.

Nie jestem pewien, ale kto wie, czy nie byłoby korzystne wyłonić kilka równoległych zespołów oceniających scenariusze kierowane do produkcji. Należałoby wiązać je z wytwórniami filmów fabularnych. Wytwórnie będą się rozbudowywać. Z góry należy prelimitować im taką samą samodzielność programową, jakiej udzielono wydawnictwom. Realizacja tego pomysłu, jeżeli nie ma być sztucznym funkcjonowaniem kilku komisji w ramach jednego urzędu — wiązać się może jedynie z rozbudową kilku wytwórni filmowych fabularnych w ciała technicznie zupełnie samodzielne.

A może?... A może atelier traktować jak drukarnie, pracujące dla każdej firmy wydawniczej, a już teraz stworzyć kilka odrębnych wytwórni fabularnych (np. trzy), których wzbudzeniem sprzyjałaby wychowywaniu zaplecza znawców filmowych i organizatorów dla sztuki kinematograficznej? Nie mówiąc już o walorach samej konkurencji...

*

Kiedyś napisałem, że pierwszym twórcą filmów jest reżyser. Nie podzielał opinii Jerzego Pomianowskiego domagającej się równorzędności reżysera i scenarzysty. Ale pomiędzy równorzędnością a pełnym lekceważeniem jest... ocean.

To nie jest prawda, że u nas lekceważy się scenarzystę. Troska biura scenariuszowego jest rzetelna i stosunek do pisarzy uprawiających lub próbujących uprawiać sztukę scenopisarstwa filmowego jest serdeczny. Nie pomoże jednak największa serdeczność, jeżeli 1) panuje wokół filmu atmosfera asekurancji, 2) nie istnieje żaden realny program, który by zmierzał do stałego wciągania pisarzy do pracy filmowej i który by ułatwiał powstawanie z wodowych scenarzystów.

Mamy w tej chwili w Polsce jednego jedynego zawodowego scenarzystę: Starskiego. Wśród młodych pisarzy żaden nie związał się z filmem na wyłączność. To nie dobrze. Najlepsze filmy powstają z dzieł literackich, pisanych bynajmniej nie z filmowym przeznaczeniem — to dowód słabości naszej kinematografii.

Co czynić, by zmienić ten stan rzeczy? By powstał zawód pisarza-scenarzysty, jak jest zawód powieściopisarza, poety, dramaturga? Oczywiście jedna odpowiedź jest generalna: w miarę polepszania się naszej kinematografii coraz więcej pisarzy będzie smakować w tym zawodzie. Ale też należy chyba już teraz z całej masy pisarzy, którzy przewinęli się przez CUK, wytypować sobie kilku mających dane na to, by choć poważną część (jeśli nie całość) swych zdolności poświęcić filmowi i zacząć z nimi jakąś programową, solidną stałą współpracę.

Czy to nie jest zastanawiające, że wśród całej masy fachowców, jakich rozsyłamy do obcych krajów, by uczyli się różnych rzemiosł od ludzi lepiej je umiejących — nie ma scenarzystów? Czy nie należałoby skierować ludzi poważnych (nie taką młodzież, jaką posyłano na studia filmowe do Paryża, z czego korzyść była mniejsza niż większa) na jakiegoś bardziej systematycznego studia do Mekki scenariuszy filmowych, jaką dziś są Włochy. Bo przecież na całym świecie trwa w tej chwili kryzys scenariusza filmowego — wszędzie namiętnie krećci się powieści. Tylko we Włoszech Zavattini i towarzysze piszą specjalnie dla filmu. To nie chodzi nam o podpatrzenie sposobów pisania, ale o nabranie w płuća tej atmosfery twórczej, jaka panuje wśród włoskich scenarjopistów. Oboście uważam, że na zachód od nas są w Europie dwa naprawdę ciekawe zespoły artystyczne: teatr Brechta w NRD i neorealizm filmowy we Włoszech.

...To są luźne myśli. Ale tak jak przed kilku laty w Biurze Scenariuszowym zapanował nowy duch współpracy z pisarzami — i dało to niezgorsze rezultaty — tak teraz metody te musimy udoskonalić. Skromnym elementem polepszenia mógł i powinna się stać sekcja scenopisarstwa filmowego rodzająca się powoli w Związku Literatów Polskich.

*

...No i niechający spełniłem życzenie „Przeglądu Kulturalnego”. Jest głos w dyskusji.

W pierwszą rocznicę śmierci Jana Seweryna Sokołowskiego została otwarta w salach „Zachęty” wystawa prac składających się bez mała na całość dorobku przedwcześnie zmarłego artysty. Ta imponująca wystawa liczy 36 obrazów olejnych, 58 rysunków i 37 prac z zakresu malarstwa ściennego.

Utarło się mniemanie, że Sokołowski to przede wszystkim specjalista od malarstwa ściennego.

Przecież miał w Akademii Warszawskiej katedrę technik ściennych, współpracował w tej dziedzinie z Kowarskim (pałac Brühlowski, Dworzec Główny i in.), po wojnie sam, lub z uczniami wykonał niejedną polichromię, mozaikę i sgraffito (plafon Teatru Narodowego w Warszawie, plafon MSZ, sgraffito przy ulicy Bednarskiej, projekt stacji metra; jeż wreszcie Sokołowski autorem rozwiązania plastycznego Rynku Starego Miasta, gdzie dwie kamienice po stronie Barsa zdobył freskiem i sgraffitem). O pracach ściennych tego artysty mówiono i pisano, po śmierci Kowarskiego Sokołowski stał się pierwszym autorytetem w sprawach malarstwa architektonicznego, ale jego malarstwo sztalugowe pomijano milczeniem. Owszem, wiadomo było, że Sokołowski maluje obrazy olejne, posiadał je na wystawie ogólnopolskiej i okręgowej, czasem otrzymuje za nie nawet nagrody, ale jest to jak gdyby boczną i zarazem mniej godną uwagi linią jego twórczości. Dość istotną sprawą, a mianowicie brak wystaw indywidualnych lub co najmniej ich niewystarczająca ilość, dzięki czemu widzą ma bardzo niepełne a niekiedy i mylne wyobrażenia o artyście (skoro z jego dorobku może wyczerpać dwie, albo trzy prace na rok i to nie zawsze najbardziej reprezentatywne), argument poważny, jest tu jednak niewystarczający. W spojrzeniu na Sokołowskiego, którego przywykło się uważać za malarza par excellence ściennego, krył się dość lekceważenie. Od dość dawna ustalona hierarchia nakazywała stawiać na pierwszym miejscu malarstwo olejne i chociaż po wojnie, w związku z wielką odbudową kraju, obywateli się nieznane dotychczas możliwości dla fresku, mozaiki i sgraffita, według opinii dość powszechnych w środowisku malarstwowym, jedynie malarstwo olejne mogło pretendować do rangi sztuki czystej, wyzwolonej, autonomizacji, jak to zazwyczaj określano. Cóż dalej i niżej, często znacznie dalej i niżej, umieszczano malarstwo ściennie, potem szła grafika, wreszcie scenografia. Każdy malarz sztalugowy dziś jeszcze potwierdzi tę hierarchię, nawet jeśli sam uprawia inne rodzaje sztuki. Nie tu miejsce na wyjaśnienie, skąd wziął się taki pogląd i dlaczego zdołał się tak mocno zakorzenić w świadomości artystów; w każdym razie fakt jest faktem, a szacunek dla prac ściennych Kowarskiego czy dekoracji Andrzeja Pronaszki tej hierarchii nie narusza. Jest się prawdziwym twórcą stojąc przed sztalugą, sam na sam z płótnem napietym na bieżnię, przynajmniej potencjalnie. W innych dyscyplinach malarstwa można zostać twórcą, historia i rozstrzał nie pozwalają przeczyć, ale ani to takie pewne, ani nie o promieniu tak czystym blaskiem.

Stosunek środowiska artystycznego do twórczości Jana Sokołowskiego w pełni potwierdza te wątpliwości, która, nawiasem mówiąc, może znaleźć poparcie jedynie w słabym malarstwie ściennym, bezsensownych ozdóbkach i wycinankowych esach floresach, jakie wciąż jeszcze możemy oglądać na fasadach zabytkowych i nowych budowli. Argument żaden, bo z równym powodzeniem może dotyczyć kiepskiego malarstwa sztalugowego, którego przykładów nieśledy nie brak. Tak czy inaczej, Sokołowski bardziej niż którykolwiek z malarzy zajmujących się również lub równolegle malarstwem ściennym, był przemilczany jako autor obrazów olejnych, z wielką dla siebie krzywdą. W wypadku Sokołowskiego jest to tym bardziej paradoksalne, że artysta ten mawiał i powtarzał wielokrotnie, iż nie ma malarstwa ściennego bez sztalugowego; ten, kto nie potrafi skomponować obrazu na płótnie, tym bardziej okaże się bezzilny w kompozycji ściennej.

Wystawa zbiorowa prac Sokołowskiego jest doskonałą okazją, nie tylko dla recenzentów, do zajęcia się tą właśnie dziedziną jego twórczości, a mianowicie malarstwem sztalugowym. Dziś wreszcie możemy sobie wyrobić pełny sąd o tym artyście, który w równej mierze zasługuje na uwagę jako strza, jest pod jego wpływem i pragnie mu się przeciwstawić? Gdzież było wówczas malarstwo bardziej atrakcyjne niż malarstwo francuskie? Inna rzecz co z niego wzięło, inna rzecz jego przydatność, a raczej nieprzydatność dzisiaj (linia po-Bonnardowska). Sokołowski malował więc „Śniadania” trochę tak jak obcy uczył Kowarski, a trochę tak jak nakazywał Bon-

nard; malował „Lunaparki” jak to robił Larisch; „Cyganka”, któremu patronuje Cybis i Wałiszewski. Wymieniając te nazwiska nie chodzi o to, by umniejszyć Sokołowskiego i powiedzieć, że to naśladowca; przeciwnie, w tych wczesnych obrazach jest wiele z niego, samego: osobisty stosunek do przedstawianego przedmiotu i wielka dobiekliwość, która cechuje tego artystę przez całe życie. Szuka. W por-

natury jest jedną z zasadniczych cech Sokołowskiego jako malarza. W latach późniejszych (okupacja) widać wyraźną tendencję do scalania uprzednio rozbitej formy, do okrzestiania przedmiotu konturem. Bryła, która pojawia się teraz na obrazach Sokołowskiego, jest zgoła czym innym niż w epoce studiów u Kowarskiego, lub bezpośrednio po niej: wystarczy porównać portret Teresy Kulejowskiej (1930)

z portretem żony (1941) czy portretem doktor Zuli Piotrowskiej (1944). Tym razem jest to już Sokołowski bez żadnych uzupełnień i naleciałości. W tym samym okresie powstają krajobrazy zakopiańskie, które stanowią oddzielny rozdział w twórczości artysty. Jest wielka odwaga w podjęciu tematu tak ograniczonego i to ograniczonego przez złe malarstwo. Krajobrazów zakopiańskich jest wiele i bardzo różnych, obok wrażliwie i trafnie podpatrzonej natury, górskiego pejzażu, wśród którego Sokołowski wyrósł, z którym był związany głębokim sentymentem, są płótna naturalistyczne nawet. Ale i te budzą szacunek dla nieustępliwego malarza, który nie zawahał się przed żadnymi trudnościami pragnąc pejzaż zakopiański oczyścić z teatralności, sztuczności i sztampy; i to mu się w większości obrazów udało.

Okres powojenny można uznać za najpełniejszy w twórczości Sokołowskiego. Obok pejzażu, portretu, aktu, martwej natury, pojawia się kompozycja figuralna, tematyczna. Znowu odzywa się Kowarski, ale także inaczej! Żadnych zależności od znakomitego malarza; teraz jest to w pełni świadome kontynuowanie jego linii, myśli, idei; pragnienie, aby malarstwo stało się wielkie również dzięki swej zawartości tematycznej; żeby rozszerzyło się i objęło wszystkie dostępne mu rodzaje, mogło być kameralne i monumentalne, intymne i patetyczne, żeby korzystało ze wszystkich środków — rysunku, koloru, światła i działalo w sensie najbardziej powszechnym. Maluje więc teraz Sokołowski akty budowane z ostrych zestawień barwnych, akty studia i akty kompozycyjne; portrety dzieci i kobiet, gdzie chodzi przede wszystkim o oddanie charakteru przedstawionej osoby i nastroju chwili; liryczne pejzaże, w których rysunek drzewa, spokój wody, płaszczyzna nieba, mówi o wiernym i czułym stosunku malarza do przyrody (cykl nowosądecki) i znowu powracające krajobrazy tatrzańskie; wreszcie kompozycje figuralne takie jak „Muzykanci”, „Kostka-Napierski”, „Szymanowski”. Pelen rozmachu i śmiałości myśli, poprzedzony mnóstwem studiów rysunkowych „Kostka-Napierski”, jest obrazem, w którym Sokołowski zmierzył się z tematem rewolucyjnym, na upiół legendarnym, znanym mu od dzieciństwa i dzięki swej góralskiej scenarii bardzo bliskim. Ale najpiękniejszą chyba kompozycją Sokołowskiego są „Muzykanci”, dzieło dojrzałego talentu, piękne w nastroju, gdzie zwarta forma trafnie uzupełnia zestawiony kolor; cały romantyzm tego artysty, najbardziej widoczny w pejzażu, bardzo rodzimy i bardzo polski, został zmniejszony w tym doskonałym obrazie.

Rysunki i studia obok kartonów, szkiców do kompozycji ściennych, fresków, mozaik, sgraffit, zajmują całą niemal drugą salę wystawy (nierusza jest poświęcona wyłącznie malarstwu olejniemu). Jest to warsztat i kuchnia artysty, prace przygotowawcze do malarstwa olejnego i robót ściennych. Ilek w tych szkicach wiedzy, inteligencji, wyobraźni! Wśród kartonów na szczególną uwagę zasługują niezrealizowany projekt na wnetrze stacji metra (1952), którego tematem są wspólne zwycięstwa polskiej i radzieckiej armii, cały srebrno-złoty, i piękny fruz ze znakami Złotajku (1951) nie mówiąc już o kartonach i szkicach rrac przedwojennych i powojennych, w większości zrealizowanych, które wymagałyby oddzielnego omówienia. Rysunek wreszcie, olbrzymi i piórem, niekiedy lawnowany, mówi o wielkim talencie Sokołowskiego i w tej dziedzinie, która uważała za pomocniczą tylko, a w której często osiągnął mistrzostwo urodzonego rysownika.

W tej drugiej sali miejsce honorowe zajmuje umieszczony na sztalugach, nieskończony portret Felicjana Kowarskiego, dramatyczny i pelen napięcia, pięknie pomysłowy i skomponowany. To ostatnie wspomnienie o mistrzu i przyjacieli, obraz którego śmierć nie pozwoliła dokończyć, na tej wystawie tak uczucie i wzruszająca, nabiera znaczenia pięknego symbolu.

MUZYKANTCI



Wystawa JANA SEWERYNA SOKOŁOWSKIEGO

JOANNA GUZE

telnym artystą z pokolenia Sokołowskiego, bez względu na to, jakie formy przybierała ich twórczość. Nowatorstwo! Jeśli dziś uczniowie uczniów Pankiewicza (po mieczu i po kądzieli), mechanicznie i niedołężnie rozbijają płamę i „budują światło kolorem” bez światła i koloru, powtarzając sprawy dawno już przebrzmiałe i zamknięte, można się tylko dziwić tak daleko posuniętej naiwności; ale w czasach młodości Sokołowskiego! W latach trzydziestych! Cóż miał robić młody malarz, uczeń Kowarskiego, który ceni i podziwiał mi-

trę, w scenie, w martwej naturze. Jeśli odnajduje własny wyraz w tym okresie, to najbardziej chyba w pejzażu, który od samego początku jest u niego pejzażem bardzo polskim i bardzo nastrojowym; o ten pejzaż rozbijają się wszystkie wpływy rodzime i obce, z pierwszej i drugiej ręki; widać to doskonale w dwóch pięknych obrazach z Krasicy (z „Krajobraz z Krasicy” i „Krasica” 1937). Te lata, lata przedwojenne, które charakteryzują niestanne poszukiwania, zmienność manier, środków wyrazu, pokładanie nadziei raz w nowym



AKT III

dla siebie temacie, innym razem w odkrywanej na nowo (choć innym już znanej) formie, nie są dla rozwoju Sokołowskiego bez znaczenia; wzbogacają się jego umiejętności, a zarazem wrażliwość, tym bardziej, że Sokołowski wciąż obcuje z naturą — krajobrazem, modelem, przedmiotem, nie zdając się niemal nigdy na pamięć. To ciągle obcowanie z naturą i uczenie się od

strza, jest pod jego wpływem i pragnie mu się przeciwstawić? Gdzież było wówczas malarstwo bardziej atrakcyjne niż malarstwo francuskie? Inna rzecz co z niego wzięło, inna rzecz jego przydatność, a raczej nieprzydatność dzisiaj (linia po-Bonnardowska). Sokołowski malował więc „Śniadania” trochę tak jak obcy uczył Kowarski, a trochę tak jak nakazywał Bon-

BIBLIOTEKA BOYA W NIEŁASCE

ZBIGNIEW
WASILEWSKI

Wypowiedź dyskusyjna

Na mej półce stoi historyczny tom I „Pism Michała z Montaigne” z nagłówkiem: „Biblioteka Boya, t. I”. Data wydania: 1917, ale książka musiała wyjść w końcu 1916, skoro Boy potwierdzał ten rok konsekwentnie w artykułach i wspomnieniach. Druk odbył się w krakowskich zakładach Anczyca, firmy uczynił Gebethner, ale wydanie dokonało się „nakładem tłumacza”. I nie mogło być inaczej. W samym pionącym środku Wielkiej Wojny jakż księgarz-przedsiębiorca zaryzykowałby utopienie kilkunastu tysięcy koron w pismach nieznanego u stóp Wawelu francuskiego myśliciela sprzed niemal 4 wieków!

Tak rozpoczęło się wielkie dzieło „Biblioteki Boya”. Tadeusz Zeleniśki miał już wówczas za sobą przekład Rabelega i całego Moliera (1912), szeregu tomów Balzaka i innych pisarzy francuskich. Ale dopiero w r. 1915 odtwarzane prace ujęte zostały w ramy szczegółowego planu i opanowane świadomym wielkiej skali zamysłem.

W książce o Balzaku Boy przekazał nam relację o chwili, w której genialny twórca *Komedii ludzkiej* wpadł na pomysł powiązania swych pojedynczych utworów w jeden wielki fresk społeczny współczesnej Francji. Było to w r. 1833. Balzak wpadł pewnego dnia do pokoju siostry i zawołał: „Pokłońcie mi się, zostaję geniuszem!” A wyłożywszy swój plan, dorzucił w gorące: „Cieszę się z góry na zdumienie krótkowidzów, kiedy ujrzą olbrzymi gmach, jaki stworzą te „nowelki”!”

Nie wiemy, jak powstał zamiysł stworzenia gmachu „Biblioteki Boya”, ale niewątpliwie jest coś bardzo balzakowskiego w samym pomysle, którym urzędujący c. k. lekarz wojskowy, wówczas już po czterdziestce, związał się na resztę żywota z literaturą i połączył w jedną całość rozproszone dotąd i wykonywane raczej *pour passer le temps* prace przekładowe. Balzakowskie było zresztą i wykonanie wielkiego planu — rozłożone na lata, wytrwałe i skrupulatne. Boy-artysta i mistrz języka, Boy — „mędrzec” i zaklinacz opinii publicznej, Boy — cierpliwy benedyktyn pracy, autor do dziesięciu a nawet dwunastu tomów świetnych przekładów rocznie, okazał się w potrzebie i rzutkim, pomysłowym wydawcą. Walczył z trudnościami finansowymi, obojętnością księgarzy, złym gustem czytelników. Zdobywał ich szturmem, którego różne fazy przeszły niemal do legendy.

Głośno stały się więc tak wymiennie chwytliwym reklamowe, jak np. wydanie *Rozprawy o metodzie Kartezjusza* w opasce „Tylko dla dorosłych” czy wywiady z... samym sobą, ogłaszane w prasie. Sławę autora *Słówki* i tłumacza pikantnych *Zywotów pań swowolnych* wykorzystywał Boy na korzyść Villona i Diderota, Crebillonem otwierał drzwi Pascalowi, przez *Listy perskie* torował drogę *Duchowi praw*, Brantomem zarabiał na kredyt dla Rochefoucaulda. Opornych nabywców nieznanego bliżej w Polsce Marivaux zachęcił wraz z którymś ze swych chwilowych współpracowników — księgarzy nowymi okładkami dwu tomów *Komedii*: napis na jednym głosił, od tytułu pierwszego utworu, od tytułu tam *Zebrań amatorów*, na drugim, że zastawiono tam na czytelnika *Pulapkę miłości*. Tak udekorowane obydwa tomy klasyka francuskiego teatru XVIII wieku poszły oczywiście jak woda!

Takie to były perypetie wydawnicze, gdy prawo kapitalistycznej koniunktury decydowało o polityce kulturalnej, gdy twórczość była zależniona od dźwięku koron, marek i złotych. Dzieła Boya-wydawcy stanowiły przez długie lata piękną kartę wolnego „ruchu oporu” przeciw

ciw skomercjalizowaniu kultury, były przejawem dążenia wielkiego pisarza do uniezależnienia się od rynkowej gry podaży i popytu na dzieła myśli i sztuki. Jak wszystko inne, Boy i swą pracę wydawniczą wykonywał z energią i talentem.

Wbrew złośliwym krytykom nie był wszakże „reklamistą”. Za publikację i reklamę książek wziął się tylko dlatego, że nie mógł znaleźć odważnych i wytrwałych nakładców. „Pierwszy tom Biblioteki Boya — pisał ćwierć wieku temu — wydałem niegdyś z konieczności sam; setny tom znów wydałem sam. Jest już widać przeznaczone, aby wydawnictwo to, jedno z największych rozmiarów i cieszące się niejakim uznaniem, odbywało się bez udziału księgarzy. Ma to swoją wymowę. Dwadzieścia z górą lat szukałem człowieka, który by zrozumiał moją myśl, zapalił się do niej i stał się moim współpracownikiem; i szukałem na próżno...”

Gorzkim wyznaniem, opłacone długimi latami iście balzakowskich doświadczeń pisarza-wydawcy! Sam Boy był swęj idej, o której wspomina, od dawna świadomy. „Mamy własnych wspaniałych romantyków — pisał — uczynmy sobie z pisarzy francuskich swoich klasyków.” I: „Z czasem stanie się [Biblioteka Boya] — jestem tego pewny — podstawą zupełnego przewartościowania naszych orientacji kulturalnych”.

I dziś jeszcze nie wszyscy kierownicy naszej polityki kulturalnej rozumieją tę prawdę sprzed lat z górą trzydziestu.

*

Żaden chyba pisarz polski nie uzyskał w dwudziestolecu międzywojennym tak rozległego rezonansu i takiej popularności jak ten tłumacz, krytyk, publicysta i poeta. Czego ośmówili mu wydawcy, to szczerze ofiarowali czytelnicy: zrozumienie, uznanie i posłuch.

Działalność Boya, choć daleka od jednolitości i konsekwencji ideowej, skierowana była zdecydowanie przeciw faszyzacji i klerykalizacji życia polskiego. Stwierdzało to niedawno publicyści i pisarze w związku z 80 rocznicą urodzin Boya. Wydałem mi się, że nie dość energicznie podkreślano przy tym znaczenie tego, co jest niewątpliwie głównym laurem do wieńca jego trwałej chwały: znaczenie artystyczne i ideowe jego Biblioteki. W tych 150 tomach przekładów mieści się jednak najważniejszy plan bogatego życia Tadeusza Zeleniśkiego — dziełki nim boyowski wioletołni „romans z Francją” stał się powszechnym polskim romansem.

Nie powiedziano wyraźnie przy okazji rocznicy, że „Biblioteka Boya” jest pomnikiem kultury polskiej, jakimś — w tych rozmiarach — nie ma bodaj żaden inny naród. Że jest to pomnik wielki, choć wykonany myślą i dionią jednego człowieka. Że pomnik to piękny, pełen wartości i uroków, których nie da się tu opisać nieudolnym słowem. Że wreszcie właśnie „Biblioteka” była głównym orężem walki światopoglądowej Boya — przez nią kształtował on gusty i poglądy czytelników, rozbijał nadęte autorytety, napuszone wielkości i fałszywe urojenia. Pisał, że zadaniem jego jest „wpuszczać powietrze, oświecać do myślenia, izarby pośród walących się bałwanów zostało to, co naprawdę jest szanowne...” Zapominamy, jak się zdaje, że zadanie to przez wiele lat pełniła przede wszystkim „Biblioteka Boya”. I może pełnić je nadal.

Twórca „Biblioteki” powiedział kiedyś Francuzom, że Villon, Montaigne i Rabelais są bardziej oczytni w Polsce niż w swym kraju ojczystym, gdzie oddziałają ich od czytelnika trudności starej francuszczyzny. W Polsce Montaigne’a

czytano w okopach Wielkiej Wojny, w ćwierć wieku później Villon, Rabelais i Molier pomagali nam przetrwać najtrudniejsze chwile hitlerowskiej okupacji. Zainteresowanie „Biblioteką Boya” przeżyło zresztą obie zawieruchy wojenne. Więcej, dopiero w Polsce Ludowej nastąpił wielki i spodziewany renesans Boya. Świadczy o tym natychmiastowe znikanie jego prze-

Rzecz dziwna, niechęć wydawców do „Biblioteki Boya” przeżyła i samego Boya, i kapitalistyczne księgarstwo w Polsce. Długotrwała kampania prasowa doprowadziła wreszcie w tym roku do podjęcia prac nad przygotowaniem do druku obszernego wyboru pism własnych Tadeusza Zeleniśkiego, które przez 10 lat zdawały się „ostrożnym” wydawcom godne jedynie pojedyn-



kładów z półek księgarskich, brak lub wysokie ceny jego dzieł własnych w antykwariatach. Czy renesans ten był spodziewany i przez wydawców? Czy odpowiedzieli oni na właściwą pracę edytorską? Przynajmniej na drugie z tych pytań trzeba dać odpowiedź negatywną.

czych rzadkich wznowień i małej antologii. Ale nawet półroczne usilne apele naszego pisma, poparte dziesiątkami listów i memoriałów, nie mogły zmusić władz wydawniczych do podjęcia publikacji „Biblioteki Boya” w możliwie pełnym, jednolitym graficznie, wartościowym edytorskim wydaniu.

dzisiaj remanent TADEUSZ KOŁACZKOWSKI

A więc roczek trwał jak z bicia, odkąd w „Przeglądzie Kulturalnym” ukazała się pierwsza recenzja o słuchowisku radiowym. Około 25 artykułów i felietonów w ciągu roku to wprowadziło niewiele, ale jak na początek — wcale pokazywał „dorobek”. Coraz śmiejel, a przede wszystkim częściej, odzywają się głosy o działalności radia w prasie codziennej i tygodniowej. Na upartego można już mówić o zachętkach nowej dziedziny krytyki — o krytyce radiowej. W każdym razie perspektywy są niemal pocieszające.

Praca recenzenta radiowego bynajmniej nie jest łatwa. Raczej — ciernista. Wszystkiego mu brak. Brak doświadczenia, brak podstaw naukowych, poznawczych prac z dziedziny estetyki radia, ba, co więcej — brak podstawowych materiałów do twórczych dyskusji na temat artystycznego warsztatu tej najmłodszej ze sztuk. Po prostu biała karta, na której czas i doświadczenie nie zdecydowały się jeszcze kresek. Co gorsza niewiele się robi, aby te dotkliwie luki wypełnić. Jedyne pismo teoretyczne, pokątnie wydawany „Przegląd radiowy”, stanowi raczej z małymi wyjątkami okazję do wyrównania poborów wąskiego kręgu piszących niż trybunę dyskusyjną, a tym mniej katedrę poznawczą ciekawej dziedziny twórczości.

Reżyserzy, realizatorzy i aktorzy radiowi mają jednak swą codzienną praktykę. Ona im w pewnej, chyba niedostatecznej, mierze zastępuje teorię. Krytyk radiowy ma do dyspozycji odbiornik radiowy, dwoje uszu i trochę własnej pomysłowości. Toteż praca jego bardziej przypomina karzećkę lasu niż orkę uprawnej gleby.

Słusznie domagali się radiowcy krytyki. „Krytyka nas nie docenia”, — mówili — „Krytyka nas nie dostarcza. Nie możemy pracować w pustce, zagubieni w eterze. Nie możemy doskonalić naszej sztuki. Tracimy wiarę w siebie i w to co robimy”. Zdawałoby się, że tylko czekają na pierwszą lepszą czy gorzącą okazję, by, podając szeroką, gorącą dyskusję o najżywoźniejszych problemach własnego warsztatu.

Diabła tam! Wiotką jeszcze rolę krytyki przykryli kosmicznym kłosem milczenia i czekają — ciekawo, co z tego wyrośnie. Zapewniam, że niewiele.

Krytyka — krytyka twórcza oczyszcza — to wymiana zdań, ścieranie się poglądów, gorąca, o-

stra dyskusja w atmosferze wzajemnej życzliwości i troski o dobro wspólnej sprawy. Gdy tych realiów zabraknie, przerodzi się krytyka w bezpożyteczne malkontentstwo lub... lakierownictwo. Zależnie od temperamentu krytyka.

Właśnie — temperament. Z temperamentem jak z talentem — wspaniała rzecz, ale trzeba go mieć. Radio to kraina paradoksów: talenty są, lecz temperamentu na ogół brak, a podobno pierwszy bez drugiego niewiele wart. Gdzie leży przyczyna niezwykłego bezwładu polemicznego, jaki ogarnął naszych radiowców? Próbowaliśmy odgadnąć — nie udało się.

Na łamach naszej prasy podejmowano dyskusji wiele. Rzadko jednak rozwijały się planowo i z sensem. Człowiek mądry nie podejmuje dyskusji w dwóch przypadkach: gdy temat nie wart jest dyskusji lub gdy sam niewiele ma do powiedzenia. Żaden z tych przypadków nie pasuje do naszej sprawy: — jest o czym dyskutować, są ludzie mądrzy i mają wiele do powiedzenia, a mimo to nasza trybuna dyskusyjna nie przypomina gadatliwego radia lecz nieme akwarium.

W hallu gmachu Polskiego Radia na Międzywieskiej stoi gustowna tablica. Między innymi wywieszane są na niej wyciągnięte z prasy artykuły o działalności radia, recenzje słuchowisk, noty. Zajmują zwykle na tablicy miejsce honorowe miłe głaszczące ambicję krytyki. Nie myślcie jednak, że na tym się kończy zainteresowanie wypowiedzianymi prasy. Z najpewniejszych źródeł wiem, że niejedna recenzja wprowadza w stan wizenia kulturalny i redakcyjne radia. Nieraz się już odgryzało, że tym razem to już bezwzględnie trzeba zabrać głos... Ale cóż, stan wizenia ma to do siebie, że zamienia ciało p l y n n e w ciało l o t n e (niestety w fizycznym znaczeniu tego słowa).

Dość jednak tych przenośni, alegorii, niedomówień. Jak remanent — to remanent. Jak skrzętna gospodyni zakładam fartuch, czepiek na głowę i zabieram się do odkurzania tej garści sposrżeszeń i problemów, które dotychczas niewyjaśnione zalegały szpalty ubiegłych numerów „Przeglądu Kulturalnego”. Rzecz w tym, że nie wszystko, co pisałem na temat słuchowisk radiowych, było nie warte dyskusji. Dowodów na to nie trzeba daleko szukać.

Niejednokrotnie w kulaarach radiadychwytali mnie za rękaw koleży

Powiedzmy otwarcie: „Biblioteka Boya” jest nadal w niełasce u wydawców. Luźne jej tomy ukazywały się w dziesięcioleciu w różnych instytucjach, lecz od kilku lat coraz ich mniej w planach wydawniczych, wychodzą w minimalnych ilościach i są w księgarniach z reguły niedostępne. Dziwny i śmieszny to paradoks, że wydajemy niekiedy mniej tomów „Biblioteki Boya” rocznie niż w tym samym czasie — w najlepszym swym okresie — on zdołał ich przyswoić literaturze polskiej!

Dodajmy, że poza Molierem nie udostępniono jednolicie i w całości ani jednego z mistrzów pióra obficie reprezentowanych w „Bibliotecie”; nawet zapowiadane na br. pisma Stendhala mają być pozabawione boyowskich przekładów *Zycia Henryka Brulard* i *Pamiętnika egotyści...* Wznowione po wojnie tłumaczenia Boya stanowią zresztą tylko część jego dorobku przekładowego. M. inf. nie wydano niektórych dzieł Balzaka, ani jednego tomu Montaigne’a Racine’a, La Fayette, Marivaux, Rousseau, Laclosa, St. Pierre’a, Chateaubrianda, Gautiera, Murgera, Verlaine’a, znakomych *Provincjałek* Pascala, listów panny de Lespinasse, *Spowiedzi dziecięcia wieku* Musseta. Mogę tu pominąć mniej potrzebne książki Brantome’a i Crebillona, lecz nie mogę — Prosta. Wydawcy wciąż jeszcze traktują nas, czytelników, jak małe dzieci, a kraj nasz jak zaścianek. To się staje nie do zniesienia!

Dodajmy wreszcie, że przekłady Boya wychodziły i wychodzą w różnych formatach i szatach graficznych. „Nie nie drażni bardziej amatora książki niż tego rodzaju działowski wygląd, jaki przedstawiała dotąd Biblioteka Boya” — pisał Boy w r. 1930. Cóż powiedziałaby, zobaczysz wydania powojenne!

To chyba więcej niż zaniedbanie — stwierdzałem rok temu. — Mieć w rękach tak wspaniałe zbiory przekładów tak znakomych utworów, zbiór, którym słusznie możemy się szczycić przed światem, mieć tak świetną okazję wydawniczą, tak pewny interes księgarski, ba, tak okazałą imprezę propagandową — i zwlekać z podjęciem dużej, wielotomowej edycji!...

Niedawno miałem okazję przekonać się, że w tym szaleństwie jest niestety metoda.

„Biblioteki Boya n i e b e d z i e m y w y d a w a ć!” — powiedziała mi stanowczo dyr. Zatorska z CUW-u. — Dlaczego? — „Bo biblioteka jednego tłumacza nie ma precedensu w historii.” (?)

Owszem, ma. Jest nim — Biblioteka Boya wydawana w b r e w

księgarzom w Polsce burżuazynej! A dlaczego to jedyny precedens? Bo w piśmiennictwie świata nie ma precedensu tłumacz, który by konsekwentnie przyswoił swemu narodowi trzon wielkiej klasyki innego narodu.

Z zażenowaniem cytuję dalsze argumenty dyr. Zatorskiej: — „A wiecie, c o Boy przekładał i j a k i e s ą t e j e g o tłumaczenia? Ile tam opuszczeń i pomyłek?...”

Dziwne to „argumenty” w ustach wysokiego urzędnika państwowego, mającego poważny wpływ na losy literatury pięknej w Polsce. Na pytanie „co?” odpowiadam: wiem, wyliczyłem przed chwilą nazwiska, które dyr. Zatorska uważa, zdaje się, za „zakazane”. Na pytanie „jak?” wyjaśniam: w tej sprawie więcej niż osobistej opinii urzędników CUW-u, więcej niż zdaniu tego czy innego redaktora, który „odkrył” rozbieżność tekstową między oryginałem francuskim a przekładem Boya, wierzę tak wytrawnemu znawcy sztuki piarskiej jak Wacław Borowy. Już 30 lat temu gruntownie udowodnił on w znanej monografii wysokie mistrzostwo Boya jako tłumacza.

„Stosunek Boya do tekstów tłumaczonych jest stosunkiem człowieka o nowoczesnym zmysle filologicznym” — pisał Borowy. — „Z opuszczeniami można się u Boya spotkać, ale są one rzadkie, zaw sze p r z e m y ś l a n e i n i g d y nie dotyczą rzeczy istotnych”. — „Boy jest zaiste niezwykłym transformistą stylistycznym”, „do każdego tłumaczonego poety przebiera się w strój jemu właściwy”. — „Francuzi złożyli Boyowi hołd za wybór dzieł, które przełożył. Dla nas niemniej jest on cenny przez sposób, w jaki tego przekładu dokonali: — bo przezeń ujawnia swoją nową przebudowaną siłę i świeżość język polski.” — „Czytając te przekłady (...) ma się wrażenie oryginalnych dzieł doskonałego pisarza o bogatym i jednym słowniku...”

Czy trzeba więcej cytować? Czy warto przytaczać i w pełni przekonującą dokumentację tych entuzjastycznych tez krytycznych? I jak w ich świetle komentować poglądy dyr. Zatorskiej i wynikającą z nich decyzję praktycznego ignorowania „Biblioteki Boya”, odbierającą społeczeństwu możliwość posiadania jednego ze skarbów jego kultury?

„Tutaj czas położyć kropkę. Niedawna rocznica Boya jest znakomitą sposobnością podjęcia w sprawie „Biblioteki” decyzji jedynie słusznej, a oczekiwanej z niecierpliwością przez b. liczną reszłę czytelników.

relacjonowania wówczas, gdy tekst prosi się o bogatą interpretację aktorską. Dość wspomnieć niektóre audycje „Muzyki i aktualności”, w których „frazool” i „ideoem” dawały przedziwne niestrawną mieszaninę.

Takich spraw ważnych i mniej ważnych poruszyłśmy dziesiątki. I problemy oprawy dźwiękowej — i warunków technicznych, w jakich powstaje słuchowisko — i dziwocno wielokrotne echa, jakim częstuje nas warszawska rozgłośnia. Na pewno wszystkich spraw nie wyczerpaliliśmy. Ale i tego dosyć jak na tak krótki okres działalności i brak dostatecznego doświadczenia. Zresztą musi coś zostać na przyszłość — ars longa, vita brevis.

Ktoś powie: — coż za brak taktu; zaczęło się podniosłym nastrojem „jubileuszowym” a tymczasem w środku same wypominki i wypominki, jakby w radio już nic dobrego nie było. Było, i to dużo. Ale chcemy, żeby było jeszcze lepiej. I jeżeli wspomniemy o sprawach przykrych, to bynajmniej nie po to, aby rozgrzebywać to, co przytrafiło się radiu przy różnych okazjach. Chcemy tylko przypomnieć, że podjęliśmy życzenie radiowców stworzenia zacząłków krytyki radiowej, że dajemy im okazję, zdaje się nam — dobrą okazję do wpólnego przełamania wielu trudności i wyjaśnienia wielu problemów.

Nikt chyba nie wątpi, że trzeba mówić o problemach twórczych radia. Zdarzają się jednak dumni twórcy, którzy miast zabrać głos w dyskusji — odpowiadają: moja działalność artystyczna mówi za mnie, na zarzuty stawiane przez krytykę odpowiadam na antenie. Och, gdyby tak było. Tymczasem błędy powtarzają się, nauki idą w las. Na pewno lepiej jest działać niżli gadać. Ale nam nie chodzi o mówienie dla sztuki, lecz o sztuce. A taka rozmowa jest potrzebna. Pewne nadzieje na zmianę obłąkanego stosunku do twórczej dyskusji budzi fakt powstania wreszcie Sekcji form radiowych przy Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich. Sekcja to nawskroś dyskusyjna, taka od „przegadywania różnych spraw”, ale mimo to, a może właśnie dlatego wniesie nowy powiew do teorii sztuki radiowej. Bez teorii nie ma nauki. Nowa, rodząca się sztuka radiowa zasługuje na to, aby określić jej prawa estetyczne, aby stworzyć jej podstawy naukowe. Wyjdzie to na dobre nie tylko licznyemu już dziś twórcom radiowym, ale i milionom polskich radiosłuchaczy.



W dniu 29 grudnia br. zmarł nagle w pełni sił twórczych jeden z najwybitniejszych polskich artystów-grafików, Tadeusz Trepcowski. Niepospolity Jego talent ujawnił się najpełniej w dziedzinie plakatu politycznego. Twórczością swą służył narodowi od pierwszych dni walki o wyzwolenie.

Plakaty takie, jak: „Nie powtórz się 1939”, „Chwała Wyzwolicielom”, „Nie!”, „Ostatni etap”, „Grzech” i in., które zdobyły mu różgłos w kraju i za granicą, należą do najświetniejszych naszych osiągnięć plastycznych.

WYZNANIA I A P R Y W A T N E

Pomówmy
o muzyce

Stefan Jarociński pisząc w „Przebiegach Kulturowym” o Lutosławskim „Koncercie na orkiestrę” nazwał „Koncert” arcydziełem. Na drugi dzień po ukazaniu się numeru pisma kilku moich znajomych obruszyło się przy kawie na to sformułowanie. Pytali, czy ma pokrycie — dziwnie się, że zostało użyte w związku z dziełem... współczesnym. Jeden z nich oburzał się przytem w sposób „czysto abstrakcyjny”. Tamci przynajmniej słyszeli „Koncert”, nie podobał się im — dlatego protestowali. Ten zaś nie odwieścił się nawet w „Zawieszce Filharmonii” sprzeciwił się samej zasadzie: „w ciemno”.

— Co za sens — pytał — używać takiego sformułowania? Jakby była mowa o chopinowskiej Balladzie czy Symfonii Mozarta. Non-sens.

Opinię tę cytuję z pamięci, ale jestem pewien, że ostatnie słowo przytaćmowił wiernie. Owo „non-sens”, wypowiedziane w sposób sceptyczny i nieco nawet pogardliwy.

Potem zaś spytał, co ja właściwie myślę o „Koncercie na orkiestrę” Lutosławskiego. Odpowiedziałem jednym słowem: arcydzieło.

Zmieniał temat, pojechał się szybko i bardzo chłodno. Uważałem go. Nie pytał o uzasadnienie, nie chciał wysłuchać dowodu. Sam jest bardzo wybitnym twórcą — o muzyce wie jednak bardzo niewiele. Toteż to — dlaczego, w jaki sposób, jak dalece i z jakich powodów „Koncert” może być nazwany arcydziełem — nie interesowało go prawie w ogóle. Samą zasadę, „z a s a d e a r c y d z i e ł a”, uznał w krytyce za metodę niewspółczesną i niepoważną.

Bardzo to, jak mi się wydaje, charakterystyczny dramatyczny moment. Nie tylko dlatego, że po ukazaniu się szkicu Jarocińskiego spotkałem się z wieloma podobnymi uwagami. Nie tylko dlatego, że wielu młodych rozmówców oponowało przeciw „nazwaniu „Koncertu” wielką muzyką. Ale właśnie dlatego, że już sam tytuł szkicu — „Wielka muzyka” — niepokoił i drażnił. Kryło się coś w tych sprzeciwach z nastroju „świętości” nie szargać. Jakby przymiotnik „wielki, wielka, wielkie” był prawnie zastrzeżonym dla nekrologów.

Ja zaś przeczytałem szkic Jarocińskiego z gorącą satysfakcją. I to nie tylko dlatego, że przekonywał mnie merytorycznie, że jego uwagi o Lutosławskim uznawałem za bliższe mi, celne i mądre. Ale także dlatego, że krytyka odrzuciła słowa letnie i określenia wytarte jak urzędnicze narekawkę. Poczynając od tytułu po zdanie ostatnie używał tonacji przypominającej tonację „Hut ab, meine Herren”.

Zastanawiam się tylko — jak rzadko taki tytuł wytykała nasza krytyka na kolumny czasopism. I to właśnie w związku z naszym czasem, z dziełem współczesnym. Określił wysoko utytułowanym używa się albo na rzecz historii, albo w sprawach „importu”, albo z okazji rocznic czy wreszcie jubileusów nie zawsze tak patetycznie przeżywanych jak naszoikowanych patetycznym słownictwem.

Tłumaczenie najprostsze. To bardzo zwyczajny zarzut: dziś arcydzieł nie mamy. Nie mamy i konicie, jest widać urodzaj na beztalencia, iść tam chudych lat. I tu przypominam mi się znakomity artykuł Wławiara: „Każdy ma swój punkt widzenia, tylko nie każdy z tego punktu coś widzi”.

Właśnie. A może zawodzi punkt widzenia, bo są zbyt chwiejne, lub zbyt niskie. Może zaś po prostu uciecie słów gorących czy ostrych — określeń obejmujących bieguny przeżyć od krawca „wielkości” po krawiec „nicności” wymaga zbyt wielkiego... ryzyka. Filozoficznego ryzyka polegającego na tym, że trzeba mieć swoją filozofię. Estetycznego ryzyka, polegającego na tym, że trzeba mieć swoją estetykę. Szczególnie wtedy, gdy w grę wchodzi problem arcydzieła. Powoli przywykamy do tego okropieństwa, że użycie określeń krawcowych jest uznawane za naruszenie dość dziwacznych kodeksów towarzyskich, który zaleca wyłączenie bardzo umiarkowaną grzeczność, lub bardzo umiarkowaną niegrzeczność.

Nie dziwi mnie zresztą tak bardzo wybitny artysta, który nie znalazł się na muzyce protestuje przeciw zasadzie arcydzieła w muzyce właśnie. Ale dziwi mnie wybitny kompozytor, który (również w ciemno i na niesłyszane) protestuje w kawiarni przeciw atakowaniu przez krytykę innego wybitnego kompozytora. I który równocześnie prosi — gorąco prosi — o polemikę umywa ręce od pisania, wzrusza ramionami, ogłasza postawę *splendid isolation* wobec spraw dyskusji w ogóle.

Padło nareszcie sformułowanie: w kawiarni. Ja jednak użyłem go z pewną tesknotą. Bo choć kawiarniana plotka, to rodzaj stonki kulturalnej, to jednak w kawiarni i przy kawie nie tylko się plotkuje. Dlatego też w pewnej chwili zamarzyłem o tym, by uczyć i gorące „kawiarniane” dyskusje muzyków nagle przeskoczyć na kolumny pisma, by uzyskać rangę odpowiedzialnych kryteriów filozoficznych i estetycznych. By ujawniły po prostu i jasno punkty widzenia. By wypadły z użycia ów towarzyski kodeks umiarkowanych komplimentów i umiarkowanych

złościwość, który uczywa tradycyjną zabawę w „zimno, letnio, gorąco...” zamienia w beznadziejne „letnio, letnio, letnio...”.

„Dziwna zabawa. Bo cóż można przy owym „letnio” odkryć i znaleźć?”

POZA TEMATEM
ODWIECZNYM

Nie chcę podejmować odwiecznego tematu: twórca — krytyk, kompozytor — muzykolog i muzykograf — kto ma rację, kiedy, dlaczego i jak to wygląda w naszej współczesnej muzyce. Wydaje mi się, że Jarociński i Erhardt bardzo celnie utrafiły w kilka ważkich schorzeń tej sytuacji. Nie wątpię, że twórcy mogliby z równą celnością wytknąć muzykologię i krytykę sporo poważnych bardzo przezwinięć.

Mamy za sobą okres wieluprzychylnych doświadczeń — wielkich i wspaniałych sukcesów schematyzmu zarówno w twórczej praktyce, jak w praktykującej teorii. Kto winien? Oczywiście twórca zaczyna od Ministerstwa Kultury i dojdzie do krytyka, a krytyk zacznie od twórcy i skończy na Ministerstwie. Wiem o tym, bo o literaturze rozmawiałem wiele razy, jak w pierwszym przykładzie — o muzyce, jak w drugim.

Spróbuję się więc wyłączyć z konfliktu „twórca — teoretyk”. Wybiorę punkt widzenia największego patrioty pięknej sztuki muzycznej — może coś dojrze.

Na razie dojrzałem dziwną zabawę. Wspomniałem o kompozytorze uchylającym się od głosu, o artyście uchylającym się od arcydzieła i o kawiarni.

W tej zaś chwili wydaje mi się, że pierwszy problem jest najistotniejszy. Dlaczego?

Z góry zastrzegam się przeciw posadzeniu, jakobym widział przyszłość polskiej muzyki w tym, by kompozytorzy rzucili pisanie partytur, rzucili się do pisania teorii i publicystyki. Nie podobnego. Natomiast prawdą jest, że upominam się o głos twórców w sprawie kryteriów i w sprawie nowatorstwa, w sprawie narodowego stylu i w sprawie kantat. W sprawie masowej, w sprawie folkloru, stosunku do tradycji, Szymanowskiego, Bartoka, Hindemitha, Szostakowicza...

Dość.

Czy na pewno dość? Nie jestem pewien i swe wątpliwości poddaję pod rozważkę ogólną. Mają one sens następujący: wydaje mi się, że konieczne jest ożywienie ruchu intelektualnego w naszym życiu muzycznym. Istnieje przecież wyraźny i nonsensowny rozdział na świat ministerialny czy uniwersytecki teorii i świat twórczej praktyki. Można wytoczyć sto procesów w sprawie: kto winien? Faktem jest, że na referaty w sprawie kantat odpowiadano... kantatami, na referaty w sprawie pieśni masowej... pieśniami, et caetera, et caetera. W efekcie niektórych kantat słuchało się jak referatów. Kto winien? Odnoszę dziwne wrażenie, że zarówno autorzy referatów, jak kantat.

Wiem, że dla kompozytora jedyną drogą twórczą może być praca nad partyturą — „pisanie muzyki”. Ale przecież podstawą każdego procesu twórczego jest wybór twórczych kryteriów, postawy filozoficznej, środków wyrazu, narzędzi wymowy i jej treści ogólnej. Przeżywamy zaś okres szczególnie ostrej walki filozoficznej. Co twórcy do konfliktu: jak dość do artystycznej prawdy, jak opowiedzieć o świecie, jak wypowiedzieć świat? Nasze pokolenie wzięło na swoje barki ogromny trud formowania epoki. Oznacza to zaś, że wybór musi być świadomy i pełny. Epigonem epoki można zostać w stanie doskonałej beznadziejności. Wystarczy sprzedać cechy nabyte. Ale żeby formować epokę trzeba być koniecznym filozofem, dobrze rozumieć swoją „widzący” punkt widzenia. W praktyce rewolucyjnej — zaś nie oznacza to primum statusu w szkoleniu ideologicznym, lecz pewności sumienia i myśli dyktującej „Lewą marsz”.

To przecież jasne — intelektualna dyskusja winna być w takim czasie wielkim dziełem polifonicznym. I to bardziej w rozumieniu tego huxleyowskiego tłumacza, który „Point counter point” przełożył jako „Ostrze na ostrze” niż w tłumaczeniu spokojniejszym, na „Kontrapunkt”.

Tymczasem w miejsce takiego kontrapunktu krąży straszne plotki, że istnieje przysiężenie krytyków, którzy nie myślą o niczym innym jak o dintojach na talentach prawdziwych, na twórcach rzeczywistych wartości. Najgorsze zaś jest to, że bywają tacy, którzy z tych plotek się nie śmieją (!!!) Rzeczywiście — straszne. A dyskusji, sporu o teorię i praktykę nadal nie ma.

Słyszę już obrażony refren: a komenderowanie? A co z komenderowaniem? Niemal równocześnie jednak przypominam mi się głos z XI Sesji: „Jeżeli mi kolega P. każe wyskoczyć przez okno, a ja wyskoczę, to co najmniej połowa winy jest po mojej stronie”.

Przyznaję, że odpowiedź ta miała wiele wspólnego z przekorną demagogią. Istotnie możemy odnotować fakty, które były doświadczeniem bardzo gorzkim. Uciekło wiele pięknych partytur — łatwo dołożyć się dziesiątki dzieł, których

JERZY BROSKIEWICZ

w fakt referatowych batut dyrygenci nie wzięli pod batutę.

Przedyskutujmy zatem historię i wnioski doświadczeń. Przeciw komenderowaniu, schematyzmowi i dyktantyzmowi krytyków, eklektyzmowi i kompromisom kompozytorów, znowie grzeczności i znowie milczenia, przeciw wątpliwości kryteriów naszej estetyki muzycznej. Jest to tesknota krytyka za głosem twórców — za ich myślą w wielu tych kwestiach na pewno już celna, precyzyjna i szczerze rewolucyjna.

JESZCZE W SPRAWIE
OBYCZAJÓW

Można mi uczynić zarzut, że wolać o dyskusję, sam wykrecam się i nie proponuję konkretnych kryteriów — dlatego też proszę tu jeszcze o prawo ponownego głosu w dyskusji. Tym razem jednak zbyt porwała mnie tematyka obyczajowa i przy niej pragnąłbym pozostać.

Poza sprawą nikłości ruchu intelektualnego w naszej teorii, krytyce i publicystyce boję się jeszcze jednego niebezpieczeństwa. Jest nim złośliwa anemia dyskusji (też o polskiej muzyce współczesnej) prowadzona na polskiej współczesnej estradzie. Oto temat, do którego

go powracam ze starczym uporem. Co bowiem mówią, jak przemawiają wykonawcy? Gdzie ich udział w procesie twórczym? Przecież szczególnie tutaj dążyć się sprawdzić tezę: powiedz mi co grasz ze współczesnych, a powiem ci jak długo pozostaniesz w przyszłości.

Jestem skłonny przypuszczać, że w owej upragnionej dyskusji nad teraźniejszością i przyszłością muzyki polskiej wykonawcy mają szczególne prawa i obowiązki. Ich wybór programu przecież to najwyższa krytyka i publicystyka muzyczna, z jaką styka się społeczeństwo. Koncerty i recitale mają swój podskórny nurt właśnie w stylu wielkiej walki o wielkość i nowatorstwo twórców. Oni przecież — nim zabierze głos sąd najwyższy, historia — formują obraz muzycznej współczesności. Otwierają oczy kompozytorom a uszlachaczom.

Tymczasem lektura programów symfonicznych i recitali sprawia czasami bardzo przykre wrażenie. Mniejszą już w tej chwili o wielki repertuar z przeszłości, z historii europejskiej. Mówimy przecież o polskiej muzyce współczesnej. I tu wydaje się, że nasi wykonawcy u-

mieję zaczynać działanie tylko od... festiwalu. Jak od święta czy jak od pieca. Jak to nazwać? Niekiedy mówią o podobnym zjawisku „akcyjność” — inni „szturmowość”. Oba te określenia nie są terminologicznie na miejscu. Wyjaśnijmy więc sobie, że oba oznaczają pośpieszne nadrabianie niedostatków wynikłych z długotrwałej obojętności. To już dalsza sprawa, czy owa obojętność wynika z cynizmu, z oportunizmu, czy też po prostu beznadziejności.

Skłonny byłbym zaproponować (przede wszystkim wśród solistów) arkietę: jakie utwory polskich kompozytorów współczesnych wykonalem (am) w przeciągu ostatnich dwu lat? Byłoby to ze strony ogromnej większości solistów i części dyrygentów akt zadziwiająco surowej samokrytyki. Od najbliższej generacji po pokolenie najmłodsze.

Nie rozumiem — na prawdę nie rozumiem. Jest to wśród wielu trudnych spraw jedna z najboleśniejszych. Czy działa tu brak wyobraźni? Czy przekonania? Czy odwagi? Bo przecież nie brak im muzykalności — nie, co jest prawdziwie dobrą muzyką, nie może być prawdziwie dobremu muzykowi obca. W tekach kompozytorskich zaś odnajdziemy dziesiątki doskonałych prac — Lutosławski, Ma-

ławski, Skrowaczewski, Spisak, Turski... można by wliczać nazwiska i utworów na cykle recitali.

Sytuacja jest w tej chwili na swój sposób „optimistyczna”. Jesteśmy przed Festiwalami. Posną więc zapewne „akcyjne” i „szturmowe” repertuary. Ale myślę o tym nie bez pewnej gorzkości — z gorzkością niedosłownego pianisty i zdecydowanego zwolennika polskiej muzyki współczesnej.

I raz jeszcze się nierokuję znową grzeczności i milczenia. Bo przecież koledy wykonawcy bardzo grzecznie mówią o kolegach kompozytorach i nie mniej uprzejmie milczą na estradach. Jeszcze raz się niepokoję obojętnością na sprawy arcydzieł, wielkości i nicności. Czyżby i to miało coś wspólnego z anemią umysłowego ruchu w pięknym świecie naszej muzyki? Tak jak np. taki drobny fakt, że jedynie pismo muzyczne to... dwumiesięcznik, że recenzje pism codziennych to przeważnie laiki osohliwości, że „Nowa Kultura” w osobliwy sposób ukuła nawet aluzji o muzycznej kulturze...

Kończąc swe prywatne, niespokojne wyznania nie bez nadziei, że nie mam racji. Ze zostaną o tym przekonany zarówno teoria, jak praktyka — dyskusja i koncertami, publicystyką i cyklem recitali.

KONKURS GRY NA INSTRUMENTACH DĘTYCH

ANTONI
PROSNAK

W dniach 30 listopada — 10 grudnia br. odbywały się w Warszawie finały I Ogólnopolskiego Konkursu Gry na Instrumentach Dętych.

„Celem konkursu jest — jak głosi komunikat prasowy — zwiększenie zainteresowania grą na instrumentach dętych, podniesienie poziomu wykonawstwa i upowszechnienie twórczości w tej dziedzinie. Przez podniesienie poziomu wykonawstwa indywidualnego gry na tych instrumentach podnosimy również poziom wykonawstwa naszych zespołów orkiestrowych, operowych, filharmonicznych i innych”. Regulamin konkursu przewidywał jak najdalej posuniętą powszechność tej imprezy, zezwalając na wzięcie w niej udziału zarówno amatorom, uczniom i studentom średnich i wyższych szkół muzycznych, jak i muzykom zawodowym. Z uwagi na to, uczestnicy konkursu zostali podzieleni na trzy grupy. Do pierwszej weszli amatorzy, do drugiej uczniowie średnich szkół muzycznych, do trzeciej zaś — absolwenci tych ostatnich, studenci wyższych szkół muzycznych oraz muzycy zawodowi. Konkurs rozwijał się niejako wielopłaszczyznowo, wieloetapowo, gdyż miały tu miejsce dwie eliminacje: wstępne (terenowe) i ostateczne (centralne), które przebiegały w dwóch etapach.

Eliminacje wstępne odbyły się w pierwszej połowie lipca br. w Gdańsku, Łodzi, Stalagrodzie i Wrocławiu. Każdemu z tych ośrodków podlegał szereg województw, tak, że zasięgiem konkursu został objęty cały kraj. Dodać należy, że eliminacje te dotyczyły jedynie grup I i II. Jeśli chodzi zaś o grupę III, to przeprowadzeniem eliminacji w ich zakresie zajęło się samo Ministerstwo Kultury i Sztuki. Zaciekawi może kogoś fakt, że z eliminacji tych zwolniona została pewna grupa kandydatów. Mianowicie muzycy — pracownicy państwowych oper, filharmonii i orkiestr radiowych, którzy mogli się wykazać odbytymi studiami na poziomie przynajmniej średniej szkoły muzycznej oraz najzdolniejsi studenci PWSM.

Do eliminacji okręgowych wpłynęło 160 zgłoszeń. Po ich zakończeniu okazało się, że przejdzie do eliminacji centralnych może tylko około 50 osób. Z tego względu, iż — jak już to było nadmienione — nie obejmowały one III grupy, liczba uczestników eliminacji centralnych była o wiele większa. Ilość zgłoszeń do pierwszego etapu kolejnej części konkursu wyrażała się cyfrą 100. Praktycznie jednak cyfry te nie osiągnięto. Stawilo się bowiem jedynie około 80 osób.

Skończyliśmy do pierwszego etapu ostatecznych eliminacji, nie od rzeczy będzie poświęcić kilka słów programowi tego etapu. Na wstępie stwierdzić wypada, że bogata literatura tych — jakże niesłusznie nieraz odsuwanych w cień — instrumentów, była reprezentowana zupełnie zadowalająco i, co więcej, została osiągnięta duża rozpiętość w czasie. Obok nazwisk Haendla, Mozarta, Haydna, Webera można było napotkać nazwiska Debussy'ego, Chaminade, Ryszarda Straussa. Również i rodzima twórczość nie była zepchnięta na dalszy plan, przeciwnie, w miejscu jednej z pozycji obowiązkowego programu (obojetne jakiej sekcji instrumentalnej) widniała adnotacja „utwór polskiego kompozytora”. Program przewidywał utwory dawniejszej muzyki polskiej (Kurpińskiego) i współczesnej (Sikorskiego, Szelińskiego, Lutosławskiego i innych). Mówię tu tylko o programie kandydatów, wchodzących w skład dwóch wyższych grup. W stosunku do członków pierwszej grupy obowiązywały in-

ne zasady. Programy obowiązujące ich były dostosowane do możliwości tych uczestników konkursu. W obrębie całych centralnych eliminacji (bez podziału na poszczególne etapy) mieli oni wykonać jedynie trzy dowolne utwory. Posunięcie niewątpliwie słuszne.

Przejdźmy teraz do drugiego etapu. Weszło doń 51 uczestników. Program jego charakteryzował się podobnie jak poprzedni różnorodnością, tak samo był ciekawy i urozmaicony. Z kompozytorów zagranicznych wyróżnieni zostali tak, jak: Mozart, Weber, Ralgreen, Beckman. Co do polskich, to mimo że zapewniona została uczestnikom maksymalna dowolność w wyborze programu — zawsze, w każdej sekcji, pojawiała się pozycja „utwór polskiego kompozytora”. Ta swoboda układu, spowodowana troską o pełne wypowiedzenie się każdej jednostki, znalazła swój wyraz także w zapewnieniu wykonania zupełnie dowolnego utworu.

Po zakończeniu przesłuchań drugiego etapu, odbył się dnia 11 grudnia uroczysty koncert w wykonaniu laureatów konkursu połączony z ogłoszeniem wyników i rozdaniem nagród, wyróżnień oraz dyplomów uczestnictwa. Jury I Ogólnopolskiego Konkursu Gry na Instrumentach Dętych postanowiło przyznać: w grupie amatorów — dwa wyróżnienia; w grupie uczących się w średnich szkołach muzycznych — jedną I nagrodę, dwie

II, dwanaście III i siedem wyróżnień; w grupie muzyków zawodowych i studentów PWSM — dziewięć I nagród, pięć II, pięć III oraz dwa wyróżnienia. W koncercie wzięło udział 10 wykonawców — laureatów konkursu. Jeśli zechcemy go ocenić pod kątem poziomu jego uczestników, ich wykształcenia artystycznego (nie tylko technicznego), to należy mieć dla nich tylko słowa głębokiego uznania, należy uciec się niemal do superlatywów. Takich występów, jak Mariana Szwarzynskiego (Poznań), zdobywcę pierwszej nagrody w sekcji oboju, Józefa Brejzy (Koncyrce) czy Michała Przybyły (Stalagrod), którzy osiągnęli również pierwsze miejsca w sekcjach rogu i puzonu, nie zapomina się prędko.

Powiem, że raz dobor poszczególnych numerów koncertu. Każdego chyba musiała uderzyć pewna przypadkowość układu programu, ujawniająca się z jednej strony w granicznej niestety „pastoracizacji” jego różnorodności, z drugiej — jego monotoni. Nagle przeskoki stylistyczne, wyrazowe nie działały tu kontrastowo w pozytywnym znaczeniu tego pojęcia! Przyjrzyjmy się chociażby takim połączeniom: I część koncertu Haydna (obój) — Concertino Chaminade (flet) czy druga część Koncertu Kramarza (obój) — Romans Rytla (klarnet). A obok tego jednostajność — rezultat podobieństw wyrazowych niemalże identycznych, na

których opierały się zestawienia typu: część trzecia koncertu f-dur Webera (fagot) — część trzecia koncertu e-dur Straussa (róg).

I tak przez cały czas, przez cały przebieg półtoragodzinnego koncertu. Kalejdoskopowość kolejnych następstw sprawiła, że uwaga słuchacza nie mogła się skupić na danym punkcie programu, z reguły wysoko przekonywującym jako kompozycja i przedmiot odtworzenia. Jeszcze gdyby wykonywane utwory były dłuższe, gdyby np. zostały wykonane koncerty w całości, a nie, jak to miało miejsce, ich poszczególne części, wrażenie „migawkowatości” byłoby znacznie osłabione.

Mogłoby wprowadzić ktoś dziwić się, dlaczego krytykując jakość programu końcowego koncertu, nie czynię analogicznych zarzutów pewnym programom przesłuchań eliminacyjnych, gdzie zachodziły podobne sytuacje. Tak, ale nie można zapominać o specyfice „koncertu” i „przesłuchania”, o tym, że w naszym przypadku obie te formy wykonawstwa realizują inne postulaty, że inne momenty są w każdej z nich dominujące.

W sumie: duże zainteresowanie się tą imprezą ze strony naszych instrumentalistów, wysoki poziom odtworzenia oraz żywy udział publiczności, dowodzą że zadania postawione przed organizatorami Konkursu, zostały spełnione należyście.

...I POLSKA KAMERALISTYKA

Koncert współczesnej muzyki polskiej — wokalnej i kameralnej, który odbył się dnia 22 listopada br., był imprezą pod względem doboru poszczególnych pozycji programu bardzo nierówną, niejednolitą. Wykonane utwory bowiem cechowały — niezwykle znaczne — różnice różnorodności stylistycznej. Nie chodzi mi tu jedynie o rozbieżności występujące zawsze na gruncie danych okresów rozwoju muzyki, a nawet w ramach danych generacji jako rezultaty odmienności jednostek twórczych — ludzi i artystów. Na zaakcentowanie zasługuje natomiast fakt istnienia we współczesnej muzyce polskiej różnic stylistycznych, powstałych ze „zderzenia się” norm konstrukcyjnych całych epok, w naszym wypadku — romantyzmu (ewentualnie neoromantyzmu) i epoki dnia dzisiejszego.

Spостreżenie to argumentować można chociażby zestawieniem Czerw Wokaliz na wysoki sopran i fortepian J. M. Maklakiewicza z Czerwem Preludiami na fagot i fortepian Tadeusza Bairda. Po wysłuchaniu i porównaniu, przekonujemy się bowiem, że różnica jest ogromna. Czerw Wokalizy mógłby napisać ktoś począwszy od Mendelssohna, a skończywszy — by dać przykład polskiego kompozytora — na Żeleńskiego lub Noskowskim. Tak dalece utwór ten pozbawiony jest dzisiejszego „kolorytu”, tak dalece wszystkie środki epoki minionej. Nie jest to wprawdzie rzecz, która nie może się „podać”; przeciwnie, może — zwłaszcza na słuchacza mniej wyrobionym, mniej wykształconym muzycznie — wywrzeć wrażenie bardzo dodatnie, dzięki swej bezpośredniości, naturalności i prostocie. Szczególnie druga z kolei wokaliza (moderato con tristezza) zasługuje na uwagę, gdyż dysponuje dużą dozą ładunku emocjonalnego, zagwarantowaną głównie przez „przekonywającą” i wyrazistą melodię. W sumie — utwór charakterystyczny dla Maklakiewicza, zwłascza dla jego ostatniego okresu twórczości, okresu, u którego podstaw stało założenie daleko posuniętego uproszczenia, jako gwarantu komunikatywności.

Jak wiemy (i jak widzimy na powyższym przykładzie), ta droga walki o realistyczną muzykę, jaką obrał Maklakiewicz, nie dała stuprocentowo zadowalających wyników, powodując nieraz spływanie i obniżenie poziomu. Mechaniczne przeniesienie na teren muzyki norm i środków sprzed lat kilkudziesięciu, które w swoim czasie miały uzasadnienie, gdyż odzwierciedlały prawdziwe, niezafałszowane emocje, ale które uległy następnie zbanalizowaniu i ostatecznemu wyeksploatowaniu, nie może być uważane za dowód świadomej stylizacji (archaizacji) — a jej przeciwn — o ile jest właściwie pojęta — trudno traktować jako ucieczkę od palących problemów chwili obecnej i z góry przesadą o „niewydawni”.

Gdy mówimy już o archaizacji, wspomnieć należałoby o innej pozycji koncertu — o Sonacie na róg i fortepian Wojciecha Kilara. Kompozycja ta niewątpliwie ciekawa, chociaż o tyle interesująca, o ile nierówna. Widać tu zupełnie wyraźnie, że kompozytor ma jeszcze niewiele trudności z opanowaniem formy. Formy nasuwającej zresztą obiektywnie tyle niełatwych do rozwiązania problemów, jak sonata, co dopiero sonata nowoczesna. Najpoważniejszym mankamentem sonaty Kilara jest brak wewnętrznej, organicznej jednności, są znowu rozbieżności natury stylistycznej.

Całość przebiegu operuje — w przeciwieństwie do wokaliz Maklakiewicza — współczesnymi środkami wyrazu. Na tym, ile dochodzi do stylizacji. Dokonuje się ona w ramach wszystkich trzech części dzieła. Dwie początkowe grawitują w kierunku baroku (i to baroku późniejszego, typu bachowskiego). Część pierwsza, uzękająca pędem i rozmarzając, kontrastuje z następującą — powolną, utrzymywaną w ciemnych barwach. Zarówno „recitativo”, jak i „arioso” kojarzy się swym pełnym powagą i spokojem wyrazem z powolnymi częściami sonaty barokowej, lub samistnymi formami tej epoki — passacaglia, ciaccona. Jeśli zaś chodzi o „arioso”, to czy nie nasuwa się tu analogie z preludium 6-moll (z pierwszego tomu Das

Wohltemperierte Klavier) Jana Sebastiana Bacha (ogólny charakter, konstrukcja rytmiczna)?

Zamykające sonatę „allegretto” rozwija się na materiale polskiej melodii ludowej, nadającej ton całej części. I na tym polu właśnie brak wewnętrznej spójności formy, występujący w utworze tym bardzo zdecydowanie. Logika rozwoju, istniejąca do chwili pojawienia się części końcowej, zostaje odtąd zniweczona. Podważona zostaje znaczne konsekwencje całego cyklu sonatowego — final jej nie jest koniecznym rozwiązaniem wszystkich powstałych uprzednio konfliktów i zaburzeń, lecz tylko przypadkowym dodatkiem.

Część druga programu, wprowadzając w stosunku do części poprzedniej moment kontrastu, posiadała charakter mniej zróżnicowany. Utwory, które usłyszeliśmy, nie zdradzały już tak istotnych „jak poprzednie” różnic. I to zarówno pod względem treściowym, jak również konstrukcyjnym (w sensie jakości użytkowywanych środków).

Piosenki dla dzieci Alfreda Gredsteina (dużo dowcipu, trafna charakterystyka) nie kolidowały z Melodiemi Słaskimi Witolda Lutosławskiego, które kompozytor kieruje (choć nie wskazuje na to) zapewne pod takim samym o Gradstein swe Piosenki adresem.

Trudno natomiast jest coś powiedzieć o Koncercie Kameralnym na ośm skrzypiec i dwie wiolonczele Ireny Garzteckiej. Ta czteroczęściowa kompozycja nie została nęsty wykonana w całości. Usłyszeliśmy z niej jedynie dwie części środkowe (Menuet i Chorał).

Jakie wnioski płyną z powyższych — niekompletnych, fragmentarycznych z konieczności — uwag? Wskazują one, że mimo poważnych niezar osiągnięć, trudności na odcinku naszej muzyki wokalnej i kameralnej nie z taty jeszcze definitywne przezwyciężone. Jako przyczyny tego stanu należy wymienić: niewłaściwie rozumianą i realizowaną walkę o nową muzykę oraz niedojrzałość części naszych kompozytorów, niezupełne skryształowanie ich osobowości twórczych.

film

ŻELAZNE PRAWO SCHEMATYZMU

Jedną ze smutniejszych prawd, do jakich dojść może publicystyka filmowa, jest ta, że toczona od dwóch lat — a w roku 1954 ze znacznym nasileniem — dyskusja nad polską sztuką filmową dała pod koniec tego roku plon w postaci filmów takich jak „Pościgi”, „Niedaleko Warszawy”, czy ostatnio „Autobus odchodzi 6.20”.

Pesymizm tej prawdy polega na tym, że na pozór coś fermentuje. Tylko, że z fermentacyjnego garnka dobiegają się raz po raz produkty jednakowo niedojrzałe.

Wbrew temu, gotów jestem twierdzić, że jednak coś się zmienia, mimo iż ostatnie filmy są nieudane i w dalszym ciągu niewiele mówią o naszym życiu. Starałem się np. ostatnio, zasygnalizować, że up w „Uczcie Baltazara” widać próbę wprowadzenia bohatera różnego od wzorowych i dziarskich junaków, znanych z szeregu innych filmów. Ponadto widać tam chęć zaakcentowania roli wyjściowego pomysłu, z którego narodzić ma się fabuła i jej budowa dramatyczna. Nawet „Niedaleko Warszawy”, „bête noire” krytyki a zapewne i publiczności, zawiera nieszczęśliwe — i całkowicie zresztą nieudane — próby nowego sposobu obrazowania: np. metaforyczna gałazka bzu, poetyzujący atrybut wizualny inżyniera, koraliki Bugajówny itd. W tej materii nic nie da się powiedzieć jedynie o „Pościgach”, który jest dziełem w swym rodzaju klasycznym.

Są to rzeczy dla publiczności kinowej najzupełniej obojętne, filmy są jednakowo nieprawdziwe, bezbarwne i nudne. Sądzę jednak, że nie jest to obojętne dla ludzi kultury, którym na sercu leży rozwój sztuki filmowej. Ci ostatni powinni posiadać jakiś bardziej czuły sejsmograf, wykrywający wszystkie drobne jeszcze i niedostrzegalne drgnięcia w utworach filmowych. Zwalazcza jeżeli te drgnięcia są — miejmy nadzieję — zwiastunem poważniejszych wstrząsów sejsmicznych w naszej sztuce filmowej.

Drgnięć takich, związanych z toczącą się dyskusją nad sztuką w ogóle, a sztuką filmową w szczególności, dopatruję się również w filmie „Autobus odchodzi 6.20”. Chciałbym na przykładzie tego filmu zastanowić się dlaczego mimo nich nie się jeszcze nie zmienia, i na powierzchni tych filmów wszystko pozostaje po dawnemu.

Choćby konflikt „Autobusu” jest niemalże ten sam co w filmie Pudowkina „Odzyskane szczęście” (spór moralno - uczuciowy męża i żony, rozwiązany przez społeczny awans kobiety) sądzę, że jego postawienie w filmie polskim nosi cechy pionierstwa. (Jeżeli temat Amfitriona mógł doczekać się 35 wersji literackich, dlaczegożby ten temat, współczesny i ważki, nie miał się doczekać dwóch czy trzech?). Co więcej, sądzę, że sprawa nowej pozycji kobiety może nabrać cech prawdziwie dramatycznych i że może dojść do ukazania bogatych konsekwencji moralnych tak podstawowej rzeczy, jaką jest w naszym społeczeństwie praca ludzka.

Jeśli mimo „eksperymentu” z tematem, mimo dobrej gry co najmniej jednej aktorki (Aleksandry



Ślaskiej), mimo interesującej strony op ratorskiej — film w sumie, niewiele odbiega od poprzednich pozycji, to wchodzi tu widocznie w grę rzeczy poważne, głębsze niż sam temat.

Nie będzie rewelacją stwierdzenie, że każdy temat, łącznie z tematem kulak zwalczającego społeczeństwo produkcyjną i sabotażystę podkładającego dynamit pod fabrykę, może stać się w obróbie rzetelnym dziełem artystycznym. Nie na tej płaszczyźnie leży schematyzm. Schematyzm zaczyna się w momencie, gdy ten temat zaczyna się zapieścić w sposób specyficzny treści literackiej, reżyserskiej, aktorskiej, operatorskiej.

Niezmiennie charakterystycznym objawem schematycznej obróbki tematu jest przykrawanie każdej z owych licznych warstw treściowych, które tworzą film, do nadziedznej prawdy, która z ujęcia tematu ma wynikać. Scenarzysta kroi fabułę — i każdy jej rozdział z osobną — do konkluzji. Reżyser organizuje sytuację — każdą z osobną — w sposób dostatecznie wymowny dla konkluzji. Szaleństwo udziela się nawet aktorowi, który każdym gestem, każdą intonacją pragnie ustalić bezpośredni związek z nadziedzą prawdą. Gdyby widzę zobaczył tylko jeden akt filmu, albo przeczytał jeden rozdział scenariusza, już by dostrzegł tezę autora. Nie dla takich jednak widzów powstają filmy.

Jedną z najbardziej znamienitych sfer działania tego spiskowego prawa schematyzmu jest sfera literacka filmu, na której głównie się zatrzymam. Rzecz ta nazywałaby fabularną wykładnią nadziedznej prawdy. Oto przykład „Autobusu”.

Jest np. prawo, podstawowe w naszym społeczeństwie, według którego przemysł jest czynnikiem postępowym i to nie tylko gospodarczo, ale i społecznie. W schematycznej praktyce rozumie się, że ta prawda musi znaleźć swą bezpośrednią wykładnię fabularną: wokół huty „Bolesław” ludzie uczciwi i mądry, wokół zakładu fryzjerskiego — same kulty. Drugi przykład. Oszustwo i zbrodnieństwo nie ma u nas racji bytu. Już fabuła powiada, że odpowiedni przestępca (Stefański) aresztowany zostaje przez Milicję Obywatelską. Albo prawda ogólniejsza: czas, nasze są optymistyczne, kto jest uczciwy, pracowity i chce się uczyć, zdobędzie powodzenie: Poradka najpierw — bardzo krótko — jest sprzeczka, potem uczy się spawania, zarobek 1600 zł, mieszkanie, honory. Ale, że stało się to w połowie filmu — pamiętajmy, ka-

żdy rozdział ma określić wyraźnie stosunek do prawdy nadziedznej! — więc dalej: syta chwały idzie do szkoły, przez chwilę ma trudności, zwątpienia, potem sukcesy, laury, przodownictwo w nauce itd.

Prawd, które tu wymieniam, żaden człowiek przy zdrowych zmysłach nie kwestionuje. Kwestionuje natomiast fakt, że sama fabuła, każdy jej zwrot, każde jej zawężenie, stanowiąc ma ich dosłowną wykładnię. Bo może o tym stanowić np. tylko podtekst reżyserski, aluzja aktorska, czy muzyczna, a także ogólny, najogólniejszy moralny sens dramatu. (Klasycznym przykładem działania tego prawa jest znany wypadek oceniający sekretarza Nieglickiego z „Pierwszych dni” — który w książce Hamery ginie — w imię tego, że fabuła ma sama wykazać, że dobre zwycięża).

Wyobrażam sobie, że gdyby autorzy „Gwiazdy frygijskiej” zastosowali to spiskowe prawo schematyzmu, wrocławscy robotnicy powinni byli roznieść w proch szarżujących gołędników („Zwycięstwo jest po stronie robotników”), a w „Celulozie” general winien był przyznać rację sierżantowi Motowilo i zarządzić zamknięcie na śmierć Szczęsnego („armia na usługach burżuazji oznacza degradację prostego człowieka”). Tymczasem zamieszczone w nawiasach prawdy zostają uwierzytelnione wbrew doraźnym zwrotom fabuły.

Gdzie narodziła się „teoria” o fabularnej wykładni praw nadziedznych? Przypuszczam, że ma ona dwa źródła. Pierwsze z nich, to zwulgaryzowanie tezy prymatu scenariusza, przyczem wulgaryzacja polega na tym, że przez scenariusz rozumie się wyłącznie ciąg sytuacji i listę dialogów. Drugie źródło to znana teza o sile oddziaływania utworów filmowych, wobec czego obowiązują jakoby inne, niż w pozostałych dyscyplinach artystycznych, „lagodniejszej” proporcje między dobrem i złem. Zważmy, że obydwie źródła są specyficznie filmowe, i że schematyzm szczególnie długo święci triumfy w tej sztuce. Nie jest to zbieżność przypadkowa.

„Autobus odjeżdża o 6.20”, podobnie jak „Uczta Baltazara” i nawet „Niedaleko Warszawy” zawiera w sobie próbę wypowiedzenia czegoś nowego: wysuwa na pierwszy plan konflikt moralno - uczuciowy. Jeżeli jednak ta próba, ten szczególnie „eksperyment” nie uda-

się, to dlatego, że przerzutowano go w starych, zardzewiałych tyglach, w tyglach „poetyki” schematycznej. Zapomniano — a może w chwili, gdy film powstawał, sprawy te nie były jeszcze całkowicie jasne — że schematyzmu nie skoryguje się odwracaniem tematu podszewką na wierzch, ani szczegółowymi pseudo - charakterologicznymi. „Utrapienie z babami!” woła raz po raz kierownik Musiał, „kurka wodna!” klnie Stefański przy każdej sposobności. Wymaga to przebudowy całego warsztatu twórczego, wyrzucenia wszystkich rupiec i to zarówno z warsztatu scenarzysty, reżysera i aktora. A najpierw — na co dobitnie wskazuje „Autobus” — z warsztatu scenarzysty.

BOLESŁAW MICHAŁEK

Koncert Państwowego Zespołu Tańca Ludowego Gruzińskiej SRR

balet

Państwowy Zespół Tańca Ludowego Gruzińskiej SRR jest powtórnie gościem w naszym kraju, prezentując swą bogatą i piękną sztukę taneczną tak ściśle związaną z miejscem jej pochodzenia. Głównym bowiem źródłem tańca wytworzonego przez ten świetny zespół są obyczaje ludu z różnych stron Gruzji.

Różnorodność tańców tworzy bogatą skalę artystyczną obrazów i nastrojów, od poważnych, pełnych skupienia scen związanych z gruzińską pieśnią ludową poprzez starodawne mieszczańskie tańce „Starego Tyflisu”, aż do scenek charakterystycznych i groteski. Utrzymane są one w ścisłym związku z miejscowymi obyczajami i narodową tradycją, nie wyłączając takich tańców jak Parikaoba, które obrazują sportową grę wojenną, lub Azerbejdżański „dziewięć tańców kółchowych” — „Zbór bawelny”. Wszystkie niemal tańce odznaczają się ogromną żywiołowością, niekiedy zaś z nich nie są pozbawione sentymentu i choć tak od nas dalekie, przypominają czasem motywami melodii nasze piosenki rodzime, jak np. pieśń „Jakże piękna jest dziewczyna”, lub „Muchambazi”, na których oparte zostały układy taneczne.

Artyści gruziński wykazują zadowalającą sprawność techniczną, połączoną z niezwykłym temperamentem odzwierciedlającym. Prawie każdy członek zespołu jest świetnym solistą, posiadającym jakąś swoją „specjalność” taneczną. Tańce zespołu żeńskiego jest kontrastowo stonowane w stosunku do ewolucji tanecznych zespołu męskiego. Jest to jakby „chodzony”, w którym

ważną rolę odgrywa plastyka rąk. Na czoło zespołu żeńskiego wysuwa się laureatka Nagrody Stalinowskiej, Nino Ramiszwilli. Układy tańców są pomysłem ludowego artysty Gruzińskiej SRR, laureata Nagrody Stalinowskiej Iliko Suchiszwilli. Niezwykle barwne, bogate i oryginalne stroje oparte na wzorach ludowych, zaprojektowane przez zastępcę działacza sztuki Gruzińskiej, laureata Nagrody Stalinowskiej, Solomona Wirsaladze, pogłębiają ogólne wrażenie, jakie widz odnosi zarówno ze scen zespołowych, jak i z tańców solowych, którym przeważnie towarzyszy cały zespół. Oryginalna muzyka polega przede wszystkim na rytmicznym wybijaniu taktów przy pomocy perkusji. Często jednak wchodzi się tematyka melodyczna do zespołu dźwiękowego, rozłożonego harmonicznie na sześć instrumentów. W ich skład wchodzi dwa nieduże bębny, przy czym grający na nich wykazują niezwykłą technikę palcowa, wybijając bardzo skomplikowane rytmy bez pomocy pałeczki, poza tym w użyciu znajdują się dwa instrumenty podobne do fujarek o niskim brzmieniu, oraz dwie harmonie. Fortepian czasami stosowany, ma wyłącznie charakter akompaniamentu dla innych instrumentów.

Trio muzyczne wykonało poza towarzyszeniem do tańca dwie charakterystyczne pieśni ludowe gruzińskie: „Leci czarna jaskółeczka” i „Gruzińską marszową”.

Cały zespół niezwykle zgrany, żywiołowy, mieniący się barwami, odznacza się wysokim poziomem artystycznym i odgrywa olbrzymią rolę w dziedzinie popularyzacji kultury narodowej.

TADEUSZ SIVERT

WYSTAWA W ŁÓDZKIM OŚRODKU PROPAGANDY SZTUKI

Tegoroczna IX wystawa okregowa plastyków łódzkiej przyszła na świat pod znakiem eksperymentu. Uwidocznili się to nawet w niektórych pracach przygotowawczych. Zaczęło się od zmiany metod jurowania nadesłanych dzieł.

Stara praktyka tajnych obrad komisji kwalifikującej gwarantuje wprowadzić sprawność działania oraz niezależność od nacisku czy sugestii z zewnątrz, ma jednak wadę zasadniczą. Artyści, których prace odpadają, nie mogą bronić swej sprawy, co gorsza nie słyszą krytycznej oceny nie dostrzegając własnych niedociągłości i z nieświadomości powtarzają dawne błędy. Zgodnie z zyczeniem walnego zgromadzenia tym razem zastosowano politykę „drzwi otwartych” — każdy wystawiający miał prawo zabrania głosu w dyskusji, po wysłuchaniu opinii zebranych jury wydawać ostateczną decyzję i w miarę potrzeby uzasadniać swój werdykt. Nikt w ten sposób nie czuł się pokrzywdzony, niejednemu zaś musiał się zastanowić czy rzeczywiście obrał słuszną linię.

Pragnienie zacieśnienia kontaktów ze społeczeństwem naprowadziło plastyków na nowy i jak się zdaje szczęśliwy pomysł z dziedziny popularyzacji sztuki. Między gości obecnych na uroczystości otwarcia Salonu w dniu 24 października rozłożono dwadzieścia parę obrazów i prac graficznych specjalnie na ten

cel ofiarowanych. Niespodzianka była efektowna: radość, której nie kryli obdarowani, zapowiadała pozyskanie kilku przynajmniej jentuzjastów, propagatorów sztuki wśród mas.

Dalszym, poważnym sukcesem organizatorów a szczególnie komisarzy imprezy A. Lubniewicza jest umiędzynarodowienie ekspozycji. Krytykuje się ostatnio samą instytucję wystaw jako nieprzydatnych już dzisiaj przeżytków kapitalistycznej formacji, wydaje mi się, że stanowisko takie jest niefortunne. Wystawy są po pierwsze terenem wymiany doświadczeń między artystami, źródłem nowych podjęć artystycznych i sprawdzianem potencjału sztuki, po drugie z punktu widzenia funkcji wychowawczej nadal zdają egzamin: do galerii idzie się specjalnie w celu oglądania obrazów tak jak do filharmonii na koncert. Oczywiście warunkiem sine qua non jest zakomponowanie pokazu — widz nie może gubić się w chaosie doznań. Pod tym względem obecny salon łódzki można uważać za wzorowy.

Krag tematyczny artystów łódzkich rozszerzył się i urozmaicił. W ślad za tym musiało nastąpić poszukiwanie odpowiedniej formy.

W dyskusji nad IV OWP wysunięto słuszną teoretyczną postulat nagradzania realizacji a nie męczenników. W konfrontacji z życiem zgrabna analogia jednakże zawodzi. W sztuce na dłuższą metę opłaca

się droga przez mękę, droga wysiłku i poszukiwań.

Taki właśnie twórczy wysiłek nie zawsze uwieczony natychmiastowym sukcesem ale zwiastujący rozwój i postęp obrazuje łódzka wystawa.

Próby te idą w kilku kierunkach. Nie można ze sobą porównywać wrażeniowego w zasadzie, opartego na mocnych, nieco brutalnych kontrastach walorowych malarstwa Głowackiego z całą jego dosadnością charakterystyki przedmiotu, z architektonicznymi konstrukcjami Lubniewicza podporządkowującego prawdę przedmiotową syntetycznemu uproszczeniu, dążącego do harmonii dekoracyjnych układów form. Nie ma podobieństwa między Sadowskim, który zachowuje realistyczną wierność kształtów, ale największe znaczenie przypisuje logice zestawień kolorystycznych, a Sikorskim, który dla ekspresji nie cofa się przed deformacją. Modelewski i Fijałkowski pragną dla potrzeb realizmu „wykorzystać matissowską teorię integralnego widzenia.

Do grupy poszukiwaczy nowych dróg należą jeszcze Zagąńczyk, Nowosielski, Krawczyk, Kunke.

W reżebie — Szadkowski w jednolitym traktowaniu poszczególnych partii brzyły ucieka od akademickiej poprawności na rzecz wzmocnienia wyrazu; Wołoszewicz używa całkowicie wyzwolić się z więzów statyki, dla pełnego wydobycia swobody ruchu zawiesza postać jakby w powietrzu. Niemirski i Piechocka szukają uogólnienia w lekkiej stylizacji.

W grafice widać tendencję do ekonomii środków. Techniki szlachetne z bogactwem form i tradycyjną wirtuozurią ustępują miejsca lapidarnemu, ekspresywnemu rysunkowi. Wymienić tu można Liberzkiego, Różgę, Wegnera, najbardziej może zasługują na uwagę Świątka zastępują szkice Urbanowicza. Zasadom starej ale dobrej szkoły holduje Tyrowicz, precyzyjnie kreśli wykażal Wąs w maleńkich drzeworytach ilustrujących historię ruchu robotniczego.

W dniu otwarcia wystawy w lokalu Ośrodka Propagandy Sztuki z trudem można było przecisnąć się przez tłumy zwiedzających. W ciągu 6 godzin przewinęło się przez sale wystawowe trzy tysiące osób. Zimą 1934 roku, mam pod ręką sprawozdania IPS-u, w tej samej galerii, na takiej samej wystawie dorocznej frekwencja wynosiła 746 osób w ciągu 5 tygodni. Jako dokument rozbudzenia potrzeb kulturalnych wymowa cyfr nie wymaga komentarza. Myślę jednak, że dane statystyczne wyrażają sens głębszy. Wykazują, że w samej sztuce dzisiejszej tkwią wartości atrakcyjne dla nowego odbiorcy, że twórcze dociekania artystów wypływają istotnie z zamówienia społecznego. Widoczny proces narastania świadomości przebiega u obu stron równoległe, powoli precyzyjnie się nie definiowały jeszcze kodeks praw realizmu socjalistycznego.

HENRYK ANDERS

prze gląd w y d a w n i c t w

SAMOKRYTYKA I KLASYCY

Remanenty noworocznego to dobry, słuszny zwyczaj. Niech więc i mnie będzie wolno dokonać pewnych podsumowań. Wskazując na fakt, że w pewnym wydawnictwie, od pewnego czasu dyktora w spódnicy dostalem niedwrotnie gratias i francis, locos gabatem własny ob. dyrektora, solidnie mycie głowy za przesłanożone „Przeglądy wydawnictw”. Zresztą nie wyszłyby poza ściany owego gabietu, gdyby nie ta, że grzechy były niewątpliwie, a wina bezsporna.

Choć popielec daleko, bimy się więc w pierś, a na głowę bitym pogot. To sprawa higieny publicystycznej. (Nb. do tego samego wyzwyam k. nast. z „Nowej Kultury” i R. Wasile z „Zycia Warszawy”, który biał niedawno oczekiwanych w br. książkach według starych, w części nieaktualnych już planów).

Nie chcę się tu kajać za przerwy w informowaniu czytelników, bo były one wywołane najpierw akcją przedwyborczą pisma, a potem chorobą niż podjął. Nie biję się też w pierś za tę „sumienność” i „zabójczą monotonność”, o której obwiniał naste „bibliografie wydawnictw” (z) Roman Białny w „Trybunie Ludu”, o monotonii nie mnie sadić, to rzecz czytelników — a co do sumienności? Mój Boże, czyżby tak łatwo było założyć na miano sumiennego? Dodam, że pedanterię (tak rozumiem tę „sumienność”) uważam raczej za grzech felietnisty.

Jakież tedy obietcom tej samokrytyki? Oto ono: w ubiegłorocznych przeglądach wielokro żeszliwałem się (my — pluralis maiestaticus) na płyciny latwego postulowania, sadow zbył, pospiesznych uogólnień nazbyt pochopnych. Nie wszystkie sądy i uogólnienia były słuszne, ale ta druga, pozostała część dala by się łatwo wyprostować przez bliższy kontakt z wydawnictwami i bardziej skore zawieranie informacji. Wnien był dziennikarski pospółch, a grzech mój widzę w uleganiu jego przemocy.

Co jeszcze? A no chyba to, że w miarę możliwości walczyłem będnym (my — wy) z tym „czarnym ludem” pracy publicystycznej — oczywiście nie rezygnując z uogólnień i postulowania tam, gdzie one będą słuszne (jak zresztą w pozostałych sprawach, wydaje nam się, były słuszne i dotąd. O tym zresztą jeszcze innym raz). Czytelnik widzi zatem, że spowiedź jest prawdziwa i szczerą: grzesznik wali się w pierś aż do dnu, stęka „i mea culpa!” i myśli: ja wam jeszcze pokażę... Cóż, samokrytyka!...

A teraz przejdźmy do sprawy głównej tego przeglądu, do nowych wydań klasyków polskich. Temat ten od dawna ugoruje w „Przeglądzie”.

Głos ma historia. Do niej należy już niewątpliwie Proza polska uczennego Renesansu, 1510-1550, której spory wybór wydał w PIW najwybitniejszy znawca tego tematu, autor monografii o Romanie pułskim W. XVI, prof. J. Krzyżanowski. „Historia Aleksandra i Poncyjiana, dzieje Marchalii i pae iagle Sowiłtrata krotofilnego i śmieszego Zywoty filozofów i Pamiętniki Janusza i wiele innych spraw a cudów znakomitych tu zebiano — kto wiecie chce — niech czyta i uszy swe a duszę zdziuje i oświeca. A panny przy tym niech „nie innego nie myśla, jedno aby były czyste na duszy i na ciele”. a wdowy jedno „o cnotliwym chowaniu żywota” — jako im w tej książce na str. 298 zaleca mistrz Andrzej Głabek z Kobylina w Senitrusie, to jest syme (sejnie) niewieście.

Andrzej Fryczow Mouzy w przekł. Jedkiewicz, pod red. Koranyepo i ze wstępem Kurdybachy (oraz równożesne łacinki Ottonies w osobnym tomie opr. przez prof. Kumantkiego) kontynuują rozpoczęte w r. ub. wydanie Dzieł uczciwych autora O nuprawie Rzeczypospolitej.

Książkę Biskup Warmiński doczekał się wreszcie 4 tomów swych Pism wybranych pod red. T. Mikulskiego, a w opra-

cowaniu jego wrocławskich uczniów. Narad sie i uczący widząc, jak ciedogo a niedrogo (choć zał ze nieoprawnej wyd. dał PIW te Opera excerpta Xiecia Potów, ale wpiem muszą one dostać się do oficyn Domu Książki. Czy będą czekać na tom V — portret literacki swego autora — by raz, w całości, stanąć przed czytelnikiem? — Tym ostatnim powiadaniem się niniejszym, że tomy I i II zawierają poezje Klasiekiego, oczywiście z Monachomachii, bajkami i satyrami na czele, a tomy III i IV — proza (tu m. in. wybór z „Monitora”, „Dostawczyński, księga I Pana Podolugo, Historia na 2 księgi podzieleno. Powieść o narażonej kamienicy i wybór korespondencji). Osobno PIW wypuścił w świat albumowe wydania Myszycy z listu, Mai Beresowskiej i Monachomachii z rys. A. Uniechowskiego i wstępem T. Mikulskiego; obok nich stanie wkrótce Mikolaj Dostawczyński, rysowany ołówek M. Rudnickiego, a opisany w wstepie piórem J. Kotta.

Chętnie wspomnielibyśmy tu jeszcze antologię Poezji polskiego Oświecenia, którą przygotował onże Kott, a pięknie wydał i rysunkami Norbina ozdobił miśnienie „Czytelnik”, ale należy to dzieło już do listów księgarskich, po cóż więc psuć krew spóźnionym amatorem i raz jeszcze budzić ich żalost i gniew na Dom Książki!...

Zamiast nieobecnych na „rynku” pism Wojciecha Bogusławskiego dostaliśmy na razie książeczkę o Bogusławskim, zawierającą szkic pt. Ojciec sceny narodowej S. Krawczykowskiemu oraz obszerną Kronikę życia i działalności i materiał ilustracyjny. Tomik wydał PIW. A kto wyda Krakowiaków i górali, Henrika IV na łonach i inne pisma teatralne i teatrologiczne Bogusławskiego?

Tyle wiek XVIII. Dziewiętnasty zaczyna się w naszym omówieniu — jeśli nie liczyć wznowień Krawczykowski: Latarni czarnokulskiej (PIW) i Zygmuntowskiich czasów (LSW) — dopiero od

Prusa i Sienkiewicza. Obydwa matadorzy naszej prozy XIX w ukończyli w PIW wyboru swych pism. Prus w 10, Sienkiewicz w 12 tomach. Zwracam uwagę na interesujący wstęp Marii Dabrowskiej w I tomie wyboru Prusa oraz na obszerny, trafny zestaw nowel i opowiadań w obu seriach. Osobno ukazały się 2 godne bliższej uwagi pozycje pułskowskie: tom III Kroniki (z lat 1877-82; tom II ukazał się przed rokiem, w r. bież. dostaniemy jeszcze T. I i IV) oraz krytyczno-naukowe wydanie Faraona, oparte na rękopisie. Obydwe pozycje opracował prof. Szwejkowski.

Revelacja w naszym piśmiennictwie jest Kalendarz życia i twórczości Henryka Sienkiewicza, który opracował prof. Krzyżanowski, dla tomu 57 zbiorowego wydania Dzieł Sienkiewicza. Ta „bibliografia literacka”, jak skromnie zwie ją autor, zawiera — rok po roku, miesiąc po miesiącu — rozumowany życiorys twórcy autora Trylogii, dokumentowany fragmentami listów, wspomnień i monografi, a dopowiadany do r. 1948, w którym zaczęły ukazywać się zeznane, najobszerniejsze dotąd Dzieła. Tom zawiera nadto dokładną tablicę chronologiczną wszystkich utworów Sienkiewicza, obszerny indeks rzeczowy i osobowy — stanowi rodzaj monografii sienkiewiczowskiej, na którą tak dawno czekamy!

Skoło wspomniano o Trylogii, zapamiętu i nowe, ilustrowane przez J. M. Szancera jej wydanie, poprzedzone wstępem S. Sandera. Do tałmnie CUWowskich należy cena tego wydania: 15 złotych kosztował o „tłum oprawny w płótno tom wyboru Sienkiewicza, gdzie mieściły się m. in. te same utwory, które osobno jako Trylogia wyszły w cenie 17 zł za tom bez oprawy i drukowany na lżełchitkim papierze. Ta matematyka jest z pewnością wynikiem rozmowywania: „I tak pódzieli!”...

Niewiele zostało już miejsca na inne

(2)

DOMINIQUE DESANTI

MIGAWKI PARYSKIE

(Telefonem z Paryża)

Ostatni miesiąc 1954 był dla nas jak jaskółka, kruchy i tajemniczy.

W środowisku inteligenckim dyskusja nad wypadkami politycznymi (sprawa ratyfikacji układów londyńskich i paryskich), wywołująca rozdziewki nawet w łonie spokojnych rodzin, łączyła się z rozważaniami na temat ostatnich nagród literackich, wyzwalającymi podobne namiętności.

Pewnego wieczora po dniu spędzonym na zbieraniu po mieszkaniach podpisów pod apelem do deputowanych, aby głosowali przeciw ratyfikacji, weszłam przypadkiem do małej restauracji na Saint-Germain-des-Près, skąd turyści nie wypędzili jeszcze wszystkich wydawców i pisarzy. Przy jednym stoliku dyskutowano gorączkowo. Byłam pewna, że rozmowa toczy się na temat remilitaryzacji Niemiec albo raczej na temat ratyfikacji. Premier Mendès-France wmałwia bowiem wszystkim, których sympatię zdobył zakończeniem wojny w Indochinach, że układy londyńskie nie zmierzają do uzbrojenia Niemiec, że ratyfikacja nie oznacza ich zastosowania i że idzie tu o danie pewnej satysfakcji „atlantycznym”, aby móc następnie pertraktować ze wschodem. Jednakże dyskusja przy owym stoliku nie była kłótnią łatwowiernych zwolenników Mendès-France'a z jego rozczarowanymi byłymi zwolennikami: tematem było przyznanie nagrody Goncourtów Simone de Beauvoir za powieść „Les Mandarins” i wybór na członka Akademii Goncourtów Jean Giono, lirycznego i bukolicznego powieściopisarza, którego „integralny pacyfizm” doprowadził w okresie 1940–1944 do głoszenia ideologii Pétaina i pogodzenia się z niewolą. Wybór Jean Giono wszędzie został przyjęty jako skandal, wszędzie z wyjątkiem nielicznej lecz potężnej grupy potentatów prasy, literatury i polityki, okrytych hańbą w dniach wyzwolenia, a obecnie znowu siedzących w dziennikach, wydawnictwach i akademiach. Wydaje się, że przyznanie nagrody Goncourtów Simone de Beauvoir jest sprzeczne z wyborem Jean Giono. „Les Mandarins” bowiem, psychologicz-

na i satyryczna powieść obyczajowa, przedstawia owych „lewicowych inteligentów” wiecznie wahających się między pragnieniem absolutu i prawie patologiczną niezdolnością działania, uznania konieczności narzuconych przez rzeczywistość. Simone de Beauvoir po otrzymaniu nagrody zgodziła się na udzielenie tylko jednego wywiadu dziennikarskiego: wybrała dziennik „L'Humanité” — Dimanche”. Albowiem ta pisarka, nie-komunistka, zwolenniczka egzystencjalizmu, głosząca idee Jean-Paul Sartre'a, chciała wszystkim, którzy rozpoznali swe portrety w „Les Mandarins”, powiedzieć, że „lewicowi inteligenci muszą obecnie działać u boku komunistów”, chciała to twierdzenie uzasadnić.

Słowa Simone de Beauvoir są charakterystyczne dla tego wszystkiego, cośmy przeżyli w

grudniu, a zwłaszcza w ciągu ostatnich jego dni dziesięciu. Codziennie aż do późnej nocy gęsty tłum pilnowany przez licznych policjantów oblegał siedzibę parlamentu. W tym tłumie profesorowie uczelni katolickich, wysocy urzędnicy o sympatiach gaullistowskich, nauczyciele i funkcjonariusze o przekonaniach socjalistycznych, robotnicy rozmaitej przynależności związkowej i partyjnej często po raz pierwszy w życiu zawierali wzajemne znajomości i wymieniali poglądy. Wielu z nich od miesiaca pracowało w tym samym urzędzie czy fabryce, ale nigdy się nie spotkali, a teraz wobec próby odrodzenia nazizmu dochodzili do porozumienia. Wszyscy oni z radością stwierdzali, że na tej ulicy paryskiej reprezentowane są wszystkie warstwy społeczne i wszystkie dzielnice Francji; że

wola protestu zniwelowała istniejące między nimi różnice przekonań, religii, pojmowania świata. W kuliach Pałacu Burbońskiego niektórzy deputowani skarżyli się na „nieznosną presję wyborców”. Ale siła opinii publicznej była taka, że Mendès-France nie mógł zdobyć więcej jak tylko 27 głosów większości przy 74 wstrzymujących się, by zadowolić swoich atlantyckich panów. A lud tak dobrze zdaje sobie z tego sprawę, że będzie wolę narodu manifestował głośno również i wobec Senatorów, którzy zaczęli teraz analizować teksty układów.

W takim to właśnie rozgwarze dyskusji i ścierania się poglądów inteligencji francuskiej, jeden po drugim, rezygnując z pozycji „mandaryna”, opuszczają wieżę z kości słoniowej i przyłączają się do twardej walki, jaką prowadzi cały kraj.



Rys. TOMASZ GŁĘB

JORIS IVENS — Z podróży

BERLIN — PARYŻ BRUKSELA — SZTOKHOLM WARSZAWA

Kilka dni temu niespodziewanie spotkałem na warszawskiej ulicy Jorisa Ivensa. Jest właśnie w Warszawie przejazdem, ostatnie tygodnie minionego roku spędził w pościgu między Berlinem, Paryżem, Brukselą i Sztokholmem: w Brukseli pokazywał swój film, w Sztokholmie brał udział w Konferencji Światowej Rady Pokoju.

Rozmawiamy o tym burzliwym schyłku 1954 roku, o tym niespokojnym i gwałtownym czasie, z którego wystartował rok nowy. Pytam oczywiście, jak się na Zachodzie reaguje na sensacyjne wydarzenia, mówimy również przez chwilę o głośnej francuskiej egzystencjaliste, Simone de Beauvoir, która napisała ostatnio powieść o tym, jak to współczesny intelektualista z ogromnym trudem usiłuje rozwikłać trapiący go konflikt między mocno odczuwaną potrzebą walki z imperializmem a swoimi urazami antyradzieckimi.

— Otóż to, mówi Ivens, z jednej strony wypadki ubiegłego roku postawiły tak ważne pytania polityczne, że wśród inteligencji i artystów zachodnio-europejskich powszechnie budzi się świadomość, iż walka z imperializmem jest sprawą kapitalną dla przyszłości świata.

Ivens ciągnie dalej. — Otóż to, — powtarza — ale wiecie, jakie na mnie wrażenie wywarły ostatnie tygodnie ubiegłego roku spędzone przejazdem w kilku krajach europejskich? Wyobraźcie sobie Brukselę w dzień święta; ulice i domy, sklepy i instytucje toną w barwnych, pomysłowych dekoracjach: widowisko kolorystycznie bogate, dla oka przywykłego do szarości nawet może ośniewające. Cóż to jednak są za dekoracje i ozdoby? Latające talerze przeróżnych kształtów i rozmiarów, marsjanie z antenami radarów zamiast oczu, fantastyczne i groźne zjawy z międzygwiazdowego świata szukające się do inwazji na naszą biedną bezbronną ziemię, już gotowe do ataku, lada dzień, lada chwila wypadną zza chmur pokrywających grudniowe niebo. Ulice toną w tych wielobrawnych, błyszczących, wielokształtnych symbolach niezrozumiałej, tajemniczej, mistycznej niemal groźby.

W takiej to dziwacznej atmosferze spotykam swego starego przyjaciela, reżysera filmowego. Pytam go o sprawy poważne, o doniosłe wydarzenia międzynarodowe, które w tych dniach grudniowych nie dawały spać nikomu w Warszawie. — Ja się tam polityką nie zajmuję, odpowiada, nie mam w tej materii nic do powiedzenia, ty się

na tym wszystkim lepiej rozumiesz ode mnie, jesteś bliżej ziemi... ale ja wolę niebo opowiem ci pomysł scenariusza filmowego.

I opowiada mi o ilmie, którego akcja dzieje się w niebie, w okresie, kiedy na ziemi dąga już trzecia wojna światowa. Do bram niebieskich szturmują jawnego dnia jakis niezwykły niepotykany gęsty i olbrzymi tłum z rozkazu dobrego Pana Boga od dawna już nikomu nie odmawia się przyjęcia, ale tym razem przepełnienie jest tak wielkie, że wpręt nie ma już gdzie lokować tych tysięcy tysięcy przybyłych nagle na tej samej godzinie. Wiele delegatów wyższych funkcjonariuszy niebieskich udaje się do dobrego Pana Boga, referuje sprawę, domaga się jakiejś decyzji, sprawi jest poważna. Ale dobry Pan Bóg niecierpliwi się. — O, na miłość boską, mówi, co wy mi tą ziemią gągłę zawracacie głowę, ja muszę się poszczuć o cały wszechświat... A co tam się stało?... Hiroszima, mówicie?... Do wszystkich światów, stworzyłem im tyle wspaniałości, tyle cudów na ziemi, pod ziemią, w powietrzu i na morzach dałem im tyle ośniewających perspektyw, a ci, jak im tam?... ci ludzie dopuszczają się takich rzeczy... I dobry Pan Bóg rozgniewał się na dobre.

Ivens uśmiał się i dodaje: — mój przyjaciel — reżyser uważa ten pomysł scenariusza za wyraz postawy apolitycznej i niezależnej; jest bowiem przekonany, że obrona godności artysty wymaga uniezależnienia zarówno od propagandy posługującej się wizją latających talerzy i najeżonych marsjan, jak i od tego, co przynosi codziennie gazety z terenu wielkiej międzynarodowej polityki. Jest przekonany, że sprawy ziemi należą zostawić takim jak ja, a zaś wolą napisać scenariusz o niebie. A jednak — ciągnie dalej Ivens — i w tym projektowanym filmie doszły przecież do głosu sprawy, które ubiegły rok nagrodziły i spiętrzyły w ostatnich swych tygodniach w kapitalną kwestię polityczną pokojowego współżycia narodów. Tylko że — i o tym właśnie pouczyła mnie moja hollywoodzka podróż przez Europę — tylko te narastanie świadomości, iż walka z imperializmem jest kapitalną sprawą przyszłości całego globu odbywa się wśród inteligencji artystów zachodnio-europejskich i z innymi nieraz drogami, wymogi zwalczania ogromnej liczby problemów, wątpliwości, wahań i przeszkód moralnych i intelektualnych sprytnie wznoszonej codziennością przez wrogów pokojowego ładu. Światowy ruch obrońców pokoju ciągle ma przed sobą wielkie trudne zadanie.

TYMCZASOWE POŻEGNANIE

czyli o przeżuwaczach i pasożytach

Kiedy przed kilku miesiącami zabierałem się do niniejszych cotygodniowych felietonów, przekonałem się, że potrafię je regularnie ciągnąć na marginesie normalnej, codziennej pracy powieściowej. Dusić szybko przekonałem się jednak, że przeceniłem swoje siły. Musiałem zrazu odłożyć powieść, ponieważ jednak nie mogę z niej zrezygnować — zmuszony jestem dzisiaj zawiesić cotygodniowe felietony.

Ta najzupełniej osobista decyzja ucieczy nie tyle przyjaciół moich powieści, co wrogów moich felietonów. Wiem, że jest ich немало. Oczywiście w pierwszym rzędzie są to szmatławczyki wszelkich maści i odcieni.

Co to jest szmatławczyk? Jest to karierowicz szczególnego autoramentu, karierowicz, pracujący w dziedzinie ideologii, więc w nauce, w sztuce, w propagandzie.

Czy rzeczywiście karierowicz ideologiczny są tak niebezpieczni, by poświęcać im tyle furii ile poświęcałem? Moim zdaniem „na obecnym etapie” karierowicze, lizusy, cynicy ideologiczni stanowią realne i poważne niebezpieczeństwo dla naszej socjalistycznej kultury.

Oto dwie typowe odmiany szmatławczyka. Szmatławczyk — lizus, trawozerny, przeżuwający — to ten, który przy pomocy nadmierne rozwiniętego narządu węchu dostrzega się o parę godzin przed innymi — czym pachnie o piętro wyżej. Przy pewnej uprawie te parę godzin wystarczy do napisania gromięcego (czy zachwalającego) artykułu, stworzenia poematu średnich rozmiarów, czy nawet ułożenia „naukowej” teorii. Bezbłędnie przeżuwając wszystko, co dotąd nie spotkało się z krytyką — taki szmatławczyk dochodzi po pewnym czasie do skromnego, ale wygodnego stanowiska w świecie kulturalno-naukowym, zaczyna wygłaszać okolicznościowe przemówienia, dochrapuje się czasem katedry.

Niegroźny typ? Groźny. Cóż z tego, że osobiście nie gryzie, że na odwrót, liże ręce każdemu i merda ogonem? Jego szczółliwa, spokojna egzystencja jest niepokojącym, niemoralnym przykładem, że — niestety — i w naszym ustroju możliwa jest sytuacja, w której twórca zostaje ten, kto nie w swoim życiu nie stworzył. Szmatławczyk przeżuwający (parzystokopytny) jest zresztą nierozdzielnie związany ze

swoim kuzynem, szmatławczykiem mięsożernym, szmatławczykiem — pasażerem. Ten zaś gryzie. I nie w ogóle poza tym nie robi.

Szmatławczyk mięsożerny wyuczył się kilku formulek i paru cytat. Jest poza tym doskonale obojętny. Nie obchodzi go los bohatera pozytywnego w filmie współczesnym, ma w pięcie różne stadia polskiego realizmu krytycznego. Nie potrzebuje dodawać, co myśli o naszym olejnym malarstwie.

Nie trudno więc wyobrazić sobie, jak ogromną przewagę posiada nad skłóconym, niespokojnym, niedoszłonym środowiskiem twórców. Zaczajony w kacie cierpliwie czeka, aż któryś z nich zapomni o jego obecności i z nieprzebiegową szczerością zacznie mówić o losach naszej biednej sztuki. Oto nieostrożny śmielek zahaczył o pewnik numer trzy! Oto potrącił fundamentalną zasadę! A więc w j e h y l i t s i e! Jednym susem szmatławczyk — pasażer dopada nie-szczęśliwca Lewą prostą formułą w podbródek. Prawą cytując zamachowym w ucho! Oburzonej formułą i cytując w plexus solaris. I już można go wliczać. Facet nie wstanie tak szybko.

I w ten sposób przed pracownikami naszego frontu ideologicznego powstaje dylemat: wychylać się? To znaczy ryzykować rozgromienie przez szmatławczyka-pasożyta. Czy nie wychylać się? To znaczy przeżuć. To znaczy mieć przed oczami spokojną, wygodną, zaszczytną karierę szmatławczyka trawozernego.

Ala przecież, do cholery, cała historia nauki, cała historia literatury — to historia wychylania się myśli przeciw dogmatom, to jedna nieprzerwana walka twórców z dogmatystami. Jakże można zgodzić się, aby właśnie u nas w naszym najbardziej sprawiedliwym ustroju dogmatyści ośmielali się hamować, ograniczać twórców?

Przecież jeśli będziemy tolerować szmatławczyków — wówczas powstanie u nas sytuacja, w której by zostać uczonym — nie będzie wystarczało już być mędrcom. W której kandydat na uczonego będzie musiał stać się jeszcze bohaterem — by ożreć się atakom szmatławczyka mięsożernego i świątym — by nie ulec pokusie krocenia śladami przeżuwających parzystokopytnych. Widzę już, jak w karcie przeży się do skoku szmatławczyk mięso-

żerny. Jest przekonany, że w tym miejscu beznadziejnie się wychylił. Jakżeż to jest! — wykrzyknął. Jeśli rzeczywiście szmatławczyki czynią takie spustoszenia — to gdzie jest P.O.P.? Gdzie jest rola Rady Zakładowej?

Szmatławczyki mogą działać, mogą hamować i wypaczać rozwój naszej socjalistycznej kultury z trzech powodów.

Po pierwsze — na skutek słabości ideologicznej samych twórców, którzy byle cytata w ustach szmatławczyka zdolna jest czasami przestraszyć i spuralizować. Po drugie dlatego, że jako się rzekło szmatławczyki są doskonale obojętni na losy naszej kultury. To z n a c z y o n i z p e w n o ś c i a s i e n i e w y c h y l a. Nie grzeszy nie tylko ten, kto spi. Także kto ziewa, dłużej w nosie, rysuje kółka na papierze. Wreszcie są oni wyjątkowo posłuszni. Właśnie dlatego, że mają gdzieś wszystko na świecie poza osobistą karierą. A jak się czasu nie ma, by się tymi sprawami bliżej zająć — wtedy posłuszni i bezbledni — mogą wydać się potrzebniejsi od wychylających się karnąbrnych ryzykantów.

Najważniejsza z powyższych jest



pierwsza łajda bytu szmatławczyków. Przyczyną większość naszych tułów, która szczerze stoi na gruncie Polskiej Ludowej, musi nauczyć się myślenia politycznego. Zobaczyć wtedy, jak ubogi jest w gruncie rzeczy repertuar polemiczny szmatławczyków.

Ze swą stroną chciałbym przestrzec szmatławczyków, że nie rezygnują bynajmniej z dalszej na nich naki. Każdy jaskrawy ich wyskok będzie starał się kwiłować w niniejszej rubryce, którą zresztą pismo gdzie prowadziło nadal, korzystając z pomocy paru innych pu-blicystów.

P.S. W poprzednim felietonie popełniłem głębną pomyłkę, nazywając Stanisława Brodzkiego Józefem. Świadczy to jak najfatalniej o mojej zdolności poruszania się w towarzystwie. To tak, jakby stracił komuś głowy kapelusza.

Jakiś „ci” z „Życia Warszawy” z niebawym pościchem rzucił się tenkapeluszn podnosić. Dziękując mu za pomoc, spieszę zaznaczyć, że niejestem jeszcze na tyle stary, abym potrzebował tej formy rewencji.