Wyższej Szkoły Pedagogicznej
w GDAŃSKU

Przegląd kulturalny

TYGODNIK RADY KULTURY I SZTUKI

NR 22 (144) ROK IV — WARSZAWA 2 — 8 CZERWIEC 1955 R.

CENA 1.20 ZŁ.

W NUMERZE

JAN KOTT — Rozwój muzealnictwa
STEFAN TREUGUTT — Klucze współczesności
JAN KOSIŃSKI — Odprawa posłów greckich
JULIUSZ GARZTECKI I JEREMI STRACHOCKI — Czy istnieje wizja Warszawy?
JERZY TASARSKI — Udostępnienie nie wystarcza
JACEK BOCHEŃSKI — Dzień dobry człowieku
ADAM PAWLIKOWSKI — Okrutne morze
ALICJA HELMAN — Studia nad Chopinem

POTYCZKA Z ZOILEM

ARNOLD SŁUCKI

Konflikt między Zoilami a współczesną literaturą zarysował się już u progu naszego dziesięciolecia. Dwaj wybitni Zoile wzięli się za bary na łamach łódzkiej *Kuźnicy*. Nawzajem ostrzyli na sobie dowcip, miotali pioruny. Jana Kotta odpychało heglizujące filozofowanie Artura Sandauera. Sandauer nie mieścił się w kottowskim laicyzmie. Obaj znaleźli się w bezwzględnej opozycji do współczesnej literatury, którą robić zaczynali „nieucy" niewiele wiedzący, co to Gide i Joyce.

Do literatury wkroczyło powojenne pokolenie nieokrzesanych młodzieńców „bez matury". Intelektualną biografię zastępowała im skłębiona „naturalistyczna" wiedza żywcem wydarta życiu, lecz dostatecznie intensywna, by stać się mogła zarodkiem niespokojnych twórczych poszukiwań. Intelektualnej biografii trzeba było się dopracować w toku artystycznej praktyki oraz ideologicznych i estetycznych batalii. Lata tej edukacji nie poszły na marne. Startujący w dziesięcioleciu pisarze nauczyli się rozumieć język Zoilów — tych czterdziestoletnich i tych krakowskich, dwudziestoletnich, którzy po swoich klasycznych poprzednikach odziedziczyli encyklopedyczny zapał, błyskotliwość oraz ich... nieufność do rodzącej się współczesnej literatury.

Starsi Zoile mają swoją ulubioną klasykę, którą dobrze znają. Młodsi zaś Zoilowie snują swoje myśli w oderwaniu od wszelkiej bodajże literackiej praktyki. Swoją historiozofię wykładają niezależnie od materii rozważanych przez siebie dzieł i zjawisk. Nie wyzbyli się jeszcze świadomej czy nieświadomej pogardy dla pisarskiego trudu rówieśników, którym jako krytycy pragną chyba towarzyszyć.

Karykaturzyście wolno przejaskrawiać. Ma do tego szczególne prawo. Podobnie pamflecista. W dobie restytucji pożytecznych banałów niechaj i ten będzie usatysfakcjonowany. Karykaturzyście wolno niewspółmiernie wydłużać nos karykaturowanej osoby, jeśli to stanowi jej istotny wyróżnik. Pamflecista ma prawo skarykaturować znienawidzone przez siebie literackie tendencje, wydłużać im nosy, ale i jego w końcu obowiązuje ostateczny efekt — podobieństwo. Obiektywna prawda toruje sobie drogę poprzez każdą deformację, kiedy ją wspierają realistyczne, poznawcze zamierzenia.

Tym chyba różni się pamflet od paszkwilu, że pamflecista nie ułatwia sobie zadania, że „przesadzając" wyolbrzymia prawdę, że redukując zbędne szczegóły posiadanej wiedzy o przedmiocie w celu ukazania jego uogólnionego obrazu — nie rezygnuje łatwo z prawd niewygodnych.

*

Jan Błoński, najmłodszy z Zoilów, postanowił napisać pamflet na współczesną poezję.

Wyjściowa diagnoza proponowana przez Błońskiego brzmi:

Jesteśmy jak w 1912. Od przeszło czterdziestu lat nie było podobnie smutnej przyszłości poezji. I wtedy pisali Staff, Leśmian, Kasprowicz. (Odpowiednikami ich są dziś według Błońskiego Jastrun, Ważyk i Przyboś — A. S.). *Ale byli już ponad zgiełkiem literackiego targowiska, szli własnymi drogami, które nie były drogami tłumu. Mogli służyć doświadczeniami, nie mogli już wskazać kierunku. Podobnie dziś. Dzieje młodych poetów są historiami klęsk. Wirpsza cenną wrażliwość wymienił na pedantyczne prozaizmy. Kubiak nie może wydobyć męskiego głosu z pseudosubtelnej wody. Szymborska krztusi się przy każdym wierszu, choćby pięknym; oddech ciągle okazuje się za krótki. „Ficowski destyluje lirykę", „Gaworski stał się grzecznym trubadurem moralności harcerzyków", „Mandalian krzykiem stara się wmówić siłę", „Słucki zbyt wiele ambicji poświęcił dostarczaniu tygodnikom okolicznościowych wierszyków".*

Gotów byłbym wybaczyć Błońskiemu wyniosły proroczy ton, gdyby jego horoskopy poparte były chociażby względną analizą istotnego stanu rzeczy. Tak pewnie o przyszłości nie wypowiadali się nawet judejscy prorocy. Skąd Błoński czerpie swoją wiedzę o przyszłości naszej poezji? Ma krytyk prawo wyrazić swoje niezadowolenie z tego, co jest, z ukazujących się książek, z tego, co czyta. Krytyk operuje wiedzą, znajomością faktów literackich i tendencji. Jakaż więc analiza istotnego stanu naszej poezji legła u podstaw sformułowanej przez krytyka diagnozy, by uwierzyć, że nie o mistykę mu chodzi i wróżbiarstwo?

Po aż nadto skrótowej charakterystyce poetów pokolenia Wirpszy, Szymborskiej, Ficowskiego, porzuciwszy ich na granicy 1950 roku, tak jak pozostawia się dzieci na miedzy podczas pilnych robót, krytyk przerzuca się na trudny problem poezji najmłodszej. W końcu nie wiadomo co go właściwie boli: czy „upadek" poezji Kubiaka, Gaworskiego, Wirpszy, czy nikła ilość i jakość debiutów poetyckich ostatnich kilku lat.

W ten sposób, zdając sobie niejako sprawę z nadużyć pamflecisty, krytyk ucieka się do mistyfikacji.

Jaka więc jest praktyka?

Rok 1950 rzeczywiście jest czymś w rodzaju granicznego roku dla większości poetów, którzy debiutowali w naszym dziesięcioleciu. Rok ten poprzedza bolesny okres kandydowania do literatury przeszło 100 poetów, autorów tomików poetyckich. Na granicy 1950 roku było ich już tylko kilkudziesięciu czy kilkunastu. „Mierząc siły na zamiary", przystąpili oni do szturmowania okopów naszej poezji, jaką zastali na umownej granicy roku 1950. W okolicach tegoż roku naiwny bunt „nieborowskich żaków", któremu przewodzili w pierwszym pięcioleciu Różewicz i Borowski, przekształca się w bardziej świadomą walkę o uwspółcześnienie poezji, o wybór tradycji i drogi w przyszłość.

Wybucha batalia o Majakowskiego ze wszystkimi jej nieporozumieniami. Osobiście nigdy nie wierzyłem Woroszylskiemu, że spór o wersyfikację Majakowskiego jest kluczową sprawą. Niektórzy z nas próbowali pisać wiersze po nowemu, inaczej niż to robiliśmy przed rokiem 1950, chociaż bez schodków. Każdy z nas po swojemu terminował u Majakowskiego. Sądzę, że lekcja ta przydała się nam wszystkim. Nie tylko młodym.

Uwierzyliśmy Adamowi Ważykowi na bardziej zaawansowanym szczeblu dyskusji, że „poezja narodu socjalistycznego przejmując poznawcze, ideowe, humanistyczne doświadczenia dawnej poezji narodowej, dziedziczy język nie jako surowy materiał, ale jako wykształcony instrument", że w formach językowych przegląda się uroda życia. Broniliśmy się natomiast tak jak tylko mogliśmy, mniej lub bardziej świadomie, przed normatywizmem, jakim słuszne nieraz postulaty groziły pisarskiej praktyce.

Jak nigdy dotąd, pogłębiwszy nasz literacki światopogląd, uświadomiliśmy sobie w ostatnim okresie niebezpieczeństwo normatywizmu, tj. sztucznego naginania żywego twórczego procesu do wyabstrahowanych norm i klauzul estetycznych. Normatywiści pragnący zapiąć ideologię na ostatni guzik, wyrządzili sztuce najgorsze szkody. Zignorowali życie, jego rewolucyjną dynamikę inspirującą prawdziwą twórczość. Kto sobie z tego zdawał sprawę, pisał wiersze. Inni połamali sobie pióra lub zeszli na marginesy literatury.

Skłonny jestem zgodzić się z Błońskim, że literatura jest rzeczywiście czymś w rodzaju „cmentarza obietnic", że ostają się w niej ci, którzy wytrzymują bezlitosną rywalizację i swoiste prawo doboru działające na tym terenie. Ale po to, by postawić znak równania między rokiem 1912 a 1955, krytyk pozwolił sobie na niebylejaki zabieg: zatrzymał czas.

Tymczasem ukazują się nowe tomiki wierszy. Na tymże „cmentarzu obietnic" zarysowują się profile nowych poetyckich indywidualności, od których pękają schematy Zoilowskich wypracowań. Zoile stosują wobec tego profilaktykę. Trzeba było czteroletniego milczenia naszej krytyki wokół czterech kolejnych tomików poetyckich Wiktora Woroszylskiego, żeby poeta ten jakoś wypadł z Zoilowego rejestru. Los Woroszylskiego podzielił, o dziwo!, także Tadeusz Różewicz. Czyżby krytyk miał trudności z ulokowaniem twórczości tych poetów w swoim „cyklopowo-panegirycznym" schemacie, w jaki zamknąć chciał naszą współczesną poezję? W takim wypadku nie wolno uchylać się od zajęcia stanowiska.

Twórczość Różewicza i Woroszylskiego to właśnie jaskrawy przykład polaryzacji dwóch różnych tendencji i dwóch odmiennych stylistyk w obrębie młodej powojennej poezji. Twórczość każdego z tych poetów nastręcza praktyce poetyckiej odmienne problemy, których konfrontacja może nas naprowadzić na trop ogólniejszej poetyckiej problematyki.

*

Wiktor Woroszylski nie został wystrzelony z procy. Pierwszy tomik pt. *Śmierci nie ma* określił jego odrębność na tle rozwijającej się powojennej poezji. Jednakże z perspektywy lat dziesięciu nie trudno dostrzec, że twórczość młodziutkiego wówczas poety, który „przeciwstawiał się wszystkim", była swoistą, ideową i tematyczną kontynuacją powojennej twórczości Ważyka. Nie powinna nas łudzić odmienność wersyfikacji czy intonacji lirycznej. Wątki Ważykowskiej „Kroniki" można np. odnaleźć w wierszu Woroszylskiego pt. *Pierwszy dzień stworzenia*, chociaż rozwichrzona melodyka tego młodzieńczego utworu nie da się porównać z dojrzałą klasycyzującą kadencją Ważykowskiej frazy.

Kiedy kronika kilomerów
utrwalała się w czaszkach
czołgów,
widnokręgi zaś tasowano,
niby talie żołnierskich kart,
inwalida, ocalony z Majdanka,
znalazł na drodze słońce —
wbił je do swego nieba,
by świeciło ostro i twardo.
...ALE ZANIM RUSZONO
Z TYCZKAMI
SPRAWIEDLIWOŚĆ MIERZYĆ
I DZIELIĆ
WYSZLI W POLE
CZERWONOGĘBI
ZŁOTYCH SZCZEK SZUKAĆ
W CZARNYM POPIELE.

Ostatni, wersalikami wybity czterowiersz jest już wyraźną stylistyczną trawestacją Majakowskiego, mistrza, który patronował debiutowi Woroszylskiego. Czasem patronował mu nieźle. Wbrew teoretycznym uproszczeniom i naiwnościom krytycznych sądów, które Woroszylski głosił na łamach *Odrodzenia* w czasie pamiętnej dyskusji o Majakowskim. Mimo wersyfikacyjne porażki, debiutancki tomik Wiktora Woroszylskiego zachowuje, obok powojennych wierszy Ważyka, wartość lirycznego dokumentu, poetyckiej kroniki naszych burzliwych lat czterdziestych.

Ciekawy debiut Woroszylskiego obnażył zarazem achillesową piętę jego twórczej organizacji. Uczulenie na polityczną problematykę znacznie wyprzedziło w tym poecie zdolność do realistycznej obserwacji. Sprawiło to, że poeta-agitator, dla którego wzorem była twórczość Włodzimierza Majakowskiego, w praktyce naśladował miejscami Wiktora Hugo. U Majakowskiego bowiem polityczna retoryka inspirowana jest bezpośrednio przez realistyczną obserwację, zrasta się z nią organicznie. U Wiktora Hugo jest najczęściej emocjonalną i uplastycznioną relacją filozoficznych i społecznych poglądów.

„Goły ideologizm", wsparty chociażby najszczerszym ładunkiem emocjonalnym, był słabą stroną poezji robotniczej XIX wieku. Zwróciła na to niedawno uwagę Motylewa. We wczesnych pieśniach robotniczych odbijała się silna i słaba strona pierwocin ruchu robotniczego: płomienna wiara w rewolucję i niedostatek materialistycznego myślenia. Również nasza międzywojenna poezja rewolucyjna nie była wolna od tego rozdźwięku. Wyłom stanowi twórczość Władysława Broniewskiego, któremu, podobnie jak Włodzimierzowi Majakowskiemu, rewolucyjny patos nakazuje także podnieść miarę realizmu.

Woroszylski, który początkowo zagubił się w formalnych dociekaniach nad Majakowskim, nie zdawał sobie sprawy z istotnego wkładu patronujących mu poetów do rewolucyjnej liryki. Dalsze jego tomiki poetyckie (*Pierwsza linia pokoju, Ojczyzna*, poemat *Czas miłości*) są świadectwem nieustannego zmagania się poety z niedostatkami pisarskiej wyobraźni i resztkami estetycznych nieporozumień. Poeta znacznie rozszerzył zakres realistycznej obserwacji, pogłębił kulturę słowa, wzbogacił wersyfikację. Krytyka nasza ciągle udaje, że nie dostrzega trudu i osiągnięć pisarza.

Kiedy Wiktor Woroszylski debiutował swoim pierwszym tomikiem,

DOKOŃCZENIE NA STR. 2

1 CZERWCA — MIĘDZYNARODOWY DZIEŃ DZIECKA — Rys. W. Majchrzak

IMPRESJE SCEPTYCZNE

(Na marginesie II Festiwalu Muzyki Polskiej)

STEFAN JAROCIŃSKI

ATMOSFERA

Drugi Festiwal Muzyki Polskiej jest poza nami. Zdawałoby się, że teraz nic prostszego, jak spojrzeć trzeźwym okiem na jego sukcesy i porażki i zdać relację z wrażeń, jakie we mnie i zapewne w wielu innych pozostawił. A jednak kiedy biorę pióro do ręki, żeby je uporządkować i złożyć z nich jakąś sensowną całość okazuje się, że nie jest to takie proste. Czy dlatego, że samo zjawisko było dla mnie nie dość bogate i różnorodne w przeżycia, czy też może dlatego, że za mały mnie jeszcze dystans dzieli od niego? Myślę że ani jedno ani drugie. Przyczyna tkwi gdzieindziej — w klimacie Festiwalu, w jego temperaturze ideowej. Zapytacie mnie jakaż ona była — wysoka czy niska? — odpowiem — nijaka.

Sądzę, że sami twórcy, nawet ci najbardziej oklaskiwani, czuli jak ich muzyka gubi w tej aurze ni to świątecznej ni codziennej coś z owych rumieńców życia, którymi ją darzyły nasze serca w zwykłe dni. Nie chcę powiedzieć, że Festiwal sprawiał wrażenie prywatnej uroczystości kompozytorów, na którą zaproszono wybraną publiczność. To by było może krzywdzące. Ale że nie stał się wydarzeniem społecznym o szerszym zasięgu i doniośliejszym znaczeniu — to pewne, i nic nam tu pomóc nie mogą zachwyty naszych gości z Zachodu nad frekwencją publiczności na koncertach.

Oczywiście znajdą się tacy, którzy powiedzą, że to prasa temu winna, a znów inni — że Festiwal zanadto w czasie rozciągnięto, jeszcze inni potrząsną głowami i wyrzekać będą na organizatorów, że w ostatnie dwa tygodnie utkali aż 19 koncertów, któż zaś może taką porcję współczesnej muzyki przełknąć bez niestrawności; inni wreszcie — że trzeba było w programach koncertu przerzucić jakiś most między dzisiejszym a wczorajszym.

Każde z tych zdań po kolei zawiera być może jakąś cząstkę racji, ale suma tych małych racji nie tworzy jeszcze prawdy. Bowiem główna przyczyna niepokojącej obojętności, wśród której przebiegał II Festiwal, nie leży, moim zdaniem, ani w tych czy innych błędach lub niedociągnięciach organizacyjnych, ani też w takich czy innych niepomyślnych okolicznościach, ani, tym mniej, w muzyce. Leży w samych kompozytorach, oczywiście nie wszystkich, lecz w ogromnej ich większości, w ich bierności ideowej i beznamiętnym stosunku do tego, co ich otacza, w wąskim praktycyzmie, braku szerszych horyzontów i zainteresowań, a nawet w pewnym zakłamaniu, które patronuje ich wzajemnym stosunkom.

Nikt zapewne nie będzie ustępującemu po upływie rocznej kadencji Zarządowi Związku Kompozytorów Polskich czynił wyrzutów, że nie wykonał zakreślonego sobie przed rokiem planu zadań, nie tylko zresztą usługowych (zajęcie się sprawą muzyki rozrywkowej i tanecznej oraz ruchu amatorskiego, przygotowanie Festiwalu), ponieważ dzięki energii i inicjatywie paru osób, które z podkreślenia godnym oddaniem poświęciły cały swój czas pracom związkowym, plan ten został wykonany i to z nadwyżką. Ale nie wiem, czy nie znajdą się głosy krytyczne, które nie wytkną Zarządowi — pomimo wielu osiągnięć w jego działalności — że tak niewiele zmienił sytuację jaka panuje w Związku od szeregu lat, że tak niewiele dokonał, żeby stworzyć z organizacji formalnie tylko łączącej kompozytorów polskich, prawdziwy związek twórczy, ożywiony świadomością wspólnych celów i dążeń, ognisko myśli artystycznej, wykuwanej w twórczych polemikach, w walce na poglądy i stanowiska, w wymianie własnych doświadczeń. Gdzie jest — pytam — to środowisko twórcze muzyków, które by swą aktywnością i poziomem twórczych dyskusji przyciągało uwagę społeczeństwa, które by interesowało krytyków i artystów z innych dziedzin sztuki, które by skupiało i kształtowało młodzież muzyczną? Akcja spotkań kompozytorów ze słuchaczami — to na pewno pomysł dobry i pożyteczny, jeśli się ją tylko w każdym przypadku starannie przemyśli i przygotuje. Ale ona sama nie wystarczy do tego, żeby uczynić z kompozytorów prawdziwych szermierzy współczesnej muzyki.

A szermierzy potrzeba dziś nam w muzyce więcej niż przed stu laty.

Duch polemiki przenika kulturę od czasów romantyzmu. Można by rzec — jest jej znamieniem. W naszych wyobrażeniach pokutuje niekiedy obraz romantyka zapatrzonego w własną sztukę jak w pępek i odwracającego się tyłem do swego społeczeństwa. Nic bardziej fałszy-

DOKOŃCZENIE NA STR. 2

Na II Festiwal Sztuki Dramatycznej w Paryżu wyjeżdżają wraz z polskim zespołem Jan Kott i Mirosław Żuławski, których recenzje z przedstawień oraz korespondencje o życiu kulturalnym Francji będziemy drukować w najbliższych numerach.

POTYCZKA Z ZOILEM

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

Tadeusz Różewicz był już uformowanym poetą. Podobnie jak Adolf Rudnicki i Tadeusz Borowski w prozie, autor *Niepokoju* i *Czerwonej rękawiczki* wstrząsnął czytelnikiem uczuciowym i moralnym napięciem swojej liryki, okruchami najczystszej poezji, z której dochodził nas sciszony krzyk uchodźcy z okupacyjnego piekła. Typ wrażliwości poetyckiej Różewicza określił formalny kształt jego wierszy. Miniatura poetycka staje się ulubionym jego gatunkiem. We wczesnym wierszu pt. *Okruch* poeta dokonuje charakterystyki własnej swojej twórczej wrażliwości, do której instrumentacja poetycka wydaje się przylegać w sposób jak najbardziej ścisły:

Maleńkie gniazdko
uwiła u ramion.

Chcę jej powiedzieć
że nasza miłość
jest taka mała
jak gniazdko
wyścielane puchem
i kwileniem.
Uwiła na wulkanie.

Jej włosy mają blask
jak piórka światła
szczęście którego każdy okruch
jest pokarmem głodnych

Ja połykacz płomieni
z pożogi
w powietrzu na ziemi i na morzu
czarną spękaną wargą
chcę jej powiedzieć że

Lecz ona trzyma w dłoni
tylko jeden okruch
uchroniła go uniosła
biegnąc
przez ogień i wodę.

(Okruch)

Zaskoczeni swoistą barwą oraz intonacją liryczną Różewicza, krytycy niepotrzebnie uciekali się do zestawień z Elliotem. Ideowe oraz formalne walory i niedostatki poezji Różewicza mają swoje podłoże we własnej wrażliwości poety, we własnym doświadczeniu odbijającym jedną stronę prawdy o okupacji: jej grozę.

Można było tej poezji zarzucić ograniczony realizm. Nigdy nie była antyrealistyczna. Przecież w każdym nowym wierszu publikowanym przez poetę dostrzec było można nieustępliwy wysiłek w kierunku scalenia rozbitej wyobraźni i językowej materii poetyckiej. Jednocześnie pogłębia się humanistyczna treść poezji Różewicza. Ona w końcu podporządkowuje sobie sensualistyczną „żarłoczność" poety. Wydany niedawno nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego wybór wierszy Różewicza przynosi nam potwierdzenie tej bolesnej, nieustającej ewolucji poety, w którego twórczości liryczne wzruszenie i refleksja nieustannie wypierają obsesję:

Ja to odejmę przeszłości
Na skroni promień
oko pełznie w niebie
wargi stulone
ręce rozplecione
Ja to odejmę przeszłości

Ja człowiek pobity w tej wojnie
jak drzewo i trawa
ja wyziębiony
jak podziemia kościołów
ja dół pełen wspomnień
a jedne leżą na drugich

Stworzę dla was obraz nowy
pożywny i pełen ciepła

(Obietnica)

Zasadniczym motywem twórczości Różewicza jest konflikt pomiędzy steranym wojną człowiekiem, „pobitym" przez faszyzm, a człowiekiem, który powoli uświadamia sobie swoje obiektywne historyczne zwycięstwo odniesione nad faszyzmem.

Podjęcie tego konfliktu — przy odpadaniu złudzeń i obsesji boleśnie deformujących historyczną prawdę — nie oddala, lecz zbliża poetę do współczesności.

Gdy w granicznym roku 1950 przed Woroszylskim i wielu jego rówieśnikami stanął dokuczliwy problem nienadążania poetyckiej wyobraźni za polityczną wiedzą o świecie — Różewicz uświadomił sobie odwrócony kompleks towarzyszący jego własnemu artystycznemu dojrzewaniu. Skonfrontowane niepokoje i kłopoty obu poetów alarmują nas o rzeczywistych niepokojach i kłopotach młodej, choć już nie ząbkującej liryki naszego dziesięciolecia.

*

Czym jest poezja? Magnesem czy kopalnią? Zastanawia się nad tym Jan Błoński. Myślę, że poezja jest jednym i drugim. Jest kopalnią nieuświadomionych uczuć i nienazwanych społecznych doświadczeń, magnesem przyciągającym i skupiającym rozproszone opiłki nowych kształtujących się ludzkich wzruszeń.

Poezja w najdoskonalszej swej postaci, to uczucie i intelekt, obserwacja i wyobraźnia, przenikające się wzajem. *Talent artysty zakłada taką wrażliwość emocjonalną* — pisała radziecka pisarka, Halina Nikołajewa, w „Woprosach Fiłosofii" — *taką ostrość wzroku i słuchu, taką nieograniczoną zdolność zapamiętywania rzeczy usłyszanych, widzianych i przeżytych, że uogólnienie artysty nierozerwalnie jest związane z zachowaniem i selekcją konkretno-zmysłowych szczegółów w sposób najbardziej jaskrawy wyobrażających istotę zjawisk uogólnionych.*

Problem konkretu i uogólnienia interesuje również krytyka, Jana Błońskiego, Sądzę, że tylko w zestawieniu z poetycką praktyką mają jako taki sens rozważania Błońskiego o „postulatywności" i „recepcyjności" poezji. Problem na pewno nie jest urojony. Błoński go nie wymyślił. Natomiast oderwane od konkretnej literackiej analizy każde pochopne rozwiązywanie najistotniejszych bodaj problemów grozi przekształceniem się w kuchenny przepis, taki, jakich nam nie szczędzili „normatywiści" naszego dziesięciolecia.

Trwa spór o stosunek literatury do propagandy. Nic nie może być szkodliwszego, niż absolutyzowanie tego problemu. Myślę, że prawdziwie zaangażowany we współczesność walczący poeta nigdy nie traktował swojej twórczości jako zwykłej agendy najpożyteczniejszego nawet i cenionego resortu. W praktyce wydaje mi się jednakże możliwe powstawanie prawdziwie artystycznych utworow zrodzonych z propagandowej inspiracji i o propagandowym przeznaczeniu. Świadczy o tym sporo wierszy z dorobku Majakowskiego i Bagrickiego, Broniewskiego i Leona Pasternaka, Bertolta Brechta i Ericha Weinerta, Eluarda i Aragona, Nerudy i Hikmeta.

Gołąb Picassa nie powstał jedynię z laboratoryjnego zamysłu.

W zrodzonym z propagandowej inspiracji dziele skrystalizowało się w tym wypadku długotrwałe artystyczne doświadczenie.

Pragnienie Błońskiego, by wiersz okolicznościowy propagujący nowe idee zastał te ostatnie zawsze niejako gotowe w społeczeństwie, jest nie tylko paradoksalne. Ogranicza to, moim zdaniem, intelektualną odkrywczość i nośność politycznej poezji, którą krytyk, mimo woli, sprowadza do natrętnej rejestracyjności, tak przezeń słusznie znienawidzonej. Nie wiem, zresztą, jakby sobie poradził Błoński z satyryczną muzą Heinego, czy antyfaszystowską powstałą na emigracji liryką Bechera z lat 1933—1945, dla której, jak wiadomo, trudno by było wtedy znaleźć równy ekwiwalent w postaci gotowych niejako, zastanych i fermentujących w społeczeństwie idei...

Tymczasem wróćmy do Wirpszy oraz innych, porauconych na miedzy 1950 roku jego poetyckich rówieśników.

Właśnie na granicy tego roku dokonuje się gwałtowna przemiana w twórczości Wirpszy. Cenię tego poetę za to, że jak rzadko kto uświadomił sobie antynomie rozsadzające tu i ówdzie poetycki warsztat jego kolegów, że w rozwidlonej delcie między Woroszylskim a Różewiczem zdołał pracowicie, na miarę swego talentu, zaorać swój dość rozległy poetycki kraj. Za to, że w porę zerwał z jałowym filozofowaniem i muzykologowaniem uprawianym w debiutanckiej *Sonacie*, pozostając jednakże nadal sobą.

Oto próbka przezwyciężonej już dawno przez Wirpszę *Sonaty:*

Światem rządzą kasztany,
tak urosły w ziemię i niebo
Stopy nam wchłoną korzenie,
włosy nam wchłoną korony.

Niepokój zielono się wleje
w siną aleję kasztanów
niebo pokryje się liśćmi,
wzrok nasz przekona kora.

Siła przerazi nas pniami,
rytmem odstępów — droga,
czas — migotaniem wiewiórek:
oto skupienie świata.

Idziemy — a tuż za nami,
niby chór zawieszony
kroczy miedziana muzyka,
kroczą pionowe piszczałki.

Niechaj mi Wirpsza wybaczy ten drażniący cytat. Nie wiem, czy tę właśnie „cenną wrażliwość" — jak twierdzi Błoński — wymienił poeta na „pedantyczne prozaizmy".

W r. 1949 ukazuje się liryczny poemat Wirpszy pt. *Stocznia*. Jaką funkcję odegrały prozaizmy w ewolucji poetyckiej Wirpszy? Czy uwstecznilly one jego rozwój, czy posunęły go naprzód?

Urokowi krajobrazów, łatwych
przez słowa i zdania,
służące do ich opisu —
Słowa takie, jak świergot,
poszum, koniczyna,
las, rżysko, jezioro, obłok, odbicie,
lazur
i zdania takie, jak, „horyzont
pochłonął żagle",
„Cisza suszyła sieci" lub „wiatr
musnął gwiazdy na morzu
i niebie"
— chcę przeciwstawić krajobraz,
którego nie można
zamknąć w jedną metaforę, tak
jak nie można
wyśpiewać radości i boleści
muzyką jednej piosenki.
(Stocznia)

W *Stoczni* Wirpsza waha się między liryką a epiką; zniechęcony do własnych swoich wczesnych ekspresjonistycznych doświadczeń lirycznych, traci wiarę w ideową i artystyczną nośność samej liryki. Wydany w r. 1952 zbiorek poetycki pt. *Pisane w kraju* dowodzi jednakże żywotności nurtu lirycznego w twórczości Wirpszy. Zawarty w tym tomiku wiersz pt. *Płaszcz* należy, moim zdaniem, do najpiękniejszych liryków napisanych w naszym dziesięcioleciu. „Sprozaizowany", zbliżony do mowy potocznej, język wierszowi nie zaszkodził:

Już chodzę. Śpij dobrze.
Jeszcze światło zgaszę.
Przyjdę później, gdy zaśniesz,
Popatrzę.

Na twojej głowie sennej
zarys ciepły i czysty.
Nie zbudzi ciebie poranka
Przejmujący chłód

Z szafy na pół przymkniętej
Wyjmę mój płaszcz rezerwisty:
Okryję cię nim troskliwie,
Zaginając poły pod spód.

(Płaszcz)

W poemacie pt. *Dziennik Kożedo* i zbiorku poetyckim *List do żony* takich wierszy można znaleźć o wiele więcej. Życzliwi i nieżyczliwi musieli przyznać poezji Wirpszy jej należną rangę.

Osobiście, jako poeta, nie mam zamiaru upodobnić się do Wirpszy. Pono z prozaizmami mi nie do twarzy. U Wirpszy natomiast składają się one na jego niepowtarzalną urodę.

Nie zawsze prozaizmy u tego poety są w równie organiczny sposób wtopione w całość nastrojową i materię językową utworu. Wtedy trzeba mu to konkretnie wytknąć. W zasadzie, wydaje się, kiedy chodzi o Wirpszę, krytyk trafił kulą w płot.

*

Myślę, że szczególnie lekkomyślną cenzurkę przypiął Zoil Tadeuszowi Kubiakowi, jednemu z najsubtelniejszych liryków współczesnych. Jest miejsce dla różnych autoramentów i stylistyk w obrębie poezji realizmu socjalistycznego. Na przekór Zoilowym utyskiwaniom obraz poezji naszego dziesięciolecia nie jest aż tak śmiertelnie jednostajny! Krytyk nie dosłyszał męskiego głosu w „pseudosubtelnej wodzie" Kubiakowej liryki. Czyżby zabrakło mu w Tadeuszu Kubiaku właśnie tego, co wytknął o kilka zaledwie wierszy wyżej Witoldowi Wirpszy? Czyżby czytelnik *Miłości prawdziwej* nie zauważył ewolucji Kubiaka od pstrokatej metaforki dawnych jego wierszy do ujmującej prostoty *Bandoskiej, Ballady Niedzickiej* i pięknego cyklu *Wierszy mazurskich*? Czy nadmiar liryzmu po dziś dzień przelewający się, chociażby nawet poprzez bardziej zapiętą i rygorystyczną strofę, kompromituje liryka? Czy prymitywna chemia Zoilowej metaforyki zastąpi komukolwiek męski rozumny wywód krytyka? Sądzę, że z dużym trudem.

Krytyka, skądinąd inteligentnego, domagającego się wyzwolenia wielorakich i różnorodnych postaw i stylów poetyckich, gorszy w sposób paradoksalny właśnie to, co stanowi o własnym temperamencie twórczym cenzurowanych poetów. Sądzę, że mierzenie oddechu poetyckiego długością wierszy jest zawodne, nie wiem też, czy Szymborska naprawdę „krztusi się przy każdym wierszu, choćby pięknym"... Problem Mandaliana nie sprowadza się bynajmniej do zwykłej mistyfikacji i udawania siły. Energia frazy poetyckiej nie jest jego słabą stroną, tak jak sciszony ton refleksyjno-uczuciowej liryki nie dyskwalifikuje Szymborskiej. Polemizować raczej należało by ze sposobem realizowania przez Mandaliana koncepcji poetyckiego romantyzmu, jedynie zresztą przez niego dziś stosowanej w naszej najmłodszej poezji. Mandalianowi, utalentowanemu poecie o dużej żarliwości ideowej, autorowi poematu *Dzisiaj i Płomienie* szczególnie celowe było by przypomnieć Goethe'owską dewizę zawartą w jego *Maksymach i refleksjach:*

To ogromna różnica, czy poeta dla tego, co ogólne, szuka konkretu, czy w konkrecie dostrzega to, co ogólne. Pierwszym sposobem powstaje alegoria, gdzie konkret służy tylko jako przykład, jako egzemplifikacja tego, co ogólne; drugi zaś sposób stanowi właśnie naturę poezji, wyraża on konkret, nie myśląc o ogólnym, ani też wskazując na nie. Kto tylko ów konkret żywo wyrazi, otrzyma zarazem to, co ogólne, nie spostrzegając tego, albo nie zauważając tego, albo zauważając dopiero później.

Nikt bowiem, chodząc, nie myśli o prawach fizyki, choć posługuje się tymi ostatnimi. Goethe'owska maksyma wskazuje na to, jak w złożonym procesie twórczym dokonuje się uogólnienie, które w końcu nadaje walor rezultatowi twórczej krzątaniny. Nie jest to, oczywiście, obroną programowej żywiołowości poetyckiej i naturalizmu, lecz raczej ich zaprzeczeniem.

Goethe'owską dewizę przypomniał niedawno w swojej *Obronie poezji* Johannes Becher.

*

My, poeci od „czarnej" żmudnej roboty zdajemy sobie sprawę ze szczególnie niebezpiecznej, choć nieodzownej dla twórcy cechy, na którą wskazał niegdyś Jastrun: często w jednakowym uporze trwamy przy naszych błędach i osiągnięciach. Wyperswadowano nam i wyperswadowaliśmy sobie wiele uproszczeń i karkołomnych naiwności, którymi nadokuczaliśmy innym, a przede wszystkim samym sobie.

Także i mnie Zoil nie pożałował przyczyka: w dziesięcioletniej mojej poetyckiej pracy krytyk dostrzegł tylko to, że „zbyt wiele ambicji poświęciłem dostarczaniu tygodnikom okolicznościowych wierszyków". Jest w tym może część prawdy, chociaż prawdy bardzo ułomnej. Retoryka nie jest najmocniejszą stroną mojej poetyckiej roboty. Uświadomiłem to sobie grubo wcześniej. Nie wstydzę się bynajmniej, ani wyrzekam bardziej udanych wierszy powstałych z bezpośredniej politycznej inspiracji. Do takich wierszy zaliczam np. elegię na śmierć Belojannissa, czy liryk napisany w czasie rozpoczęcia budowy Pałacu Kultury i Nauki. Sądzę, że „wyklęte" przez poniektórych krytyków okolicznościowe wiersze pomogły mi zerwać z wtórną dość stylistyką pierwszego mojego tomiku. Jak daleko poszedłem od tego czasu? Nie ja o tym sądzić będę. Myślę, że z kilkunastu ogłoszonych przeze mnie cyklów poetyckich o charakterze wyraźnie lirycznym, które ogłosiłem w książkach i na łamach prasy literackiej na przestrzeni kilku ostatnich lat, krytyk coś niecoś zauważył. W końcu nie on jest głównym adresatem, do którego zwracają się poeci. Myślę, że nie tylko ja nie mogłem się odnaleźć w wykoncypowanym „cyklopowo - panegirycznym" schemacie naszej współczesnej poezji, jak ją widzi Błoński.

Nikogo nie chcemy szantażować symbolami jeno współczesności; podmieniać lichwiarskim zabiegiem właściwego przedmiotu wzruszenia; klepać historii po ramieniu; ukazywać szczęścia i kłopotów „obywatela raju". Owszem, zdarza się, że w zgiełku dziennikarskiej roboty przypominamy sobie nagle, że jesteśmy poetami. Wtedy piszemy wiersze. Tu Błoński ma rację. Tak rzeczywiście bywa z poetami.

Z „cyklopizmem" i „panegiryzmem" jesteśmy w serdecznej zwadzie. Nikomu z uczciwych pisarzy nie marzy się obywatelstwo „królestwa fałszu moralnego i psychologicznego", z którego „wynikają z siebie logicznie sprzeczne na pozór postawy: uniżoność wobec łaskawej rewolucji" zmieniająca się „bez kłopotu w ckliwą arkadyjskość, sielankę i sentymentalizm".

Należy tylko przyklasnąć młodemu zwłaszcza krytykowi, gdy znajduje właściwe słowa, by fałsz nazwać fałszem, a mistyfikację mistyfikacją.

Naszemu inteligentnemu, lecz niedoświadczonemu, Zoilowi nie udało się jednakże uniknąć magicznego myślenia, myli on adresy, często przez brak precyzji czy przeoczenie przypisuje winy ojców ich dzieciom, przerażenie ogarniające go na widok niesfornych wnuków przysłania mu ich trzydziestopięcioletnich już, dawno wyrosłych z dziecinnych majteczek, rodziców.

Czy poezja współczesna ma kłopoty? Myślę, że je ma. I to sporo.

Nie mniej niż Zoila martwi nas przyszły kształt naszych poetyckich zamierzeń. Do krytyków nie żywimy wrodzonej pogardy. Twórcza krytyka, jeśli nie choruje na nieuleczalną idiosynkrazję, wiele może pomóc. Intelektem, inspiracją, analizą. Gorzej, gdy wdzięczy się własną swoją urodą, gdy usiłuje nas zakrakać, podobnie jak ta wrona z *Ptaków* Arystofanesa:

— A cóż powiada wrona? Czy znana jej droga?

— Zgoła nic, ciągle kracze i kracze, na boga.

— A co kracze o naszej drodze?
Chyba tyle,
Że mi palce ze złości odgryzie za chwilę...

Warto na zakończenie przypomnieć słowa Mieczysława Jastruna wypowiedziane na Zjeździe ZLP w ubiegłym roku:

Zwalanie całej winy na krytykę i administrację kulturalną, jak to czasami robią, na pewno nie jest słuszne, ale również nie jest słuszna nazbyt olimpijska postawa tych, którzy wyrokują o naszych dokonaniach.

...Również krytycy nasi stracili poczucie proporcji i zbyt pochopnie wpisują na listę nieśmiertelnych lub potępionych. Sprawa nie przedstawia się tak prosto.

...Czy znaczy to, że nie mam szacunku dla krytyki? Mam, jeśli tylko widzę jej wysiłek do zdobycia prawdy o dziele. Właśnie dlatego mówię o krytyce, bo doceniam jej rolę nie tyle może w odniesieniu do autorów, ile w stosunku do czytelników.

Tyle o krytyce i poezji. Historiozofia Błońskiego czeka swojego polemisty. Może się o to pokuszę.

ARNOLD SŁUCKI

Rozwój muzealnictwa

JAN KOTT

W Muzeum Narodowym na Placu Teatralnym otwarto niedawno wystawę rosyjskich stylowych kostiumów historycznych z połowy XIX wieku pod tytułem *Śmierć Pazuchina*. Poprzednia wystawa kostiumu hiszpańskiego pod tytułem *Wesele Figara* demonstrowana jest tylko dwa razy w tygodniu. Nowej filii Muzeum Narodowego życzymy jak największego powodzenia.

Teatr Narodowy w Warszawie Śmierć Pazuchina. Komedia w 4 aktach Michała Sałtykowa-Szczedrina. Przekład Tadeusza Łopalewskiego. Reżyseria Jerzego Rakowieckiego. Dekoracje i kostiumy Władysława Daszewskiego.

IMPRESJE SCEPTYCZNE

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

wego niż taki portret. Stworzyli go wysadzeni z klasowego siodła fin—de—siecle'owi dekadenci szukający na gwałt koligacji z romantykami. Weber, Schuman, Berlioz, Wagner i in., po to chwytali za pióra, żeby przekonać słuchaczy do swej muzyki. Debussy z niemałym powodzeniem podważał w swych cienką nicią szytych artykułach zakorzenione w burżuazji francuskiej przekonanie o wyższości muzyki niemieckiej. W epoce imperializmu i zaostrzonych konfliktów klasowych między dwoma wojnami, gdy cała muzyka nabrała polemicznego charakteru, jej twórcy nie wstydzili się bynajmniej kalać swoich rąk piórami dziennikarzy (Milhaud, Honegger, Hindemith, Szymanowski i in.). A dzisiejsi dodekafoniści i „konkretyści" bez żadnych wahań i oporów wewnętrznych przedzierzgają się w fanatycznych agitatorów swej sztuki w własnych społeczeństwach. Chaczaturian, Kabalewski i większość kompozytorów radzieckich bierze żywy udział w dyskusjach nad dziełami swych kolegów. Wszyscy o coś się biją i czegoś chcą, wszędzie się toczą spory i dyskusje na oczach społeczeństw, tylko u nas wciąż jeszcze kulisy są modne jak za jakiegoś króla Ćwieczka, tylko u nas wciąż jeszcze niesposób skłonić kompozytorów do otwartego wypowiadania swych poglądów na temat sztuki, czy do szerszego opiniowania utworów innych, chyba że zagwarantuje się im anonimowość sądu. Zmianę atmosfery w środowisku kompozytorskim powinnen sobie wziąć do serca przyszły Zarząd ZKP, choć nie jestem już dziś tak pewien jak dawniej, że mu się to może udać.

Być może za wiele się spodziewałem po Festiwalu, niemniej obojętność jaka mu towarzyszyła sprawiła mi bolesne rozczarowanie. I ono to zapewne podyktowało mi te gorzkie słowa pod adresem kompozytorów, którym życzę jak najlepiej, ale których sposobu widzenia życia i świata wciąż jeszcze nie rozumiem.

STRONA PROGRAMOWA

Z dwóch koncepcji programowych Festiwalu rozważanych w swoim czasie przez organizatorów tej imprezy słuszniejszą z pewnością była ta, którą ostatecznie przyjęto i która wzięła sobie za cel ukazanie naszej współczesnej muzyki w jak najszerszym aspekcie osobowym, od tej, która proponowała prezentację najwybitniejszych tylko utworów dziesięciolecia. Sam fakt, że blisko osiemdziesięciu kompozytorów mogło usłyszeć swoją muzykę podczas Festiwalu miało dla wielu z nich duże znaczenie pobudzające, a nierzadko przywracające wiarę we własne siły. Że nie zapomniano przy tym o najmłodszych — również warto tu podkreślić.

Skoro jednak zacząłem te impresje od omawiania cieni Festiwalu dopowiem je do końca.

Prezydium ZKP przygotowało jeszcze w czerwcu projekt wyboru utworów na Festiwal zgodnie z wspomnianą tu już zasadą jak najszerszej reprezentacji kompozytorów i po dyskusji, w której uczestniczyli m. in. dyrygenci, kierownicy orkiestr symfonicznych, przedłożyło w grudniu projekty otwarcia i przebiegu Festiwalu — plenum Zarządu ZKP do zatwierdzenia. Dyrygenci, licząc się z rozmaitymi trudnościami natury wykonawczej, organizacyjnej i technicznej byli głównymi autorami pewnych zmian i poprawek do projektu, który jednak w swej zasadniczej linii koncepcyjnej został szczęśliwie utrzymany. Mogło by się zdawać, że sprawa najważniejsza została załatwiona i pozostaje tylko ustalenie w tym samym gronie ludzi, ale już w terminie późniejszym — po zakończeniu Konkursu Chopinowskiego — programów finału Festiwalu.

Praktyka, niestety, okazała się silniejsza od ustalonych zasad, ponieważ w toku całego niemal Festiwalu wciąż trzeba było z najrozmaitszych względów przedstawianych przez dyrygentów jako konieczne, wprowadzać na gorąco do zatwierdzonych już programów poszczególnych orkiestr dalsze zmiany, co, rzecz jasna, musiało odbić się ujemnie na planowanym doborze utworów mających reprezentować danego kompozytora. I tak np. nie usłyszeliśmy zapowiadanej **Symfonii** Lutosławskiego; zagubiły się gdzieś **Symfonia Olimpijska** — Turskiego i **Divertimento na dwa fortepiany i orkiestrę** Spisaka. Nie wiadomo dlaczego nie odświeżono nam w pamięci Kantaty **Prorok** Woytowicza, **Toccaty z fugą** na fortepian i orkiestrę Malawskiego, **Uwertury** na orkiestrę kameralną Wisłockiego, **Kolorowych melodii** Ekiera, **Symfonii na smyczki** Skrowaczewskiego.

Jeśli chodzi o ilość wykonanych dzieł jednego kompozytora, to stosunkowo najpełniej wypadł przegląd twórczości Bacewiczówny, a w finale Kisielewskiego; najsłabiej — Krenza i Spisaka.

Wypada też na tym miejscu wyrazić żal pod adresem kierownictw operowych, że nie zdobyły się na wystawienie podczas Festiwalu żadnej współczesnej polskiej opery czy baletu, mimo najlepszych chęci kompozytorów (Szeligowski, Skrowaczewski, Bacewiczówna, Mycielski). Jedynie operetka Aniołkiewicza *Tajemnica Dedala* ujrzała deski sceniczne w Łodzi.

Również finał Festiwalu ucierpiał pod względem programowym. Powinien był być pokazem najwybitniejszych osiągnięć dziesięciolecia, a tymczasem przyszło mu schodzić niekiedy na niziny szarej przeciętności. Fakt, że nie znalazł się w tym podsumowaniu naszego dorobku *Koncert na orkiestrę* Lutosławskiego mówi chyba sam za siebie. Tak samo trudno mi się pogodzić z tym, że nie w finale właśnie słyszałem takie utwory jak: *Koncert na orkiestrę smyczkową* Bacewiczówny, Suita *Colas Breugnon* Bairda, *I Symfonia* Serockiego. *Rapsodia* Krenza, *Symphonie Concertante* Spisaka. Natomiast wstawienie do programu finałowych koncertów symfonicznych: *Ballady o żołnierskim kubku* Bairda (która powinna była znaleźć się w repertuarze któregoś z amatorskich zespołów występujących w finale), *Uwertury popularnej* Dobrowolskiego, *VI Symfonii* Poradowskiego, *Koncertu* na orkiestrę kameralną Kisielewskiego, *II Koncertu* fortepianowego Paciorkiewicza, *II Symfonii* Kiesewettera, było przyznaniem chyba zbyt wysokiej rangi tym utworom.

Z dzieł nowych lub niedawno powstałych, jakie miałem okazję słyszeć w finale Festiwalu po raz pierwszy — biorę tu pod uwagę wyłącznie muzykę symfoniczną i kameralną — obiecująco wypadł warszawski debiut A. Koszewskiego w *Allegro symfonicznym* (1953), z którego nasz recenzent zdawał już relację w jednym z poprzednich numerów „Przeglądu". Odnowiony gruntownie po sześciu latach *Koncert fortepianowy* S. Wisłockiego dobrze brzmiący, zdradzał wprawdzie w melodyce i pomysłach instrumentacyjnych I i III części wpływy Ravela i Prokofiewa, jednakże ogólnie wywarł pozytywne wrażenie, zwłaszcza dzięki emocjonalnej i szlachetnej w swym swoistym pięknie części II, utrzymanej w formie pieśni. *Concerto Grosso.* (1954) B. Szabelskiego, które wywołało w wielu muzykach zasłużony podziw dla rzetelnego talentu i rzemiosła kompozytora, nie dodało żadnych nowych elementów cechom stylistycznym ujawnionym już w *III Symfonii*, natomiast wyraźniej nam uświadomiło ich niewątpliwe powinowactwo z symfonizmem Szostakowicza, zwłaszcza w wolnej II części — Lento. Podobnie jak przyjemną niespodzianką był dla nas przed paroma miesiącami *Kwintet fletowy* (1954) W. Rudzińskiego, z jeszcze żywszym bodaj przyjęciem spotkał się w finale Festiwalu B. Woytowicza *II Kwartet smyczkowy* (1953), którego kunsztowna polifonia zbiegła się szczęśliwie z bogatą w treść emocją, tworząc dzieło z jednej bryły, niepozbawione rysów monumentalnych.

Do rzędu niespodzianek, a nawet odkryć, wypada zaliczyć solidny warsztat kompozytorski H. Jabłońskiego z Wybrzeża, znanego nam do niedawna tylko z doskonałych aranżacji muzyki rozrywkowej, którego *I Symfonia* (1953) zapowiada poważniejsze niż dotąd aspiracje twórcze.

Wynotowałem tu tylko ciekawsze utwory z tych, któreśmy słyszeli pierwszy raz w czasie Festiwalu, i które zostały dotąd pominięte w artykułach, recenzjach i omówieniach naszego pisma. Cykl szczegółowych analiz najwybitniejszych dzieł muzycznych Dziesięciolecia

PREMIERA PIERWSZA

STEFAN TREUGUTT

Klucze współczesności

Jakim repertuarem będzie operował nasz teatr wyobraźni? Ano: sztukami współczesnymi, o których mówi się, że ich nie ma; klasyką, o której zapomniano, wreszcie sztukami granymi, uznanymi, ale również „zapomnianymi" przez twórczą myśl interpretacyjną, przez wyobraźnię artystyczną.

Następna premiera niebawem.

RED.

Podnosi się kurtyna. Sztuka współczesna, pisana w drugiej połowie XX wieku. Jeden z bohaterów mówi nam, że „przerażenie jest religią naszych czasów". Jednego z nich nazywa się „apostołem przerażenia". Schizofrenia i rozpacz. Czy autor na scenę powywlekał jakieś ponure upiory przeszłości? O nie. Bohater sztuki, piękny, trzydziestokilkuletni mężczyzna, jest człowiekiem bardzo współczesnym. Był pilotem, walczył jako oficer lotnictwa USA z Japończykami w czasie ostatniej wojny, 6 sierpnia 1945 r. rzucił bombę atomową na Hiroszimę. Człowiek ten ma na imię Enrigue, gdy wchodzi na scenę, ma na sobie franciszkański habit. Podstawą fabuły jest fakt rzeczywisty. Człowiek, który z pokładu bombowca B-29 zabił 10 lat temu 75 tysięcy mężczyzn, kobiet i dzieci, wstąpił do klasztoru.

W ZSRR pracuje już pierwsza na świecie elektrownia poruszana przy pomocy energii jądrowej — na Hiroszimę spadła pierwsza amerykańska bomba atomowa.

„Żadne względy strategiczne ani polityczne tego nie usprawiedliwiały" — mówi Enrigue. Popełniono zbrodnię. O tej zbrodni mówi sztuka — przypomina jej przebieg. W parlatorium klasztoru, gdzieś w New Mexico Enrigue przypomina sobie i nam każdy gest, każdą chwilę tamtego dnia. Nie wiedział, że rzuca bombę atomową. Wykonał tylko rozkaz. Zginęły dziesiątki tysięcy. Przed jakim trybunałem sądzić takie morderstwo?

Dramat, o którym mówimy, jest z gatunku „małoobsadowych", sześć osób na scenie (trzy kobiety, trzech mężczyzn), czas akcji ograniczył autor do kilkunastu godzin, miejsce akcji stale to samo. Formalnie rzecz biorąc to sztuka „kameralna", psychologiczna. Fabuła prosta, rodzina nie rozumie nierozsądnej w ich mniemaniu decyzji syna, chce go wyciągnąć z klasztoru. Papa, mama, córka, plus narzeczona Enrigue'a, czekają na syna w rozmównicy klasztornej. W ich małe, rodzinne kalkulacyjki wtargnęła nagle problematyka moralna. Nie tylko moralna, polityczna także.

Rodzina chce odzyskać syna, „ani kalekę, ani pechowca", normalnego, zdrowego chłopca. Narzeczona chce odzyskać swą ludzką, prostą miłość. Widz dramatu Enrigue'a rozumie, że człowiek ten nie może wrócić do normalnego kręgu rodzinnego, Enrigue zbuntował się przeciw swoistej amerykańskiej „dulszczyźnie" swej rodziny, Ale nie to jest najważniejsze. Zbuntował się przeciw swej roli narzędzia, „chce wiedzieć, do czego jest zdolny sam przez się", „chce być samym sobą". Chce poznać granice swej odpowiedzialności. Enrigue na scenie niczego nie dowodzi, nie przekonuje nikogo, chce w i e d z i e ć.

Dramat nasz jest w rzeczywistości dramatem politycznym Enrigue chce wiedzieć, by ponieść odpowiedzialność, by „uchronić innych". Na wspaniałą wizję przyszłej, doskonałej cywilizacji, na wizję mądrego i sprawiedliwego świata, rzuca autor groźny cień. Współczesna mądrość naukowca dała jednocześnie broń do rąk zbrodniarzom. Prometejski spór o światło, o rozszerzenie ludzkiej potęgi nabrał nowego, złowieszczego kształtu. „...ja to zrobiłem i wiem, że nie trzeba być mordercą, żeby to zrobić. Wystarczy ta odrobina zła, która tkwi w przeciętnym człowieku (...) Jest nas wielu w Ameryce i trzeba tylko jednego prawdziwego mordercy, tylko tego jednego, który nas pośle. Reszta jest już bez znaczenia. Za resztę można nie brać odpowiedzialności. To, co najgorsze, dzieje się już samo". Trzeba było przebrnąć przez grząskie bagna psychoanalizy, fałszywych oskarżeń rzucanych na dziedziczność, nabyte cechy zbrodnicze itp., by Enrigue doszedł do tej jasnej, społecznej formuły osądu swego czynu.

Od jednostkowego losu doszliśmy do wielkiego uogólnienia. Klasztor jest jeszcze jedną próbą ratunku. Nie udał się powrót do „normalnego życia". Rodzina cofnęła się ze strachem przed synem, przed moralnymi i politycznymi konsekwencjami jego powrotu. Przecież konkluzje, do jakich dochodzi Enrigue, godzą w amerykański porządek społeczny, w zasadę, że sam Bóg dał Stanom do rąk bombę jądrową.

Enrigue w ostatniej scenie jest sam. Rozmawia już tylko z białym krucyfiksem. Nie rozmowa to, ale jakaś psychomachia, spór o sens człowieczego życia: „Gdzie jest granica czynu ludzkiego? Milczysz. Ty, który patrzysz z wysoka, Ty wiesz, jak patrzą lotnicy. Co to jest sto tysięcy ludzi? To mniej niż człowiek. To nie ma twarzy! Milczysz. Nie lekceważ mnie. Jeśli jest prawdą, że stworzyłeś świat, to wiedz, że wystarczy mnie, żeby go zniszczyć! Milczysz. A więc jestem tu sam... Sam jeden. Stąd trzeba wyjść! Stąd trzeba wyjść!"

Autor nie dopowiedział wielu prawd — i takich łatwych, publicystycznych, znanych na pamięć — i innych, trudniejszych. Miał rację. Nie należy do ludzi, którzy uważają, że świat jest mechanizmem prostym, że wystarczy tabliczka mnożenia. Dużo jest kluczy do otwierania prawdy o życiu w naszym wieku, nie znamy jej całego mechanizmu, do wielu skrytek próbuje dotrzeć serce i mózg pisarza.

Gdy porównałem w pamięci egzemplarz maszynopisu naszego utworu, udzielony mi łaskawie przez autora, z tym, co widziałem na scenie, wydało mi się, że wiele fragmentów uległo zmianie. Osobiste losy bohatera rysowały się wyraziściej, lepiej się rozumiało, dlaczego Enrigue nie może wrócić do domu, dlaczego nie byłby dobrym synem byznesmena, ani szczęśliwym mężem swej narzeczonej. Dobitniej też przemawiała metafora, tragedia odpowiedzialności, tragedia „ślepego Prometeusza", który wydarł ogień niebiosom, nie chce być bezwolnym narzędziem.

Pisałem o sztuce *Klucz od przepaści* Krzysztofa Gruszczyńskiego, nie granej jeszcze na żadnej scenie. Następna premiera niebawem.

Odprawa posłów greckich

JAN KOSIŃSKI

Kurtyny nie ma w ogóle. Od samego proscenium wznosi się podest lekko pochyły, pokryty perspektywicznie zbieżną posadzką, pięknie graficznie wyciągniętą. Na tylnym skraju podestu cztery białe kolumny nieprawdopodobnie wysokie i smukłe, przewiązane w połowie wysokości, jak te z drugiego piętra wawelskiego dziedzińca, podtrzymują na dzbanuszkowatych nasadnikach kratownicę pochyłego kasetonowego stropu. Z lewej i prawej — ściany z portalami oraz loggiami, czy oknami ponad nimi. W głębi za kolumnami granatowe morze, okręt z kolorowym żaglem i niebo. Trębacze grają w loggiach. Na prologu mówionym przez Antenora, światło na widowni powoli gaśnie. Kostiumy barwne: antyk widziany oczami renesansu w naszej swobodnej transpozycji. Ten okręt w głębi, to też raczej Santa Maria Kolumba, tylko żagle ma w kolorze puzzoli w czarne i białe wzory. Chór panien trojańskich zróżnicowany w kolorze i rozruszany w granicach potrzeb i możliwości. Teksty chóru chyba porozbijane na głosy Postaci raczej statyczne. Mowy nie ma o jakimś inscenizowaniu opowiadania posła — nie ma rady, musi stanąć i gadać, ale musi gadać wspaniale. Ściemnia się. Proroctwo Kassandry w ponurym mroku, potem aż do końca krwawe pochodnie i to już wszystko. Komu się taki teatr nie podoba, niech idzie na Toscę.

Dn. 27 maja 1955 r. minęła 70-a rocznica urodzin Andrzeja Pronaszki, wybitnego malarza, profesora Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie. Reprodukowane obrazy, nie wystawiane dotąd, są dorobkiem ostatniego okresu pracy twórczej artysty.

GŁOWA (autolitografia).

Portret LEONA SZILLERA

rozpoczęty artykułem Z. Lissy o *Koncercie na orkiestrę* Lutosławskiego, będzie wznowiony po dłuższej przerwie artykułem A. Sutkowskiego o *III Symfonii* Szablewskiego, i dalej kontynuowany, mam nadzieję — aż do wyczerpania przedmiotu. (W opracowaniu są już artykuły poświęcone m. in. *Koncertowi na smyczki Bacewiczówny, Koncertowi na ork.* Bairda, *Muzyce nocą* i utworom Skrowaczewskiego). Stworzy to nam podstawę do bardziej ugrutowanego sądu o rzeczywistym dorobku muzycznym dziesięciolecia i pozwoli na syntetyczne naświetlenie głównych linii rozwojowych naszej muzyki.

MAŁE MEMENTO O ROZMIARACH NASZEJ IGNORANCJI

Na to jednak, żeby ocenić naprawdę obiektywnie dorobek 10 lat polskiej twórczości muzycznej, nie wystarczy stworzyć sobie możliwie pełnego jej obrazu, nie wystarczy także być uzbrojonym po uszy w kryteria estetyki realizmu socjalistycznego, trzeba również dysponować jakąś skalą porównawczą. Otóż musimy ze smutkiem wyznać, że tej skali właściwie nie posiadamy. Ani sukcesy zagraniczne naszej muzyki, ani pochlebne głosy przypadkowych przyjezdnych nie są w stanie jej nam zastąpić, gdyż może ona powstać w naszych umysłach jedynie w bezpośredniej konfrontacji z inną muzyką.

Jeśli idzie o artystę, konfrontacja, nie stanowisk estetycznych, lecz osiągnięć, daje twórcy możność zorientowania się w wartości narzędzi i środków, jakimi rozporządza nowoczesny warsztat artystyczny i jego technika, a także określenia ich przydatności dla własnych celów i zamierzeń. Znajomość cudzych doświadczeń w dziedzinie sztuki jest niemniej zapładniająca i konieczna dla artysty i krytyka jak poznanie nowoczesnych zdobyczy nauki i techniki dla naukowca. Wobec każdego zjawiska artystycznego nieznanego i nowego, cóż dopiero gdy ma ono bezpośredni związek z najbliższymi jego zainteresowaniami, odczuwa artysta potrzebę zajęcia jakiegoś stanowiska, wyrażenia swego zachwytu lub odrazy, sformułowania zarysowujących się problemów. O ileż bogatsze i intensywniejsze staje się jego życie wewnętrzne, i jak bardzo sprzyja to szybszemu dojrzewaniu talentu.

Tymczasem gdy chodzi o muzykę trzeba stwierdzić, żeśmy w zakresie wzajemnej wymiany z innymi narodami doświadczeń twórczych uczynili w ciągu minionego dziesięciolecia kompromitująco mało. Opis zaległości jakie mamy do odrobienia w naszej wiedzy o tym co się wydarzyło ważniejszego w muzyce na świecie w ciągu ostatnich dwudziestu paru lat zająłby parę kolum „Przeglądu". Zwrócę więc tylko uwagę na niektóre strony tego zagadnienia.

Kto z nas może powiedzieć z ręką na sercu, że zna całą twórczość Prokofiewa i Szostakowicza? Kto z naszych muzykologów mógłby się podjąć rzetelnej, opartej na znajomości choćby tylko wydanych dzieł Prokofiewa monografii o tym kompozytorze? A przecież twórczość jego jest jednym z najwybitniejszych zjawisk muzycznych naszego wieku. Tymczasem nie ma w Polsce ani jednej biblioteki publicznej, która by miała większość przynajmniej wydanych dzieł Prokofiewa. I jeszcze gorzej przedstawia się nasza znajomość innych wybitnych kompozytorów radzieckich. To co znamy godnego uwagi stanowi jedynie małą część tego, co powstało w ciągu 38 lat w ZSRR.

Jeśli słabe pojęcie mamy o muzyce naszych najbliższych przyjaciół, a dotyczy to tak samo muzyki zaprzyjaźnionych z nami krajów demokracji ludowej (dotąd jeszcze nie znamy np. wielu wspaniałych dzieł Bartoka, *Koncertu na orkiestrę* Z. Kodaly'a, opery *Sąd Lukullusa* i Oratorium *Die Erziehung Der Hirse* P. Dessau'a), to cóż dopiero mówić o muzyce krajów kapitalistycznych.

Przez szereg lat w imię walki z wrogą ideologią słusznie chroniliśmy nasze życie kulturalne przed penetracją jej wpływów. Jednakże w tym koniecznym postępowaniu dopuściliśmy się zbytnich uproszczeń. Nastawieni nieufnie do wszystkiego niemal co pochodziło z tzw. „zgniłego zachodu", zapominaliśmy po pierwsze — o tej często powtarzanej za Leninem prawdzie, że „w każdej kulturze narodowej są dwie kultury narodowe", po drugie zaś — o tym, że w sztuce ani przynależność klasowa, ani z góry ustalone założenia, z jakimi artysta przystępuje do realizacji swego dzieła, nie dają jeszcze podstawy do określenia wartości poznawczej czy wychowawczej samego dzieła. Rezultat twórczości — dzieło, nie zaś osoba twórcy czy jakiekolwiek głoszone przezeń teorie, jest elementem decydującym przy ustalaniu wartości artystycznych i ich przydatności społecznej. Ogólne założenia światopoglądowe czy też tylko wąsko-teoretyczne i estetyczne twórcy mogą być reakcyjne i błędne, a jego dzieła mimo to — genialne. Zbyt często zapominaliśmy, że w sztuce między teorią a praktyką, której wynikiem jest dzieło, rozciąga się cała przestrzeń ludzkiej wrażliwości artysty, wrażliwości nie tylko natury intelektualnej, ale i uczuciowej, kapryśnej w swych nieprzewidzianych reakcjach i skojarzeniach — falujące morze bodźców i zahamowań, przypływów i odpływów nieujętych w żadne prawidłowości. Zwalczając z całą mocą i słusznością fałsz i zakłamanie pewnych teorii i stanowisk estetycznych w muzyce, nie zadawaliśmy sobie nawet trudu poznawania muzyki, którą te teorie zainspirowały, lub na którą się powoływały, chociaż mogła ona przecież mieć wysokie walory nie tylko artystyczne, ale nawet humanistyczne.

Nasz obraz rozwoju muzyki w ciągu ostatniego ćwierćwiecza, a zwłaszcza ostatnich dziesięciu lat, jest nader niedokładny i zniekształcony.

Starsi z kompozytorów i krytyków słyszeli, znają i wiedzą, co sądzić o **Sarec du printemps** (1913). **Noces** (1917 czy **Symfonii Psalmów** (1930) Strawińskiego, **Pierrot lunaire** (1912) Schonberga, **Suicie lirycznej** (1926) i **Koncercie skrzypcowym** (1935) Berga, **Mathis der Maler** (1934) i **Nobilissima Visione** (1938) Hindemitha, **Pacific 231** (1923) i **Jeanne d'Arc au boucher** (1935) Honeggera, czy wreszcie **Porgy and Bess** (1935) Gershwina. Ale młodszym te wszystkie tytuły, a nawet wiele nazwisk nic nie mówi, nie łączą się one z żadnymi przeżyciami muzycznymi.

Muzyka powojenna to już prawie całkowicie terra incognita. Czy wielu z muzyków mogłoby coś powiedzieć o ostatniej twórczości Francuzów: Honeggera, Milhauda, Nigga; Niemców — Hindemitha i K. A. Hartmanna; Anglików: Vaughana Williamsa, Waltona i Busha; Amerykanina Coplanda, Włocha M. Zafreda czy Szwajcara Fr. Martina? A przecież ich muzyka nosi wiele cech postępowych, często o narodowym piętnie. Z drugiej znów strony dlaczego nie mielibyśmy się zapoznać z eksperymentatorską muzyką Messiaena, Martineta czy nawet M. Seibera. Nie tylko nie przyniosłoby nam to szkody, ale mogłoby, przeciwnie — poszerzyć tylko naszą wyobraźnię muzyczną. Byłoby rzeczą interesującą zapoznać naszych kompozytorów i krytyków z nowoczesną operą — gatunkiem sztuki, który u nas wciąż jeszcze jest w powijakach, a który na Zachodzie rozwinął się po wojnie wyjątkowo. I to nie tylko z tą, która trzyma się wyraźnie postępowego nurtu jak **Simon Bolivar** (1943) Milhauda, **Die Kluge** (1943, przer. (1950) Orffa, **Sąd Lukullusa** (1949) P. Dessaua, **Wat Tyler** (1950) Busha, ale i nawet z tą, której emocjonalizm wtrącony formalistycznie w klatkę dodekafonizmu zdołał się mimo to częściowo uwolnić z jego sztywnych reguł i schematów, wydając na świat twory z pewnością kalekie i nastrojem nam obce, ale obdarowane dużą siłą dramatyczną jak np. — **Moses und Aron** (1951) Schoenberga, **Il Prigionero** (1944) Dallapiccola, **Śmierć Dantona** (1947) von Einema, czy ostatnio **Penelopa** (1954) R. Liebermanna.

Nawet ten wielce pobieżny przegląd luk w naszej znajomości ważniejszych tylko wydarzeń życia muzycznego w Europie powojennej przekonuje nas, że rozporządzamy zbyt szczupłą ilością elementów do tego, aby przeprowadzić jakieś rozsądne porównanie między naszymi najwyższymi osiągnięciami twórczymi w dziedzinie muzyki a osiągnięciami wybitnych kompozytorów innych krajów. Tak więc dopóki nie znajdziemy jakiegoś wyjścia z tej anormalnej sytuacji (w formie np. jakiegoś naukowo-badawczego instytutu współczesnej muzyki prowadzącego możliwie pełną jej dokumentację — nuty, taśmy, płyty), wszelkie nasze sądy wychodzące w swych sformułowaniach poza granice dostępnej nam wiedzy o współczesnej muzyce innych narodów, należy przyjmować z odrobiną rezerwy.

I skoro już mowa o naszych sądach i ocenach wspomnę o jeszcze jednym czynniku, który pozornie w sposób anarchiczny podważa czasem nasze aktualnie ugruntowane opinie o danym dziele. Myślę tu o czynniku czasu — „próbie czasu". Otóż twórcy mają często skłonność do zbytniego symplifikowania tej sprawy. Z tego że nasze nawet poparte merytoryczną analizą sądy o danym dziele współczesnym są względne, nie wynika bynajmniej, że nie mają one waloru sądów poznawczych w warunkach każdej aktualnej rzeczywistości ich względny walor poznawczy ma nie tylko moc obowiązującą, ale jest również społecznie sprawdzalny.

STEFAN JAROCIŃSKI

XV Sesja Rady Kultury i Sztuki

W dniach 27—29 maja br. odbyła się w Gdańsku XV Sesja Rady Kultury i Sztuki poświęcona omówieniu problematyki wyższego szkolnictwa artystycznego. Po referacie dyr. W. Załuskiej oraz wstępnej dyskusji na posiedzeniu plenarnym, prace Sesji podzielone zostały na trzy sekcje (plastyczno-architektoniczna, muzyczna i teatralno-filmowa), które przygotowały wnioski dotyczące programów, struktury i perspektywicznego planu rozwoju szkolnictwa artystycznego na okres najbliższych 5-ciu lat.

Na zakończenie obrad, po podsumowaniu dyskusji przez Ministra Kultury i Sztuki Wł. Sokorskiego, Rada uchwaliła rezolucję obejmującą zasady dalszego rozwoju i inne węzłowe problemy szkolnictwa artystycznego.

W następnym numerze ukaże się artykuł omawiający przebieg dyskusji na XV Sesji Rady.

Czy istnieje wizja Warszawy?

Głos w dyskusji

JULIUSZ GARZTECKI i JEREMI STRACHOCKI

Jedyną chyba wizją miasta socjalistycznego w Polsce jest obraz wiszący w świetlicy dworca stalinogrodzkiego, malowany przez górnika. Masa wieżowców w centrum, dookoła małe domki mieszkalne, wszystko objęte zielenią. Nie w tym rzecz, że ta wizja jest urbanistycznie niesłuszna. Gorzej, że jest bodaj jedyna. Odwrót od marzeń, więdnięcie wyobraźni, zlekceważenie zapładniającej siły fantazji wydaje się dziś powszechną cechą architektów i urbanistów. Czy się mylimy? Czy istnieje już obraz miasta socjalistycznego? A jeśli nie miasta — czy powstał w Polsce chociaż jeden — bodaj fantastyczny — obraz przyszłej wsi spółdzielczej?

*

Elementami na podstawie których można próbować stworzyć sobie pojęcie o przyszłym planie Warszawy są z jednej strony już zrealizowane obiekty i założenia, z drugiej — dane ogłaszane przez prasę. Przy niewielkim wysiłku wyobraźni zarysowują się obrazy poszczególnych osiedli i dzielnic: Mirów, Muranów, MDM czy Praga II. Ale te wyspowe, zachowane czy nowozbudowane dzielnice nie układają się w jasny obraz całości miasta. Nie układają się choćby dlatego, że istnieją całe połacie miasta nietknięte opracowaniem urbanistycznym — niezrozumiałe i mgliste. Przykładem mogą tu być Powązki i Buraków — teren urbanistycznie dziewiczy, choć istnieją już na nim fakty budowlane, czy cały pas Czerniaków — Siekierki — Sadyba — Wilanów, gdzie elementem planowym jest bodaj tylko osiedle sieleckie, leżące nie na, lecz obok głównej osi komunikacyjnej pasa.

Wiadomości publikowane niewiele obraz wyjaśniają. Pierwszą czy jedną z pierwszych była koncepcja Warszawy 600-tysięcznej. Załamała się ona wkrótce nie tyle na nierealnej liczbie mieszkańców (jakie liczby w roku 1945 były sprawdzalne w rzeczywistości?), ile na przekreśleniu pewnych wartości i faktów urbanistycznych, które ożyły gdy ożyło miasto. Przykładem nieralności tej koncepcji mogło być np. przewidywanie pasa zieleni między Towarową i Żelazną — dziś jest to jeden z gęściej zaludnionych obszarów Warszawy.

Tak załamywały się i musiały załamać pod wpływem żywiołowego odradzania miasta wszelkie plany Warszawy jako wielkiego kompleksu *architektonicznego* — do którego ram posłusznie nagną się *ludzie*.

GRANICE EMPIRYZMU

Czas dzisiejszy biegnie tak szybko, że zadyszana myśl z trudem za nim nadąża. Dzień dzisiejszy gnie i załamuje nie raz i nie dziesięć razy wczorajsze koncepcje. Ale czy zwalnia to z obowiązku nieustannych prób ogarnięcia i uporządkowania całości? Jeśli rzeczywistość przełamuje planowanie, to chyba wskazuje to, że plan nie był dostatecznie rzeczowy. Pomimo 85 proc. zniszczenia Warszawy, miasta dowolnie skomponować nie można. Wydaje się jednak, że należałoby jasno określić, co w odziedziczonym planie miasta przedwojennego jest wynikiem choroby, a co rozwoju. Warszawa powstała na siatce wynikłej z prostokątnego układu pól i następnie prostokątnej parceli kapitalistycznej. Sieć komunikacyjna posiadała jednak bardzo sensowny komunikacyjnie romb skrótów: Koszykowa, Mokotowska, Bracka, Zgoda, Twarda — który choć częściowo zastępował brak arterii okrężnej. Dotychczasowe realizacje na tej trasie mogą być przykładem, jak emipria architektoniczno - urbanistyczna załamała sens dawny, nie wprowadzając nowego. Umieszczanie w terenie pierwszych elementów koncepcji architektonicznych usztywnia przyszłe rozwiązanie całości. Przykładami mogą być tu: ulica Królewska z Graniczną, plac Zwycięstwa czy plac Trzech Krzyży. Takie zjawiska mogą się powtarzać, w rezultacie stopniowe nagromadzanie się takich elementów coraz bardziej zwęża możliwości planowania. Czy więc powstawanie planu miasta metodą empiryczną pozwala na unikanie błędów w skali założenia?

Bezwzględnie nie wynika z tego, by rozwiązanie przynieść mogło zmniejszenie tempa odbudowy aż do czasu gdy dogoni ją planowanie urbanistyczne. Koncepcja MDM weszła na teren pracowni „W-Z" w roku 1949, jesienią 1949 pracownia przystąpiła do pracy nad nią, wiosną 1950 zaczęło się opracowywanie projektu urbanistycznego dzielnicy, a 22 lipca 1952 oddano MDM do użytku. To znaczy, że opracowanie urbanistyczne, architektoniczne i projekty techniczne dzielnicy wykonano w jeden rok. Jasne, że w tych warunkach, przy szaleństwie szturmowszczyzny błędy techniczne musiały być. Z tego wynikają wnioski o konieczności zmiany warunków pracy pracowni projektowych, rozszerzenia ich obsady czy zmiany metod pracy. Ale nie zwolnienia tempa. I dlatego jako wskazówka wypływa *wniosek, by plan generalny nie opóźniał się w stosunku do planów poszczególnych dzielnic aż do zerwania z nimi łączności rzeczowej.*

Również jakimś podstawowym nieporozumieniem wydaje się, że projektowaniem Warszawy zajmują się tylko grupy warszawskie — bez udziału czołowych urbanistów z innych miast Polski.

JAKI PLAN?

Sposób pojmowania planu generalnego czy stopień jego szczegółowości nie wydaje się zawsze i w każdym środowisku architektonicznym jednoznaczny. Swego czasu ostro skrytykowana została zasada strefowania zabudowy miasta. Czy rzeczywiście określenie wstępne wysokości i gęstości zabudowy poszczególnych dzielnic, gęstości zaludnienia i — co za tym idzie — określenie proporcjonalnego wyposażenia w urządzenia oraz strefowanie użytkowe dzielnic miasta jest całkowicie do odrzucenia? Do odrzucenia aż do zniszczenia możliwości stworzenia pewnych dzielnic specjalizowanych, np. uniwersyteckiej? Pole Mokotowskie dostało się wyższym uczelniom tylko w części. Sam Uniwersytet Warszawski rozproszony jest w kilkunastu punktach miasta, często bardzo odległych od siebie. Trzeba wziąć pod uwagę, że większość studentów jest stypendystami a ogromna część mieszka w domach akademickich — nie mniej, lecz jeszcze więcej rozproszonych po mieście niż same wyższe uczelnie. Czy te codzienne wielokilometrowe wędrówki między bursami i uczelniami nie są marnotrawieniem sił i środków społecznych? W Pekinie rozwiązano zagadnienie przez stworzenie specjalnej dzielnicy obejmującej instytucje naukowe, uczelnie i lokale mieszkalne. Zamieszkuje ją 500 000 ludzi. — Sprawa dzielnicy naukowej jest tylko wycinkiem szerszego zagadnienia, w którym sprawa strefowości łączy się ze sprawą powiązania miejsc zamieszkania i miejsc pracy. Czy źle zrozumiany slogan o nietworzeniu gett pracy usprawiedliwia chaotyczność? A przecież wrażenie chaotyczności w planowaniu generalnym miasta narzuca się przy czytaniu warunków niektórych konkursów architektonicznych. Czy wrażenie to nie jest usprawiedliwione gdy np. jednym z warunków konkursu na odbudowę Zamku czy na zabudowę obrzeża placu Stalina jest znalezienie zastosowania dla projektowanych budynków?

Nie chcemy powiedzieć, że w strefowości widzimy lekarstwo na wszelkie bolączki urbanistyczne. Chociażby na bolączki komunikacyjne — przyszłe i aktualne. Ale czy już dziś nie mógłby istnieć kościec planu generalnego w postaci planu tras komunikacyjnych łączących poszczególne realizowane i projektowane dzielnice? Mamy na myśli oczywiście rozwiązania bardziej szczegółowe niż dotychczasowe. Nie zmniejszając znaczenia tego co do dziś zostało osiągnięte, chcemy jednak podkreślić, że dotychczasowa przewaga architektury nad komunikacją, przewaga, która symbolizuje się w zamykaniu ulic bramami, budzi obawy na przyszłość.

KOMUNIKACJA NIE NADĄŻA

Jedno spojrzenie, to spojrzenie na miasto w stadium budowy, drugie — na miasto funkcjonujące normalnym trybem. To drugie spojrzenie jest pełne niepokoju. Jesteśmy w chwili obecnej w sytuacji dość opłakanej pod względem motoryzacyjnym, a już dziś sprawa komunikacji samochodowej w mieście wraz z zagadnieniem parkingu i garażowania wzbudza poważną troskę. W szeregu punktów miasta, w wyniku usztywnienia wielu ulic w niedostatecznej, przedwojennej szerokości, powstały „korki" blokujące ruch kołowy. Przykładem jest tu choćby okolica CDT zarówno na ciągu alei Jerozolimskich jak i na ciągu Brackiej — Kruczej. Już dziś jedzie się samochodem dwa razy dłużej od Marszałkowskiej do Nowego Światu niż od Nowego Światu do Ronda Waszyngtona. Nową Kruczą koło CDT już jest trudno przejechać. A co będzie po przedłużeniu Jerozolimskich do Szczęśliwic gdy będzie ona łączyć aż trzy wielkie dworce kolejowe? A co będzie za pięć lat?

Zamykanie niektórych kierunków, np. głównej arterii zbiorczej Powiśla: Książęca — Żurawia jeszcze pogłębia trudności. Tworzenie wąskich gardzieli na eksponowanych arteriach, tworzenie kolizji komunikacyjnych w węzłowych punktach miasta nie znajduje dostatecznego uzasadnienia w perspektywach posiadania metra. Metro dotychczas było lekarstwem na choroby komunikacyjne miast już istniejących; istnienie jego w przyszłości nie rozgrzesza urbanistów z odpowiedzialności za komunikację naziemną. W naszej sytuacji trzeba środków natychmiastowych. Uchwała Prezydium Rządu zwiększająca tabor i trasy środków komunikacji miejskiej, umożliwi w najbliższym czasie poruszanie się po mieście setkom tysięcy ludzi w znośniejszych niż dotychczas warunkach. Niemniej — nie zdejmuje z urbanistów obowiązku lepszego planowania ulic. Spróbujmy objechać dookoła śródmieście Warszawy. Przejedźmy z pl. Trzech Krzyży Mokotowską, Piękną, Koszykową, Żelazną, KRN, Świętokrzyską, Jasną, Zgoda, przez plac za CDT, Kruczą, al. Jerozolimskimi i Bracką z powrotem na pl. Trzech Krzyży. Jeśli uświadomimy sobie trudności jakie spotykamy na tej trasie, jeśli uświadomimy sobie dalej, że sytuacja jest faktem dokonanym, umiejscowionym w centrum stolicy, to mamy przybliżony obraz fragmentu trudności komunikacyjnych, jakie muszą nastąpić gdy nasza motoryzacja wzrośnie np. dziesięciokrotnie. A wzrosnąć musi.

WISŁA — RZEKA NIEZNANA

Istnieje jeszcze zagadnienie szybkości komunikacji w mieście, uzyskanej nie tyle przez szybki ruch poszczególnych pojazdów, ile przez usunięcie z ich drogi kolizji. Czy nie warto by się zastanowić nad pełnym wykorzystaniem wybrzeża jako miejsca nadającego się na budowę arterii odbarczającej o dużej przelotowości, dwupoziomowej w stosunku do mostów, z jednostronnymi dojazdami bezkolizyjnymi? Ogromna rola komunikacyjna samego tylko przedwojennego odcinka Wisłostrady wskazuje, jak dogodne rozwiązanie stanowi arteria nadbrzeżna. Ale Wisła to nie tylko możliwość wykorzystania wybrzeża w komunikacji na kierunku północ - południe. Wisła jest ogromną siłą potencjalną w życiu miasta, spełnia ogromnie ważną rolę jako element o znaczeniu atrakcyjnym, wypoczynkowym, sportowym, widokowym i wodnokomunikacyjnym. Pomimo tego jest prawie nie wykorzystana, prawie nie zagospodarowana dla celów wypoczynkowych i sportowych, nie powiązana z miastem komunikacyjnie, widokowo i faktycznie. Jest w tym chyba dużo winy urbanistów, którzy zbyt mało włożyli wysiłku w to, aby włączyć Wisłę w plan i funkcję miasta. Przecież będąc w najbliższym sąsiedztwie Wisły, na całej długości jej brzegu zaledwie w nielicznych punktach możemy ją w ogóle dojrzeć, a na przestrzeni śródmieścia nie istnieje ani jeden punkt widokowy na Wisłę!

Dużo się niegdyś mówiło o budowie ciągu spacerowo - komunikacyjnego na brzegu skarpy wiślanej. Być może, że w natłoku pilniejszych i ważniejszych zadań sprawa Alei na Skarpie może nie odgrywać roli pierwszorzędnej. Być może, że odgrywa tu rolę kosztowność tego założenia, wymagającego budowy wiaduktów nad czterema ulicami poprzecznymi do skarpy. Istnieje jednak obawa, że poszczególne realizacje i projekty już przekreślają możliwość powrotu do tego zagadnienia w przyszłości. Równoległy ciąg może nie tak atrakcyjny ale tańszy do zbudowania w postaci Alei pod Skarpą w ogóle nie wszedł w plany Parku Kultury.

Zupełnie drastycznym przykładem zaniedbania rzeki pod względem widokowym jest sprawa budowy przystani nadwiślańskich, które nawet z Wału Miedzeszyńskiego leżącego tuż nad brzegiem nie pozwalają widzieć wody. Dotychczasowy stan rzeczy jest nie do przyjęcia; być może dałoby się to załatwić rozluźnieniem zabudowy przystani, może drogą przeniesienia wysokich budynków klubowych poza Wał czy poza Wisłostradę a pozostawienie nad wodą jedynie niskich hangarów na łodzie, pomostów przystaniowych i masztów flagowych. Nie stawiamy zresztą wniosku, nie jest to sprawa do załatwienia od ręki ale jednak sprawa ważna. Mamy na całym świecie szereg przykładów, gdzie rzeki są ściśle powiązane z miastem tak z punktu widzenia użytkowego jak i estetycznego. U nas tendencji tych niestety nie widać zupełnie. Jedynym krokiem zmierzającym do jakiegoś ustosunkowania się do Wisły jest Park Kultury. Wiemy jednak, że po pierwsze dużo wody w wyżej wymienonej Wiśle upłynie zanim park ten stanie się parkiem w całym tego słowa znaczeniu, a po wtóre miejsce spacerowe to nie wszystko. Sprawa jest poważniejsza — sprawa stosunku architektury i urbanistyki do tego najbardziej atrakcyjnego elementu w mieście o ubogiej rzeźbie terenu i ubogich możliwościach perspektywicznych.

BRAK PERSPEKTYW

Odnosi się wrażenie, że walory widokowe Warszawy traktowane są po macoszemu nie tylko w związku z zaniedbaniem Wisły. Dziwne, ale stwierdzić nie trudno, że jak dotąd brak Warszawie kompozycji inspirowanej perspektywą. Dziwne jest np. to, że Pałac Kultury i Nauki nie daje się widzieć w całej okazałości z żadnego punktu Warszawy, stanowi zawsze jakiś niezupełny skrócony fragment, a jak dotąd nie widać jeszcze prób zaprojektowania osi widokowej komponowanej na perspektywę Pałacu. Jedyny chyba monumentalny widok na główną wysokościową część Pałacu, z rogu Kniewskiego i Zgoda, ulegnie likwidacji w chwili zabudowy wschodniej ściany Placu Stalina. Istnieje w Warszawie szereg osi widokowych, ale te nie posiadają jeszcze akcentów dominujących, jak np. Marszałkowska grzęznąca jednym końcem w zieleni Ogrodu Saskiego a drugim wplatająca się między kandelabry MDM. Perspektywę Placu Konstytucji pogarszają jeszcze sterczące nad blokiem Hotelu MDM ćwiartki wież kościoła Zbawiciela, element obcy i niepotrzebny w układzie „emdeemowskiego empiro - renesansu". Odnosi się więc wrażenie, że zamiast tworzenia perspektyw widokowych typu monumentalnego — tworzymy inne o zupełnie odmiennym charakterze. Przyjrzyjmy się walorom widokowym wlotu ulicy Śniadeckich w Plac Konstytucji lub Koszykowej od strony wschodniej w tymże kierunku, spójrzmy na dziwną zatokę Pięknej przy gmachu PCK i na darmo postarajmy się pojąć na jakich prawach kompozycji powstały w reprezentacyjnej dzielnicy miasta te ślepe na jedno oko zaułki. Na obronę MDM można tu dodać, że i inne realizowane dzielnice miasta nie zdradzają w tej chwili tendencji tworzenia ciekawych pod względem perspektywicznym fragmentów. Istnieje obawa, że na dłuższy czas jedyną atrakcją perspektywiczną Warszawy pozostanie widok kościoła św. Anny z niektórych odcinków Trasy W-Z oraz widok pałacu Staszica z Krakowskiego Przedmieścia z tym, że tego ostatniego my współcześni nie możemy sobie poczytywać za zasługę.

BOGACTWO CZY NERWOWOŚĆ?

Chyba urbaniści warszawscy sami odczuwają monotonię szeregu dotychczasowych rozwiązań ponieważ starają się je wzbogacać środkami leżącymi w zakresie małej urbanistyki. Objawem tego jest nagminnie panujący zwyczaj ustawiania poszczególnych budynków nie w linii zabudowy. Należy się jednak obawiać, że tą drogą powstaje raczej wrażenie niepokoju i nerwowości. Wrażenie nerwowości graniczącej z chaosem przedstawia cały ciąg placów i placyków warszawskich. Od cmentarzyska urbanistycznego placu Wareckiego sypią się większe i mniejsze fragmenty: 2 prostokąty na terenach dawnych ulic Przeskok i Boduena, rozbijające logikę kompozycji placu u zbiegu Jasnej i Zgoda, nieforemny obszar między CDT i CDD, dyskutowany projekt placu przed CDT obok gmachu BGK i jako uwieńczenie wszystkiego — panopticum ulicy Mysiej.

Pozostaje także pewna wątpliwość w stosunku do architektury ochrzczonej w Warszawie mianem „kopniętej", to znaczy domów nieco skośnych w stosunku do linii zabudowy. Rzekomo miało to urozmaicić ciąg uliczny względnie rozluźnić wyloty ulic; w rezultacie jednak wydaje się, że pożytek wynikł z tego niewielki, natomiast powstały dwa zjawiska negatywne: wrażenie nieporządku nie rekompensowane urozmaiceniem oraz straty ekonomiczne.

ZIELEŃ W PLANIE WARSZAWY

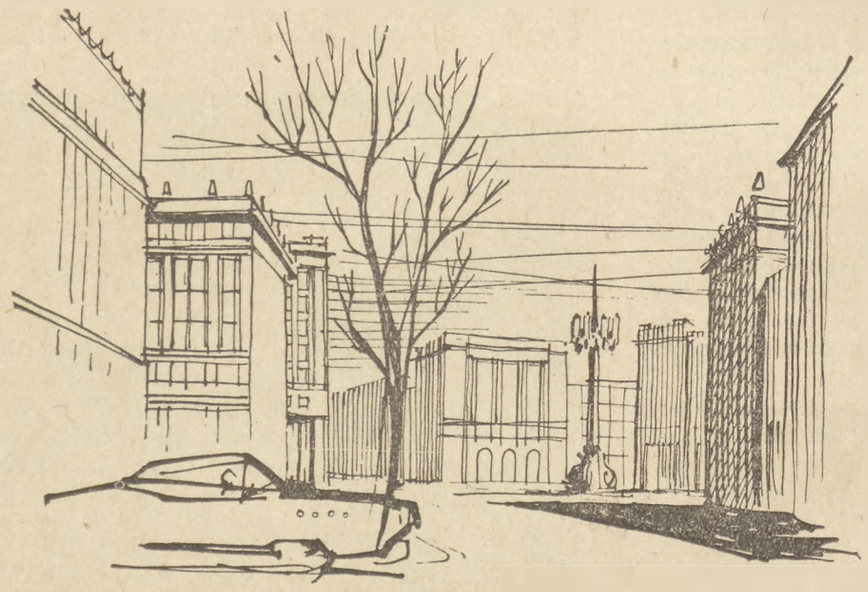
Raz jeszcze nawiązując do zagadnienia projektu urbanistycznego Warszawy wyrazić trzeba troskę o rozwiązanie sprawy zieleni. Fragmentaryczne łapanie się to za tą, to za inną dzielnicę zarówno pod względem planowania jak i realizacji musi ujemnie wpływać na możność konsekwentnego przeprowadzenia zazieleniania miasta. Obsadzanie ulic drzewami jest oczywiście bardzo wskazane, ale jeszcze bardziej wskazane jest tworzenie obszerniejszych pasów czy plam zieleni nadających się na spacery z dziećmi i wypoczynek dla dorosłych. Nawet palisada z drzew wzdłuż ulicy nie załatwia tej sprawy, gdyż chodzi o możliwie dużą izolację od kurzu, hałasu i spalin. Takie enklawy zieleni muszą w mieście powstać tak samo jak powstaje sieć handlu, usług czy komunikacji. Niepokojące jest to, że w licznych dzielnicach miasta już widać, że zorganizowanie ich obecnie jest nadzwyczaj utrudnione, albo wręcz niemożliwe. Dobrą nadzieją w tej sprawie jest zazielenienie znacznej części Placu Stalina.

*

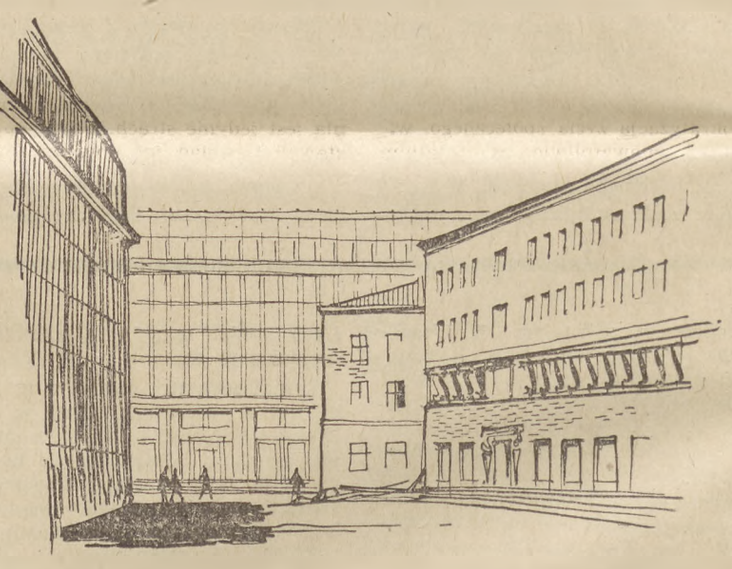
W uwagach naszych nie silimy się na pełną analizę problematyki urbanistycznej Warszawy. Z konieczności szczupłości miejsca wynika, że uwagi te mogą sprawiać wrażenie nagromadzenia wyłącznie negatywów. Sądzimy, że stworzy to tym lepsze tło dla wypowiedzi pozytywnych, uwydatniających i w pełnym świetle stawiających wielkie osiągnięcia urbanistyki i architektury Warszawy. Parę lat temu popełniono zasadniczy błąd, w czambuł potępiając wszystko to, co działo się w architekturze i urbanistyce w okresie przedwojennym. Identycznym błędem byłoby potępienie dziś całego ubiegłego pięciolecia.

Źródłem naszej wypowiedzi jest tęsknota, tęsknota do jeszcze lepszej Warszawy, jeszcze więcej czyniącej zadość prawu człowieka do piękna, przestrzeni, światła i zieleni, realizującej jeszcze szerzej nowe, lepsze, rozumniejsze warunki życia dla człowieka pracy.

Urbaniści nie postawili jeszcze porywającej wizji Warszawy przyszłości — nie widać nawet marzeń o kształcie przyszłych miast socjalistycznych, pomimo że warunki ustroju jak żadne inne umożliwiają rozwijanie wielkich założeń przestrzennych.



WIDOK Z NOWO-MARSZAŁKOWSKIEJ NA PLAC KONSTYTUCJI — Rys. W. Strumiłło



ULICA MYSIA — Rys. W. Strumiłło

UDOSTĘPNIENIE

„Biada dziełom sztuki, których piękno odczuwa tylko artysta" — D'Alembert.

„Bez rozwiniętych zmysłów nie ma mowy o prawdziwym wykształceniu" — F. T. Vischer.

Prosty człowiek stoi w centrum naszej polityki kulturalnej i akcji upowszechniania kultury. Wiele się u nas pisze i mówi o prostym człowieku i sztuce, o prostym człowieku i najwyższych osiągnięciach światowej sztuki i kultury. Demokracja ludowa czyni go odbiorcą i współtwórcą nowych wartości kulturalnych. Nasza krytyka artystyczna w coraz większym stopniu zaczyna uwzględniać szeroką opinię publiczną wciągając do dyskusji najszersze kręgi społeczne. Dążymy do tego, by we wszystkich dziedzinach sztuki stworzyć **mecenat naprawdę ludowy.**

W ciągu dziesięciolecia udostępnione zostały społeczeństwu w skali dotąd nie spotykanej wszystkie dziedziny kultury, a mimo to nowy, masowy odbiorca dzieł sztuki stoi na stosunkowo niskim poziomie. Nikły zaledwie procent ludności głębiej rozumie i odczuwa poważną muzykę, dzieła malarstwa, rzeźby i architektury. Prosty człowiek i nie tylko on zresztą, bo także inteligent z wyższym wykształceniem, nudzi się słuchając muzyki symfonicznej. Tak samo przedstawia się sprawa i w wielu innych dziedzinach twórczości artystycznej.

Upowszechnienie dóbr kulturalnych przebiega u nas pod znakiem **udostępnienia.** Na akcji tej wycisnął swe piętno dominujący wśród wielu działaczy sztuki i kultury pogląd, że prawdziwie wielka sztuka ma tę jakoby cudowną właściwość, że szybko i łatwo może być percepowana przez masy, że wystarczy tylko dzieła sztuki udostępnić ogółowi, by stały się przedmiotem głębokich przeżyć prostego człowieka. W ten sposób ma się jakoby stać zadość upowszechnieniu sztuki i podniesieniu poziomu kultury artystycznej społeczeństwa.

Wypracowanie świadomego i aktywnego stosunku do sztuki, rozumienie jej dzieł a tym bardziej głębokie ich przeżywanie, to proces niełatwy i skomplikowany, wymagający wiele trudu i wysiłku zarówno ze strony odbiorcy jak i instytucji odpowiedzialnych za kształtowanie nowego odbiorcy.

Czy w tym zakresie wyczerpano wszystkie możliwości jakie daje nam nowa rzeczywistość społeczna? Czy pomyślano np. o tym, że ludzi należy uczyć słuchać muzyki, oglądać dzieła plastyki etc etc.?

Prawda, że w ciągu jednego dziesięciolecia nie da się odrobić wielowiekowego zaniedbania i od razu podciągnąć masy wzwyż na właściwy poziom kultury artystycznej. Pamiętać jednak należy, że niewłaściwe stawianie zagadnienia stworzyć może paradoksalny stan rzeczy i wbrew logice doprowadzić do zastoju.

Przypomnijmy sobie, jak to w zaraniu naszej niepodległości różni malkontenci występowali z tezami, że upowszechnienie kultury oznacza obniżenie jej poziomu. Upowszechnienie było dla nich równaniem w dół. Czy taka ewentualność może nam zagrażać?

Upowszechnienie kultury to m. in. swoisty proces edukacji społeczeństwa, który wyznaczać powinny określone cele i zadania realizowane według przemyślanego i odpowiadającego im systemu. Akcja upowszechnienia sztuki powinna więc być określonym procesem wychowawczym mającym za zadanie ukształtowanie nowego odbiorcy sztuki, procesem, w którym elementy przypadkowości i chaotyczności powinny być sprowadzone do minimum.

Moment ten nie był i nie jest należycie uwzględniony. Świadczy o tym pominięcie najbardziej podstawowego ogniwa, najważniejszej instytucji, która pod żadnym pozorem **nie powinna być pominięta** w akcji upowszechniania kultury. Instytucją tą jest szkoła. Sytuacja wygląda przecież paradoksalnie. Szkoła, która powinna stać na pierwszym planie w kształtowaniu nowego odbiorcy sztuki, została zupełnie pominięta przez instytucje, mające na celu upowszechnienie kultury (prawdopodobnie dlatego, że podlega ona innemu ministerstwu). Zapomnieliśmy tu o szkole, a szkoła o wychowaniu estetycznym. (Żeby nie było nieporozumień zaznaczam, iż nie chodzi tu o **udostępnienie** szkole twórczości artystycznej, lecz o wyzyskanie szkoły jako instytucji kształtującej odbiorcę sztuki).

*

Nowej, marksistowskiej pedagogice przyświeca cel wychowania wszechstronnie rozwiniętej osobowości. Cel ten przyświecał już wielu wybitnym myślicielom

NOTATKI Z PODRÓŻY PO ZSRR*)

DZIEŃ DOBRY CZŁOWIEKU

JACEK BOCHEŃSKI

Obserwując historię Związku Radzieckiego, można by powiedzieć, że jest to historia fałszywych proroctw burżuazji. Właściwie dzieje Związku Radzieckiego składają się z samych niespełnionych przepowiedni świata kapitalistycznego. Przepowiadano wiele. Ile się sprawdziło? Najznakomitsi politycy, stratedzy, ekonomiści, filozofowie i literaci burżuazyjni ogłaszali świetnie w ich pojęciu umotywowane horoskopy, ale czas wykazał, że jedyną istotną cechą tych horoskopów była błędność. Jakże gruntownie i jak licznie bankrutowali na obu półkulach pomyleni jasnowidze, którzy pragnęli stawiać kabałę socjalizmowi! Warto dziś przypomnieć ich wielkie wsypy.

A więc władza radziecka miała potrwać kilka tygodni. Trwa trochę dłużej. Bolszewicy mieli być niezdolni do zorganizowania aparatu administracyjnego, pokierowania państwem, i utrzymania jakiegokolwiek ładu. W praktyce okazało się, że umiejętności kierownicze nie są słabą stroną bolszewików. Generałowie dowodzący wojskami interwencyjnymi liczyli na niezawodne zwycięstwo. Ponieśli klęskę. Zapowiadano, że szybkie przestawianie ekonomiki na nowe tory musi skończyć się katastrofą. Katastrofy nie było, a wzrost poziomu ekonomiki radzieckiej jest większy niż rozwój gospodarczy jakiegokolwiek kraju w naszym stuleciu. Mówiono: załamanie nastąpi w chwili, gdy władza radziecka odważy się kolektywizować rolnictwo, albowiem powstaną masy chłopskie. Masy chłopskie pracują w kołchozach i sowchozach. Przepowiadano, że partia komunistyczna zostanie rozsadzona od wewnątrz, ponieważ targają nią sprzeczności. Partia bolszewików przeszła wiele i wytrzymała wszystko. Podczas wojny z Hitlerem nie wierzono w siłę oporu Armii Czerwonej. Armia ta zdobyła Berlin. Jeszcze raz przewidywano powstanie chłopów, którzy mieli wystąpić przeciwko ustrojowi kołchozowemu, a hitlerowców przywitać jak zbawców. Chłopi szli do partyzantki. Okazali się dzielnymi obrońcami ustroju. Kolejnego przewrotu oczekiwano po wojnie, gdyż rozumowano, że milionom żołnierzy radzieckich za bardzo spodoba się kapitalizm, który zobaczą w czasie przemarszu przez kraje Europy środkowej, i nie będzie już można skłonić ich do budowy komunizmu. Skutkiem przemarszu żołnierzy radzieckich było obalenie kapitalizmu przez wiele krajów Europy, ale jakoś nie doszło do obalenia socjalizmu w ZSRR. Argumenty wyczerpywały się jeden po drugim, wobec czego intelektualiści poprzestali na opłakiwaniu grozy systemu totalnego, a politycy wybrali argument innego rzędu: broń atomową. Tymczasem demokratyzacja życia społecznego, widoczna niewątpliwie w ostatnim okresie, zaskoczyła intelektualistów, politycy zaś musieli się dowiedzieć, że Związek Radziecki rozporządza bronią termojądrową. Cóż jeszcze pozostało? Istniał pogląd, że po śmierci Stalina rozleci się państwo radzieckie. Stalin umarł. Państwo nie upadło. Tak brzmi w skrócie historia fałszywych proroctw burżuazji i kolejnych zwycięstw Związku Radzieckiego. Ktokolwiek miałby dzisiaj ochotę wróżyć z własnego odbicia w filiżance kawy, powinien zastanowić się nad losem poprzedników. Byli to przecież ludzie niegłupi. Wróżyli podług praw ekonomii burżuazyjnej, opierali się na wiedzy strategicznej, byli doświadczonymi politykami. Zdołali wypowiedzieć same mylne prognozy.

Gdy wracałem ze Związku Radzieckiego, wiozłem w swej świadomości nazwanie tego kraju, sformułowane pod wpływem obserwacji i rozważań. Miałem nazwę, która narzuciła się nieodparcie, opanowała moją wyobraźnię i owładnęła umysłem. Mówiłem: kraj nieograniczonych możliwości. Powtarzałem sobie: nic tam nie jest dziwne, wszystko osiągalne. Wracam z wielkich przestrzeni, gdzie człowiek czuje respekt przed rozległością horyzontów. Związek Radziecki — to świat wielkiej poezji. Obszar ziemi i nieba, nadzieje i plany ludzkie, zdobycze i ich cena zasługują na większą poezję, niż ta, która została napisana. Ile tam zbudowano i jak łatwo mówi się o tym, co będzie zbudowane! Ile tam odniesiono zwycięstw i jaka panuje pewność, że przyjdą następne! Nie dziwmy się patetycznej mowie ludzi radzieckich. W tych warunkach człowiek szybko uczy się tak mówić. Nader często używa słów „bezgranicznie", „miłość", „naprzód", bo są to słowa potrzebne. Nie jest rzeczą łatwą pokochać ten kraj, ale ma on siłę, która potrafi urzec do głębi i sprawić, że człowiek poświęci Związkowi Radzieckiemu życie. Tylko dlatego możliwe było zwycięstwo rewolucji, tylko w oparciu o ludzką miłość i poświęcenie udało się pokonać wszystkich interwentów z Hitlerem na czele, stworzyć przemysł radziecki i zaprzeczyć wszelkim przewidywaniom złowróżbnych wieszczków. Ich pomyłki wynikają z jednego, zasadniczego błędu. Oni nie mogą w swych rachubach przyjąć, że dźwignię rozwoju stanowią w ZSRR ludzka miłość i poświęcenie. Sądzą, że dźwignią jest jedynie strach. Gdyby sprostowali ten błąd, ich obliczenia wypadałyby inaczej.

Świat zna różne powroty z ZSRR. Myślałem o tym wiele, przekraczając Bug w kierunku zachodnim. Jakie doświadczenie osobiste przenosiłem przez granicę?

A więc wielka technika... Dlaczego wywarła na mnie szczególne wrażenie? Wielką cywilizację techniczną mają również inne kraje, ale ustrój radziecki uzbroił w technikę ziemie do niedawna zacofane i ludzi do niedawna prymitywnych. Ponieważ rozwój odbywał się nierównomiernie, gwałtownie, a nie wiekami, ponieważ pewne dziedziny życia przeobraził w sposób radykalny, inne w mniej wyraźny, ponieważ maszyny i fabryki rosły szybciej aniżeli ogólny poziom kultury materialnej społeczeństwa, zatem wyjątkowo dobitnie widać rozmiary postępu, jego dramatyzm i dynamikę. Niejako obok siebie macie to, co było, co jest i perspektywę tego, co będzie. Możecie porównywać. Ale sztuka mądrego porównywania nie jest łatwa i brakowało jej niekiedy powrotom z ZSRR.

Gdy Gide zobaczył robotników leczących się w luksusowych sanatoriach i porównał ich z robotnikami żyjącymi opodal w ciężkich warunkach materialnych, nie wysnuł wniosku, że los robotników z m i e n i a s i ę, bo część ich zaczęła leczyć się w luksusowych sanatoriach, lecz, że się n i e z m i e n i a, bo część nie przestała żyć w ciężkich warunkach. I to jest drugi charakterystyczny błąd niedialektycznego myślenia o Związku Radzieckim. Ludzie, którzy nie chcą albo nie potrafią myśleć dialektycznie, nie mogą zrozumieć istotnego sensu kontrastów radzieckich. A przecież rozpiętość kontrastów świadczy przede wszystkim o wielkości przeobrażeń. Kontrasty dotyczą życia ludu. Dawniej kontrastów w życiu ludu nie było, natomiast panowała powszechna jednostajność ubóstwa, prymitwu i ciemnoty. Kto porównuje negatywne pozostałości kapitalizmu z pozytywnymi zdobyczami socjalnymi i dziwi się, że pozostałości kapitalizmu wyglądają w tym zestawieniu okropnie, nie odkrywa ostatecznie nic rewelacyjnego. Nas w każdym razie nie zaskakuje.

My jednak popełnialiśmy często inny błąd niedialektycznego myślenia. Zdając sobie sprawę, jak kontrasty radzieckie bywają komentowane przez naszych przeciwników, usiłowaliśmy sugerować, że kontrastów w ogóle nie ma i poniekąd zaczynaliśmy sami wierzyć w ten idealistyczny mit. Mówiliśmy więc, że robotnicy radzieccy leczą się w luksusowych sanatoriach, ale mówiliśmy tak, jak gdyby mogli się już w nich leczyć wszyscy bez wyjątku obywatele ZSRR. Jeśliby ktoś wypowiedział zdanie „niektórzy robotnicy żyją w ciężkich warunkach", nazwalibyśmy to zdanie oszczerstwem. Tymczasem samo twierdzenie nie jest oszczerstwem, lecz prawdą. Podobnie książki antyradzieckie wybitnych pisarzy burżuazyjnych są fałszywe nie przez to, że autorzy zawsze zmyślali fakty, bo nieraz podawali fakty prawdziwe, ale przez to, że wnioskowali w sposób ograniczony. Trzeba, abyśmy umieli o sprawach, które poruszają ci autorzy, myśleć w sposób nie ograniczony ciasnotą zarówno obcych jak i własnych szablonów.

Będąc w Kijowie, miałem okazję w gronie kilku przyjaciół wysłuchać bardzo ciekawej relacji Aleksandra Korniejczuka o jego rozmowie z Jean Paul Sartrem na temat współczesnej literatury radzieckiej. To, co mówił Korniejczuk, można znakomicie odnieść do sztuki radzieckiej w ogóle, a bodajże i do problemów prasy, propagandy, oświaty publicznej, o których poprzednio pisałem. Bądźmy jednak wierni źródłu i trzymajmy się dla porządku literatury. Podczas dyskusji z Korniejczukiem Sartre krytykował twórczość pisarzy radzieckich. Nie znam dokładnie treści zarzutów Sartre'a. Mogę się ich domyślać i gotów jestem przypuścić, że nie były w całości bezzasadne. Jednakże dramaturg ukraiński wygrał polemikę ze swym paryskim kolegą przy pomocy jednego tylko argumentu, lecz za to celnego.

— Nasza literatura? — mówił. — Jest niedoskonała. Jeśli my, pisarze radzieccy, mamy poczucie, że nasze dzieła stanowią jakąś wartość dla świata i przynoszą mu coś więcej ponad artystyczne potknięcia, upoważnia nas do tego pewna cecha odróżniająca naszą literaturę od wszystkiego bez mała, co pisano na przestrzeni ostatnich dziesiątków lat w Europie i Ameryce. Cóż pan, drogi przyjacielu Jean Paul Sartre, mówi człowiekowi w swoich książkach? Co mówią inni pisarze? Żegnaj, człowieku. Do widzenia, człowieku. Jest to literatura wiecznej rozłąki z człowiekiem. Jest to ustawiczne skazywanie go na samotność i rozpacz. Odbieranie wszelkiej nadziei. Odcięcie dróg. Wielki akt pożegnania. My nie stworzyliśmy zapewne utworów genialnych. Myśmy tylko powiedzieli: witaj, człowieku, dzień dobry, człowieku.

Być może nie całkiem dokładnie streściłem myśl Aleksandra Korniejczuka. Ale wysłuchawszy w Kijowie tego opowiadania, nie dziwiłem się, że Sartre, który w swej filozofii i twórczości rzadko pozdrawia człowieka, musiał nagle odczuć niepokój sumienia i niespodziewanie dla samego siebie dostrzec znaczenie literatury radzieckiej. Miejmy więc na uwadze jedno: jakakolwiek jest sztuka radziecka, jakiekolwiek refleksje budzi w nas charakter kultury radzieckiej, stamtąd płynie głos „dzień dobry, człowieku", a dzieje się to w epoce, kiedy ludzkość jest uporczywie straszona słowem „do widzenia".

Zdaje mi się jednak, że istnieje pytanie, na które trzeba sobie odpowiedzieć. Pytanie to wisi w powietrzu, jest nieustannie zadawane przez naszych przeciwników ideowych, skupia może najwięcej wątpliwości, często nabiera brzmień groźnych, jest stawiane w formach dramatycznych. Chociaż formułują je głównie intelektualiści, a narody chyba mniej cierpią z tego powodu na bezsenność niż wydaje się intelektualistom, należy uznać żywotność pytania. Pytanie brzmi: czy ustrój mówi ludziom „dzień dobry"? Czy to jest ustrój humanistyczny, czy sprzyja rozwijaniu wartości humanistycznych w człowieku, rozwijaniu myśli, moralności, czy — ogólnie biorąc — wyswobadza i podnosi na wyższy poziom duchowe życie ludzi? Krytycy ustroju, udzielający w tym przedmiocie odpowiedzi negatywnej, lubią pomijać w swych obserwacjach między innymi część azjatycką Związku Radzieckiego. A tymczasem kaznodziejstwo tych krytyków jest obłudne choćby dlatego, że Tadżykistan zamieszkują analfabeci, ktorzy nauczyli się pisać, a nie wyzwolone umysły, ktore zadławiła rewolucja. Kaznodziejstwo tych krytyków jest obłudne dlatego, że pasterze kazachscy nie wyznawali w ciągu wieków moralności integralnej i nie zostali „skażeni" przez system radziecki, lecz w ustroju radzieckim położyli kres upośledzeniu kobiet oraz wyrzekli się innych barbarzyńskich obyczajów. Kaznodziejstwo tych krytyków jest obłudne również dlatego, że wszystkie te ludy, nie tylko zresztą azjatyckie, podniesione zostały ze stanu niewolnictwa do stanu równouprawnienia wedle norm radzieckiego porządku społecznego i o ile istnieje dla nich pojęcie wolności, może pochodzić jedynie z doświadczenia współczesnego. Jeśli stosunki znad jeziora Bajkasz przymierzymy do potrzeb Alberta Einsteina, nie będę twierdził, że odkrycia wielkiego uczonego byłyby się udały najlepiej nad tym jeziorem. Ale gdy myślę o milionach Azjatów, którzy dowiedzieli się dzięki ustrojowi, kim był Albert Einstein, waham się, co jest aktem bardziej humanistycznym: stworzenie teorii względności czy uświadomienie o tym Azjatów?

Kto nie bierze pod uwagę przytoczonych wyżej argumentów, kogo ani ziębi ani grzeje los Azji i emancypacja niewolników, ma niewielkie prawo ubierać się w togę i przemawiać o moralności w imię sumienia dziejów. Niech rozliczy się najpierw z mieszkańcami Ałma - Ata. Jeśli chce zbierać głosy prostych ludzi, niech je zbiera i tam. Niech kładzie ludziom rękę na sercu i słucha. Bo są to głosy decydujące. I do diabła z humanistą, który głuchnie, słysząc chór narodów poniewieranych przez tysiąclecia, który ma zatkane uszy na dzisiejszy nowy, szczęśliwy głos starego kontynentu. Do takiego humanisty będę zawsze wołał: uszy kaznodziei zalepione są brudem.

Będę też zawsze przyznawał rację wszelkiemu staraniu prostych ludzi o poprawę losu, a to jest naczelna i rozstrzygająca racja Związku Radzieckiego. Będzie mnie wciąż na nowo utwierdzać w moich przekonaniach każda szklanka mleka wypijana przez czteroletniego mikrusa w radzieckim przedszkolu, każda lekcja algebry, której może wysłuchać syn wołżańskiego burłaka i każda godzina ludzkiego trudu, gdy człowiek pracuje świadomie czyli z pobudek innych niż zwierzę.

Istnieje pytanie o koszt błędów. Czy nie za wielki koszt błędów? Niestety zagadnienie jest metafizyczne, jeśli stawia się je w tym celu, by odpowiedzieć: ponieważ koszt błędów przekracza miarę (jaką? twoją subiektywną?), niech więc historia i rozwój społeczny zostaną zawrócone z drogi. Rozwoju społecznego zawrócić z drogi nie można. Ze stwierdzenia, że koszt błędów jest wielki, płynie jeden wniosek: by więcej błędów nie robić. Obwinianie historii o niemoralność wydaje mi się zajęciem jałowym. Nikt nie siedzi wśród gwiazd i nie może z tego stanowiska karcić ruchów społecznych. Jeśli przypisuje sobie podobne możliwości, jest mitomanem. Nie wyrósł ponad poziom swego czasu i nie widzi więcej, lecz zatrzymał się poniżej poziomu i widzi mniej. Albowiem nie mówi inaczej niż wstecznicy. Dlaczego mamy mu wierzyć, że się od nich różni, skoro działa praktycznie dla ich tylko dobra? Koszt błędów może być olbrzymi, ale nie jest za wielki, gdy prowadzi w procesie historycznym nie do samounicestwienia rewolucji, lecz do zaniechania błędów. Jedynym z a wielkim błędem byłoby godzenie się na błędy. Komuniści dowiedli, że taka zgoda nie jest zasadą ustroju ani programem filozoficznym. A więc polemista, który wspina się na metafizyczną ambonę i każdy swój krok opiera na twierdzeniu, że oto neguje komunistyczną filozofię zgody z nieuniknionym złem, idzie już po stopniach nie istniejących.

Myślę, że na rzecz Związku Radzieckiego przemawia praktyka historyczna. Proces rozwijający się uporczywie przez dziesiątki lat i właściwie już na skalę jednej trzeciej globu nie może być efemerydą ani pomyłką historii. Powinni to uwzględnić sceptycy, których nie poruszyły klęski tylu dotychczasowych jeremiad antyradzieckich i którzy nadal mówią: „Nie wierzymy, aby to się mogło udać, aby postępowe zamierzenia komunistów mogły zostać zrealizowane. Nie wierzymy, że oni prowadzą świat do pełnej wolności i dobrobytu, że ostateczny cel będzie spełniony". Dla mnie uporczywość i szerokość rozwoju są jednym z dowodów, że historia się nie myli, że już się nie cofnie, że wobec tego proces jest postępowy, jak postępowe było niegdyś przekształcanie świata przez chrześcijański feudalizm lub przez inne ruchy rewolucyjne. Czy prędko wyniknie z tego pełna wolność? Nie wiem. Nawet w rozmowach z samym sobą nie probuję być prorokiem. Wyniknie na pewno wyższy szczebel rozwoju społecznego. I trzeba do tego dążyć, trzeba o to walczyć.

Kto wie, czy taki sposób myślenia nie cechuje wielu ludzi radzieckich? Być może nie jest to myślenie całkiem świadome, lecz przejawia się raczej w postawie, w działaniu. Masy nie filozofują, ale ich zachowanie opiera się zawsze na jakiejś filozofii życiowej, która bywa niekiedy daleka od światopoglądu naukowego, pcha jednak lub odpycha ludzi od pracy, kształtuje nastroje, wpływa na ludzkie postępowanie i musi być uwzględniana jako realny czynnik społeczny. Filozofia taka nigdy nie jest formułowana przy pomocy pojęć filozoficznych, nie obchodzi w ogóle filozofów, a mogą ją co najwyżej wykryć i p o k a z a ć pisarze. Niemniej ona j e s t. Otoż nie mam pewności, że dokładnie odpowiada temu, co przedstawiłem jako myślenie własne, jako własną filozofię życiową, ale jestem przekonany, że jakoś podobnie wygląda u ludzi radzieckich i stanowi ich trudno wymierną, nigdzie nie rejestrowaną siłę. Bardzo mylą się wszyscy, którzy sądzą, że Związek Radziecki rozporządza jedynie siłą zbrojną i hasłami propagandowymi. Na rzecz Związku Radzieckiego pracuje filozofia życiowa mas. Została ona wytworzona przez ustrój, choć niekoniecznie przez propagandę. Sądzę, że jest to poniekąd ideologia d o d a t k o w a, niezmiernie istotna, nie pokrywająca się czasami z uświadomieniem marksistowskim, lecz działająca na dobro marksizmu. Nie ma o niej mowy w gazetach, ale są jej skutki w życiu. Trzeba sobie zdawać sprawę z istnienia tego czynnika moralnego. Wypadał on zawsze z obliczeń myślicieli burżuazyjnych i również dlatego w ich matematyce ciągle się coś nie zgadzało.

Historia zaprzeczy w przyszłości wielu naszym poglądom na temat Związku Radzieckiego. Wydaje mi się to pewne, ponieważ w swoim krótkim życiu widziałem już korekty wymierzane dziejom przez czas, a o korektach, którym podległy epoki dawniejsze, czytałem w książkach. Marks ostrzegał, by nie dawać wiary temu, co poszczególne formacje społeczne myślą o sobie. Ale cóż z tego, że ustrój radziecki szczególnie szybko zmienia teraźniejszość w przyszłość i że korekty historyczne następują pospiesznie? Historia nie zaprzeczy kilku faktom najistotniejszym.

Będzie musiała uznać, że na olbrzymich obszarach geograficznych ludzie odeszli od starego systemu wytwarzania dóbr materialnych i stworzyli nowy system, który sprzyjał ich ekonomicznemu równouprawnieniu. Odnotuje gwałtowną emancypację zacofanych społeczeństw Azji. Zapisze, iż w ciągu 38 lat zaszły w cywilizacji, kulturze i technice tych narodów zmiany większe niż poprzednio w ciągu lat tysiąca. Nada właściwe znaczenie naszym nieporadnym pojęciom, niecierpliwym definicjom, sprostuje omyłki popełnione w ferworze agitacji, a ukaże w najczystszym świetle treść wielkiej rzeczy.

Kończę spisywać te uwagi w Warszawie, gdy nad miastem świta. Mija noc i mijają godziny moich niecałkiem gładkich w ciągu tej nocy rozważań. Wyglądam przez okno. Widzę, że kolor światła jest blado - fiołkowy. Słyszę gwar budzących się gołębi. A tam? Tam wcześniej zbladło niebo i rozgadały się ptaki. Przecież to wschód, różnica czasu. nad Moskwą świeci już słońce, nad polami tak „nie objętymi dla ludzkiego oka", jak można usłyszeć tylko w pieśni rosyjskiej, rozpostarł się dzień. Dozorcy otwierają właśnie bramy w Kijowie, mieście gęsto zadrzewionym i starożytnym, fale odbite od brzegów krymskich sypią o tej porze szafirem i złotem, górnicy w zielonych bluzach zjeżdżają do szybów Donbasu, kołchoźnice zapisują poranny udój. Gdy nocą szukałem słów dla wyrażenia swojej prawdy, nie był mi obojętny los ludzi, którzy za chwilę zaczną kołatać w domach MDM-u i którzy obudzeni wcześniej w miastach radzieckich pójdą do pracy służącej tym samym celom. Są to moi sąsiedzi, na MDM-ie, na Kreszczatiku, i dlatego musiałem im powiedzieć „dzień dobry".

*) W Nr 45, 46, 47, 49 i 50 w 1954 r. i w nr 4 w 1955 r. „Przegląd Kulturalny" drukował szereg szkiców Jacka Bocheńskiego z cyklu: „Notatki z podróży po ZSRR". Obecnie zamieszczamy koncową część tego cyklu, który ukaże się niebawem w książce nakładem PIW.

NIE WYSTARCZA

przeszłości, ale zrealizować go naprawdę można dopiero w warunkach ustroju socjalistycznego. Wychowanie estetyczne stanowi nieodzowny element składowy jednolitego procesu wychowania socjalistycznego osobowości. Powinno ono obejmować i przenikać całość pracy dydaktyczno-wychowawczej w szkole i poza szkołą, ale zasadniczo zostaje ono urzeczywistniane przez nauczanie języka polskiego i tzw. przedmiotów artystycznych: rysunków i śpiewu.

Zmuszeni jesteśmy z przykrością stwierdzić, że w zakresie wychowania estetycznego, a zwłaszcza — o co głównie chodzi — w zakresie wychowania przyszłego konsumenta sztuki panuje u nas zastój, a nawet pewna regresja. „Daremnie szukałby ktoś w sądach naszej młodzieży oceny walorów literackich zarówno, gdy idzie o literaturę najnowszą jak i klasykę. Rzecz jasna, że trudno domagać się od absolwenta szkoły średniej wyczerpującej analizy stylu, języka, formy i jej powiązania z treścią. Chodzi tu raczej o wrażliwość estetyczną właściwą — w większej lub mniejszej mierze — każdemu czytelnikowi... Zdaje się, że nie żałowano trudów, by tę wrażliwość przytępić i stłumić" — do takich to niewesołych wniosków doszedł członek uniwersyteckiej komisji egzaminacyjnej na początku ubiegłego roku akademickiego.

Gorzej jeszcze niż z językiem polskim dzieje się na odcinku sztuk plastycznych i muzyki. Wprawdzie programy poszczególnych przedmiotów artystycznych (rysunki, śpiew) przewidują godziny tzw. „pogadanek o sztuce", względnie „lekcje słuchania muzyki", nie przesadzimy jednak twierdząc, że większość szkół lekcji tych nie realizuje i nie jest do nich absolutnie przygotowana. W jednej z przodujących warszawskich szkół TPD uczniowie klasy IX nie mieli w ciągu swych lat nauki ani jednej pogadanki z zakresu sztuk plastycznych w ramach zajęć szkolnych. Nauczyciel, chcąc systematycznie wprowadzić uczniów w zagadnienia sztuki, napotyka na niepokonywalne wprost trudności polegające z jednej strony na braku materiałów pomocniczych (reprodukcje, płyty, przezrocza etc.), a z drugiej na kompletnym braku odpowiedniej literatury. Nasze plany wydawnicze w nikłym stopniu uwzględniają tego rodzaju potrzeby. Tak obfita za granicą literatura wprowadzająca w elementarne zagadnienia sztuki pozostaje u nas w ciągłym zaniedbaniu i daje się sprowadzić do kilku zaledwie pozycji. A literatura ściśle pedagogiczna na temat zagadnień wychowania estetycznego wygląda jeszcze anemiczniej i, o ile się zdaje, nie wychodzi poza obręb nielicznych artykułów w czasopismach, do których na ogół odniesiono się dość obojętnie.

*

Na teorii i praktyce wychowania estetycznego zaciążyły przede wszystkim błędy naszej estetyki i teorii sztuki. W okresie „burzy i naporu", gdy formowały się nowe poglądy na sztukę i twórczość artystyczną, estetyka marksistowska w walce o realizm socjalistyczny występowała przede wszystkim przeciwko dominującemu u nas wówczas formalizmowi sztuki burżuazyjnej.

W bojowej ofensywie ulec musiało to wszystko, co reprezentowało dekadentyzm, zacofanie i formalizm. Publicystyka marksistowska wołała o prymat treści w sztuce, walcząc o nową socjalistyczną sztukę odpowiadającą nowym potrzebom i dążeniom. Usprawiedliwione ważnością chwili dziejowej jednostronne podkreślenie treści przyczyniło się wprawdzie do zwycięstwa zasad realizmu socjalistycznego, ale spełniwszy swą rolę, wskutek swej jednostronności, sprowadzało często marksistowską teorię sztuki na bezdroża wulgaryzacji.

Forma stała się synonimem formalizmu, a o jakości dzieł sztuki decydowała najczęściej fałszywie pojęta, oderwana od formy treść (ideologiczna, społeczna, polityczna). Owa differentia specifica — forma artystyczna i kategorie estetyczne, bez których dzieło sztuki przestaje być sobą, zostały wyrzucone gdzieś na peryferie estetyki i teorii sztuki.

Wobec olbrzymiego, niespotykanego dotąd w historii, znaczenia teorii w życiu naszego społeczeństwa, jej ścisłej łączności i kierowniczej roli w stosunku do praktyki, braki naszej estetyki i teorii sztuki wpłynąć musiały ujemnie na całokształt życia kulturalnego, na politykę kulturalną, krytykę artystyczną, na akcję upowszechniania kultury etc. etc., aż do przewodnictwa muzealnego włącznie.

Na bazie takiej teorii żaden z pedagogów nie mógłby, mimo najlepszych chęci, opracować teorii wychowania estetycznego. Jakże bowiem oprzeć wychowanie estetyczne na zasadach, które ignorują czynnik estetyczny w dziele sztuki, które nie udzielają właściwej uwagi formie artystycznej. Teoria tego rodzaju likwiduje więc — jak to wykazała praktyka pedagogiczna — wychowanie estetyczne jako takie.

Gwoli sprawiedliwości zaznaczyć tu należy, że bardzo często podkreślano wychowawcze znaczenie sztuki. Ale tu znowu uwidoczniła się cała jednostronność podejścia. Mówiąc o wychowawczym znaczeniu sztuki miano na uwadze wyłącznie treść ideologiczną, która powinna oddziaływać wychowawczo na masy. Dzieło sztuki potraktowane zostało jak każdy inny środek przekazywania określonych treści. Nie zwrócono uwagi na fakt, że dzieła sztuki wtedy tylko mogą naprawdę oddziaływać skutecznie, przekazując zawarte w nich treści, gdy odbiorca będzie odpowiednio do tego przygotowany, a więc przede wszystkim uwrażliwiony na piękno formy artystycznej. I to właśnie uwrażliwienie na piękno, rozwijanie poczucia piękna, wyrabianie smaku artystycznego stanowi bodaj najgłówniejszy element podstawy wychowania estetycznego.

Tym, którzy jeszcze trwają w uporze i nie doceniają znaczenia piękna i formy w sztuce, warto przypomnieć słowa Bielińskiego: „Wielu myśli daremnie, że liche, brzydkie wiersze nie mają znaczenia i mogą się wykupić pełnią uczucia, bogactwem fantazji i głębokimi ideami: istotą poezji jest piękno, a brzydota w niej to nie jakiś cząstkowy i wybaczalny niedostatek, lecz śmiercionośny element, który w utworze poety zabija nawet naprawdę piękne miejsca".

*

Zaznaczamy jeszcze raz, że realizacja upowszechnienia kultury nie jest do pomyślenia bez udziału szkoły. Toteż wychowanie estetyczne w szkole zająć musi miejsce, jakie mu wyznacza marksistowska pedagogika. Wychowanie konsumenta sztuki nie wyczerpuje, rzecz oczywista, całokształtu problematyki wychowania estetycznego, stanowi jednakże jedno z głównych jego zadań. Szkoła pozostawiona własnym siłom nie potrafi tego oczywiście przeprowadzić. Rzecz to bowiem niełatwa i wymagająca długotrwałych przygotowań. Jest więc palącym zadaniem nauk pedagogicznych opracować najważniejsze zasady wychowania estetycznego, by udostępnić je nauczycielom i wychowawcom. Zagadnieniami wychowania estetycznego zająć się powinni estetycy i teoretycy sztuki, psychologowie, muzykolodzy, naukowcy i artyści.

W centrum uwagi wszelkich związanych z akcją upowszechniania kultury instytucji znajdować się powinna szkoła, która w przebiegającym według zasad marksistowskiej pedagogiki procesie wychowawczym kształtuje osobowość przyszłych współtwórców kultury. Instytucje te powinny zreorganizować swą działalność, włączyć się ściślej w dydaktyczno-wychowawczy tok pracy szkoły. Pod tym kątem widzenia należało by np. ulepszyć pracę biur kulturalno-oświatowych, by wydobyły się z dotychczasowego stanu kopciuszków w hierarchii muzealnej i przekształciły na poważne placówki o charakterze badawczo-metodycznym. Potrzeby wychowania estetycznego powinny uwzględnić również wydawnictwa zajmujące się wydawaniem popularnych publikacji z zakresu sztuki, reprodukcji itp. Należało by też zorganizować, na wzór istniejących w Związku Radzieckim i NRD, ośrodki naukowe wychowania estetycznego skupiające przedstawicieli rożnych specjalności tego zakresu. Trzeba zmobilizować wszystkie rozproszone dotychczas wybitne siły naukowe zajmujące się specjalnie zagadnieniami wychowania estetycznego i mające poza sobą poważny dorobek naukowy.

Tylko wspólnym wysiłkiem zdołamy podnieść kulturę artystyczną społeczeństwa i stworzyć „publiczność rozumiejącą sztukę i zdolną do rozkoszowania się pięknem".

JERZY TASARSKI

FILM Okrutne morze

„Okrutne morze" nie jest dokumentalnym wspomnieniem z lat minionej wojny — bowiem znaczenie faktów ustępuje tu na rzecz wymowy refleksji. Nie stanowi również apoteozy bohaterstwa angielskich marynarzy — oszczędzono patetycznych pochwał i tym co zginęli, i tym, którzy przeżyli.

Zaś nade wszystko nie jest filmem sensacyjnym: nie pobito rekordów męstwa, reżyser nie rzucił ani jednej bomby głębinowej ponad ilość uznaną za dostateczną przez dowódcę okrętu. Nikt nie rozstał się z życiem zbyt lekkomyślnie, nikt nie pozostał przy nim cudem.

Język filmowej narracji zachowuje swą potoczność i umiar nawet w chwili gdy kadłub „Róży wiatrów" miażdży tonących rozbitków. W zamiarach realizatorów leżała bardziej analiza samej tragedii wojny niż demonstrowanie ludzkiego strachu. Stylistycznie „Okrutne morze" stanowi przykład rzetelnej prozy filmowej i to prozy, w której twórcy chętniej stawiają kropki niż wykrzykniki. Dzięki takiej właśnie stylistyce nadrzędne idee filmu zyskują na czytelności, mogły być wyrażone z pełną siłą przekonania, bez zbędnych frazesów.

Wojna — mówi film — jest groźnym nonsensem. Człowiek przestaje być panem swego losu, życie ludzkie podlega rozwiązaniom mechanicznym i przypadkowym, sprzecznym z intencjami rozsądku i serca. Ponadto bieg wydarzeń wojennych żąda od ludzi decyzji trudnych, nie zawsze jednoznacznych etycznie. Czyn Eriksona daje się wytłumaczyć z punktu widzenia logiki wojennej, ale Erikson nie potrafi się usprawiedliwić wobec siebie samego. A więc zdarza się, że słuszność logiki bitwy mija się z humanistycznymi racjami sumienia.

Wróg? Marynarze widzą go po raz pierwszy po latach, przy końcu wojny. Tak zresztą chciał przypadek; mogliby równie dobrze zginąć nie ujrzawszy go nigdy; lecz oto na pokładzie leżą bezbronni, drżący z zimna marynarze niemieckiej łodzi podwodnej.

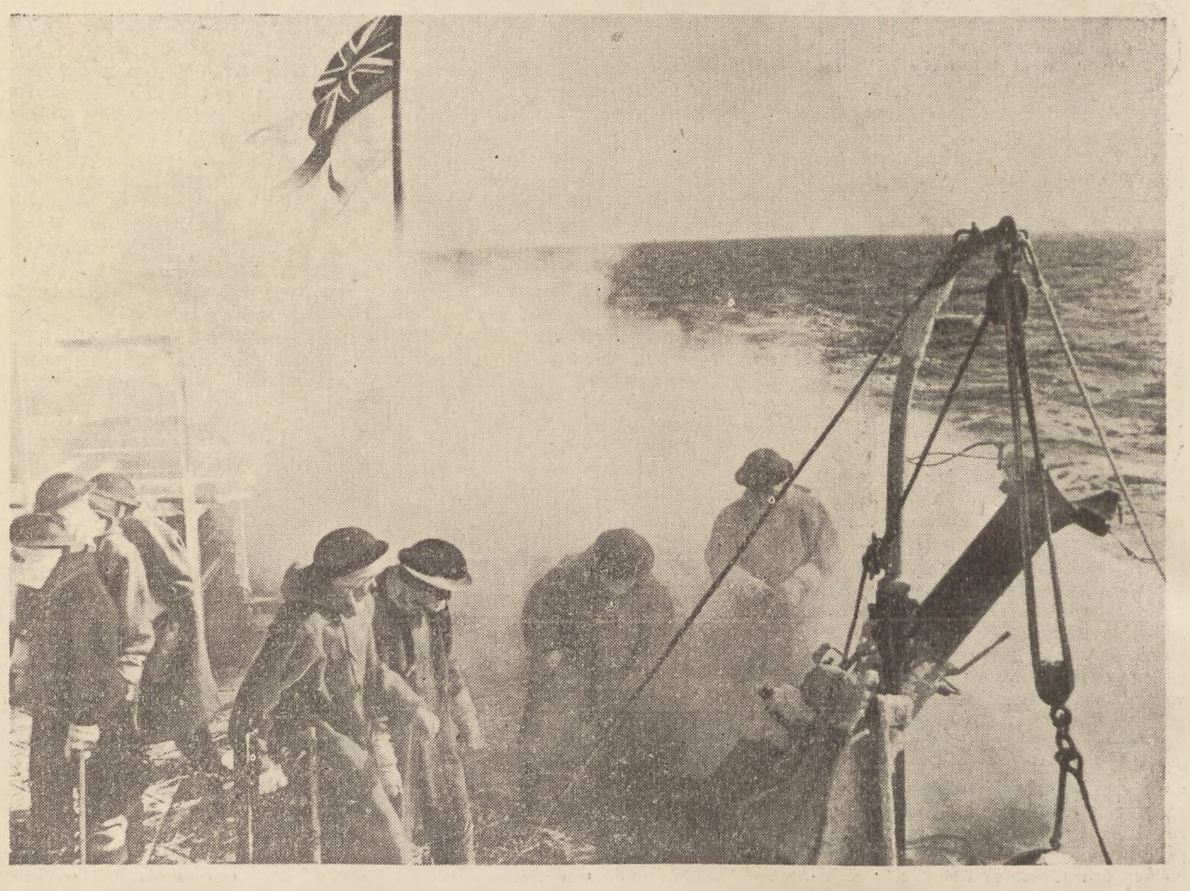
— Są tacy sami jak my — mówi kapitan Erikson bez cienia nienawiści. Niemcy nie są bohaterami negatywnymi filmu.

Filozofia wojny jest paradoksalna. Suma ciężkich doświadczeń wielu wojennych lat sprowadza się do jednego wniosku ostatecznego: nigdy więcej wojny.

Być może istnieją ludzie odmiennego zdania. Film nie wymienia ich po nazwisku, nie ustawia przed kamerą, ale i nie pomija całkowitym milczeniem. W zacisznym gabinecie admiralicji dramat „Róży wiatrów", to tylko obojętny czarny krzyżyk na mapie operacyjnej. Realizatorzy nie mogli się tu powstrzymać od pewnej dozy gorzkawej ironii.

„Okrutne morze" jest dziełem głęboko uczciwym ale i ograniczonym. Ograniczonym i niepełnym w śledzeniu ukrytych mechanizmów wojny. Erikson, jego pierwszy oficer i wszyscy pozostali nie dostrzegają historycznego sensu konfliktu. Walczą w imię patriotyzmu może nieco zbyt instynktownego, zbyt wynikającego z poczucia obowiązku. Dramat wojny, widziany ich oczyma, nie nabiera rozmiarów zdarzenia społecznego, nie jest starciem światopoglądów. Bohaterowie filmu dysponują ideologią niejako prywatną, ich stosunek do historii jest natury osobistej, przeżywają konflikty wyłącznie w ramach własnego poczucia moralności i uczciwości. Cóż, należy wierzyć filmowi. Tak — być może — walczyli brytyjscy oficerowie. Lekcja „Okrutnego morza" pozostaje mimo to ważna i potrzebna. Ci ludzie zrobią wszystko by nie dopuścić do nowej wojny.

ADAM PAWLIKOWSKI



MUZYKA Studia nad Chopinem

Okres trwania Konkursu Chopinowskiego, czas, kiedy nazwisko największego polskiego kompozytora jest na ustach niemal wszystkich — oto odpowiedni moment, aby wskazać na pewną jednostronność, z jaką odnosimy się do postaci i twórczości Fryderyka Chopina. Chopin króluje wprawdzie w repertuarze pianistów, Chopina oglądamy na licznych portretach, reprodukcjach, plakatach, słuchamy rozlicznych sprawozdań z przebiegu Konkursu, czytamy rzewne, okolicznościowe artykuliki w prasie codziennej, ale jeśli chodzi o naukową stronę badań nad Chopinem, to na tym odcinku sytuacja pozostawia dużo do życzenia.

Czy nie dziwi nas, że w okresie dziesięciolecia nie ukazała się u nas żadna podstawowa, większa monografia Chopina? Wprawdzie w stulecie śmierci kompozytora wyszło kilka prac popularnych (np. Lissy i Iwaszkiewicza), i cenna Biografia Chopina Sydowa, lecz to nie usprawiedliwia braku naukowej monografii opartej na założeniach współczesnej metodologii. Z tej przyczyny nie zapełnia luki także wznowienie monografii pióra Jachimeckiego, choć w swoim czasie była ona pozycją cenną.

Fakt, że monografia taka, napisana przez radzieckiego muzykologa Kremlewa, wyszła w ZSRR, świadczy o tym, że w dobie obecnej istnieją pełne możliwości dla realizacji takiego zadania. Nie widzimy dostatecznych powodów, ktore usprawiedliwiałyby to zaniedbanie, tym bardziej, że nie jest to jedyny wypadek wyprzedzenia badań na odcinku muzyki polskiej przez naukowców radzieckich. Wystarczy choćby przypomnieć, że ukazała się już „Historia polskiej kultury muzycznej" Bełzy, podczas gdy nie mamy jeszcze takiej pracy pióra polskiego muzykologa.

W równie niezrozumiały sposób zawiodło wydawanie Analiz i Objaśnień Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina. Wyszły tylko dwie pozycje: „Mazurki" J. Miketty (1949) i „Preludia" J. Chomińskiego (1950), prace, które zresztą trudno stawiać w jednym rzędzie, gdyż różnią się zarówno poziomem jak i sposobem podejścia do zagadnienia. Z powodów nieznanych szerszemu ogółowi, nie ukazały się już dalsze prace z tego cyklu, które choć w części mogły zapełnić dotkliwą lukę w badaniach naukowych nad twórczością Chopina. Brak takiego wydawnictwa odczuwają nie tylko historycy muzyki, ale także ci wszyscy, którzy chcieliby głębiej wejść w problematykę twórczości Chopina, którym nie wystarczają takie wiadomości, że muzyka Chopina to armaty w kwiatach lub których nie interesuje, jaki kołnierzyk nosił Chopin na swym pierwszym koncercie. Jeśli uznano, że w takiej formie, w jakiej dotąd wychodziły, prace te nie spełniłyby swojej roli, dlaczego nie podjęto tego zadania od nowa, w oparciu o nowe wytyczne i założenia? Czy tylko dlatego, że prościej było zaniedbać ten trudny, lecz niezmiernie ważny odcinek badań?

Gdyby chociaż braki te były w jakikolwiek sposób nadrabiane innymi drogami, ale podobnie wygląda sytuacja w czasopismach. Kwartalnik Muzyczny, który opublikował szereg prac w specjalnych dwóch tomach „Z życia i twórczości Chopina" — to „biały kruk" z 1949 r., podczas gdy inne czasopisma na tym odcinku zrobiły bardzo niewiele albo prawie nic. Sytuacji nie ratują Studia Muzykologiczne, gdyż zamieszczane tam prace albo mają charakter wybitnie przyczynkarski, wycinkowy (Chybiński, Prosnak), albo ogłaszane są częściami (Sonaty Chopina), co przy bardzo słabej częstotliwości publikacji (półrocznik, wzgl. rocznik) nie może dać należytego rezultatu.

A jak wygląda sytuacja na odcinku przedwojennej literatury chopinowskiej? Może jest czytana, może jest dyskutowana, lecz echa tej krytyki nie przedostają się wcale na forum publiczne. Rewizja dawnych uogólnień z zakresu chopinoznawstwa nie jest sprawą prywatną naukowców, ale interesuje szeroki ogół. Przedyskutowanie prac przedwojennych ze stanowiska współczesnej metodologii jest konieczne, jednak nie może się ono odbywać tylko w zaciszu gabinetów, jak to miało miejsce z „Analizami", ale w taki sposób, aby ogół zainteresowanych mógł być rzeczowo informowany o wynikach obrad. Nie lepiej jest również z literaturą zagraniczną zwłaszcza zachodnią, której się u nas zupełnie nie omawia, co więcej, nie wiemy nawet, czy wychodzą gdzieś prace dotyczące Chopina. Chyba naukowcy nasi są obowiązani do znajomości zagranicznej literatury chopinowskiej, do jej omawiania i do zajmowania konkretnego stanowiska wobec tej czy innej pozycji.

Jedyną żywotną publikacją seryjną są „Dzieła Wszystkie Fryderyka Chopina", która ukazuje się pod redakcją I. J. Paderewskiego, L. Bronarskiego, I. J. Turczyńskiego. Jednak z wyjątkiem Bronarskiego są to ludzie nieżyjący. Nie umniejsza to w niczym zasług Bronarskiego, cenionego badacza muzyki Chopina, wydaje się jednak wątpliwe, czy można tak trudną i odpowiedzialną pracę redakcyjną pozostawić w rękach tylko jednego człowieka. Wydawnictwo Dzieł Wszystkich wymaga przecież ciągłej współpracy żywego, nie fikcyjnego kolegium redakcyjnego, które by rozstrzygało kwestie sporne i zawikłane. Trudno je powierzyć tylko samemu Bronarskiemu, a potem odnieść się do wszystkiego w sposób bezkrytyczny. Tak właśnie jest, bo kto milczy, ten się zgadza, a prasa i czynniki autorytatywne milczą, podczas gdy sytuacja wymaga właśnie dyskusji. Wprawdzie Komentarze do Dzieł Wszystkich informują nas, że Bronarski wykorzystał autografy, autoryzowane kopie i pierwodruki, ale to jeszcze nie likwiduje wszystkich trudności w zakresie frazowania, artykulacji, aplikatury, pedalizacji, a nawet szczegółów formalnych. Tymczasem już zmiany pierwotnej pisowni muzycznej, dokonywane przez Bronarskiego ze stanowiska sztywnej, schematycznej, szkolnej nauki harmonii, muszą budzić poważne zastrzeżenia chociażby z tego powodu, że sięgającej daleko w przyszłość harmoniki Chopina nie można siłą wtłaczać w jakieś ustalone schematy.

Dziś, gdy całe społeczeństwo jest zelektryzowane, drugim już w ciągu Dziesięciolecia Polski Ludowej Konkursem Chopinowskim, jakże przykre będzie przypomnienie, że przez ten cały czas nie odbyła się ani jedna sesja naukowa poświęcona Chopinowi nawet w skali krajowej, choć należałoby oczekiwać takiej sesji w skali międzynarodowej. Zarzuty te nie mierzą zresztą w próżnię. Istnieje przecież Towarzystwo Im. Chopina i Państwowy Instytut Sztuki, których działalność powinna m. in. objąć organizację badań nad twórczością Chopina. Gromadzenie pamiątek jest niewątpliwie konieczne, organizowanie koncertów bardzo pożyteczne, nawet wydawanie medalionik ów i papieru listowego z Żelazową Wolą może być wzruszające, ale to wszystko nie może zastąpić naukowej formy działalności. Chodzi przede wszystkim o sprawę najważniejszą, czy istnieje w Ojczyźnie Chopina, Polsce, jakiś szeroko zakrojony, wszechstronny plan z zakresu chopinoznawstwa? Jeśli tak, to kto? co? jak? kiedy? kiedy!

ALICJA HELMAN

Film na Festiwalu

Może trudno będzie uwierzyć czytelnikowi „Przeglądu Kulturalnego" ale zaręczam: prace „sztabu" — tak nazywamy Międzynarodowy Komitet Przygotowawczy V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów — czynią koniecznym już dzisiaj opracowanie szczegółowego planu imprez na każdy dzień Festiwalu. Oto miara zaawansowania prac przygotowawczych.

Przed Międzynarodowym Komitetem Przygotowawczym V ŚFMS stoją zadania, których realizacja zapewni Festiwalowi w Warszawie zasięg i rozmach większy niż miało to miejsce w kolejnych Festiwalach w Pradze, Budapeszcie, Berlinie, Bukareszcie. Około 30 000 młodzieży z ponad 100 krajów całego świata weźmie udział w potężnej manifestacji „w imię pokoju i przyjaźni". Do tego włączy się w Festiwal 140 000 młodzieży polskiej. W sumie V ŚFMS będzie imprezą największą ze wszystkich, które przeżywała kiedykolwiek Warszawa.

Oczywiście mobilizacji przedfestiwalowej, pełnej mobilizacji podlega i film. Przygotowując się do udziału w V ŚFMS młodzież na całym świecie, również w Polsce — sięga ze szczególnym zainteresowaniem do filmów, które ukazują przebieg poprzedniego, bukareszteńskiego festiwalu. W różnych krajach poszukiwane są teraz filmy dokumentalne: radziecki kolorowy „O pokój i przyjaźń", czeski z festiwalu w Bukareszcie, no i (pochwalmy się) polski film W. Janika „Byliśmy w Bukareszcie". Film Janika zwrócił na siebie szczególną uwagę Komisji Biura Festiwalowego. Pośpiesznie zrobiliśmy kopie filmu „Byliśmy w Bukareszcie" i wysłaliśmy je do szeregu europejskich i pozaeuropejskich krajów. Pomogą w kampanii przedfestiwalowej.

Podejmujemy jeszcze jedną próbę, nie wiemy tylko czy się uda. Chcielibyśmy mianowicie uzyskać materiał filmowy przygotowań do Festiwalu w innych krajach i zmontować z tych materiałów specjalną kronikę. Natrafiamy jednak na duże trudności — w wielu krajach kapitalistycznych po prostu brak pieniędzy, a w innych przygotowania do Festiwalu są prześladowane przez władze. Tak np. w Niemczech zachodnich aresztowano grupę młodych filmowców robiących zdjęcia z przygotowań do Festiwalu. Pomimo to chcielibyśmy zmontować kronikę przynajmniej częściowo i oddać ją do dyspozycji organizacji młodzieżowych za granicą jeszcze przed Festiwalem.

Z tego faktu, że V ŚFMS odbędzie się w Warszawie, wynika szczególne zainteresowanie młodzieży w różnych krajach europejskich i pozaeuropejskich Polską — krajem Festiwalu, a zwłaszcza Warszawą — miastem Festiwalu. Film pozwala wyjść naprzeciw tym zainteresowaniom. Oddaliśmy do dyspozycji organizacji młodzieżowych w 37 krajach europejskich i pozaeuropejskich filmy dokumentalne i oświatowe takie jak „Warszawa" i suplement do „Warszawy", „Szeroka droga", „Opowieść o Gdańsku", „Mazowsze", „Dzieło Mistrza Stwosza" i inne, które ukazują wysiłek narodu rozbudowującego swój kraj, kształtującego nową kulturę. Wróciły z opracowania w zagranicznych laboratoriach kolorowe filmy „Powrót na Stare Miasto" i „Poranek niedzielny", w krótkim czasie i one podążą w ślad za wymienionymi.

A w czasie Festiwalu?

Polska Kronika Filmowa, niezależnie od kroniki cotygodniowej, co 2 — 3 dni wprowadzać będzie na ekrany wydania specjalne o przebiegu Festiwalu. W dniu otwarcia Festiwalu PKF poświęci całkowicie jeden ze swoich numerów. Kronikę tę opracujemy w wersjach obcojęzycznych i wręczymy zagranicznym delegacjom w dniu ich wyjazdu. Tym delegacjom, które zostaną u nas po zakończeniu Festiwalu, wręczymy również dalsze kroniki.

Niewątpliwie błędem organizacyjnym dotychczasowych festiwali był fakt, że materiał filmowy docierał długo po zakończeniu festiwalu, a do odległych krajów zamorskich nie docierał w ogóle. Ten błąd tym razem zlikwidujemy.

Z przebiegu Festiwalu kinematografia polska wespół z radziecką nakręcą dwa kolorowe filmy pełnometrażowe. Wg ambitnych planów produkcyjnych filmy te mają być ukończone jeszcze w bieżącym roku. Tematem pierwszego z nich będzie przebieg Festiwalu. Tematem drugiego — imprezy kulturalne Festiwalu, ujęte w film pod roboczym tytułem „Sztuka narodów". Na reżyserów wyznaczono ze strony radzieckiej Ilję Kopalina, ze strony polskiej Jerzego Bossaka. Do Warszawy zjedzie wieloosobowa ekipa radziecka.

Okres V ŚFMS będzie okresem niezmiernie interesującym od strony repertuaru filmowego. Aby stworzyć uczestnikom Festiwalu możliwość — często niedostępną w ich krajach — obejrzenia najlepszych filmów z całego świata, w dwutygodniowym okresie (przy zmianie programu w każdym kinie co dwa — trzy dni) pokażemy około 100 filmów fabularnych produkcji 25 krajów z czterech kontynentów. Będą to filmy nowe, jeszcze u nas nie oglądane oraz wznowienia pozycji najcelniejszych. Dodajmy do tego bogaty zestaw filmów dokumentalnych. Dodajmy organizowane przez poszczególne delegacje pokazy filmów, które przywiozą poszczególni delegaci — w sumie ogromne bogactwo. Chociaż bardzo wysoka będzie liczba uczestników Festiwalu, znajdą się miejsca i dla publiczności warszawskiej. Tym bardziej, że w okresie Festiwalu — w porównaniu ze stanem dotychczasowym — ilość kin będzie „zawrotna". 15 kin stałych, w tym 2 nowo otwarte w Pałacu Kultury i jedno na Muranowie, 4 kina dodatkowo uruchomione w salach tymczasowo do tego celu przystosowanych, 3 kina związkowe, 2 kina letnie (w Parku Kultury i na stadionie „Kolejarz") oraz 9 ekranów na wolnym powietrzu. Łącznie przez 2 tygodnie festiwalowe kina warszawskie będą mogły obsłużyć ponad milion widzów.

Stało się już tradycją, że każdy festiwal jest okazją również i dla spotkań, na których przyjaciele z różnych części świata dzielą się swymi doświadczeniami z nauki i pracy. Nie zabraknie na Festiwalu takiego roboczego spotkania związanego ze sprawami filmowymi. Planuje się przeprowadzenie 2-dniowego seminarium dla uczestników Festiwalu — młodzieży szkół filmowych różnych krajów. Wedle wstępnych projektów wysuwa się jako temat seminarium „Popularny bohater filmowy naszych czasów". Udział znakomitych filmowców, krytyków i aktorów filmowych niewątpliwie uczyni to seminarium szczególnie interesującym i doniosłym wydarzeniem filmowym.

V ŚFMS stanie się również i od strony filmowej wydarzeniem o doniosłości i zasięgu, jakiego nie miała jeszcze żadna impreza filmowa w Warszawie. Trzeba zebrać pełnię sił. Dotyczy to twórców filmowych, którzy oddadzą swe wysiłki dla produkcji filmu, który zdolny będzie ponieść na cały świat głęboki sens wydarzeń festiwalowych. Dotyczy to krytyków i działaczy filmowych, którzy z okazji wielkiego spotkania filmów w Warszawie będą mieli możność — w oparciu o pokazy filmów — zorientować się w tendencjach rozwojowych kinematografii świata. Dotyczy to wreszcie pracowników rozpowszechniania, których ogromny wysiłek, pełna poświęcenia praca powinna zapewnić sprawną organizację imprez filmowych i... wygospodaruje miejsce w kinach warszawskich również i dla warszawskiego widza.

ADAM KULIK

ARCHITEKTURA Ulice brzydkie i ładne

Wykańcza się obecnie nowy fragment MDM-u — odcinek ul. Marszałkowskiej między pl. Unii Lubelskiej i Placem Zbawiciela. Ta realizacja i szereg jej podobnych każe zastanowić się poważnie nad sposobem zabudowy ulic śródmieścia Warszawy.

Odwrót od starej i ciasnej zabudowy obrzeżnej, gdy sieć ulic, inwestycje podziemne i wszystko to, co nazywamy uzbrojeniem terenu, pozostało — jest bardzo trudny. Na pewno jednak omawiany fragment ulicy Marszałkowskiej zbyt mało uwzględnił możliwości zmian, jakie można było tu wprowadzić. 7 wielkich domów mieszkalnych i gmach Prasy Polskiej, które ocalały (względnie zostały odbudowane) w dawnym kształcie, stanowiło dodatkową trudność dla bardziej swobodnego i wieloplanowego kształtowania tego odcinka. Trzeba więc podkreślić niewątpliwie pozytywne osiągnięcia, jak rozerwanie zabudowy obrzeżnej w rejonie Teatru Nowej Warszawy i wprowadzenie przejścia obok starych drzew na Al. I Armii WP.

Natomiast obudowanie szpitalika dziecięcego i przeprowadzenie nadmiernie wysokiej zabudowy aż do Pl. Zbawiciela po dawnej linii regulacyjnej jest błędem niewybaczalnym. Na tym odcinku w pewnej odległości od chodnika przed skrzydłem dawnego MS Wojsk, rosły piękne kasztany: te drzewa należało włączyć do kompozycji wnętrza ulicy, a zabudowę wyraźnie odsunąć od kościoła Zbawiciela, zachowując dawne rozszerzenie.

Stłoczenie zabudowy na posesji Prasy Polskiej jest uderzające. Na skośnym dziedzińcu tego budynku można było umieścić grupę drzew, zaś ulokowana tam świetlica mogła znaleźć miejsce w sąsiednim bloku.

Nie wykorzystano również możliwości kompozycyjnych kościoła Zbawiciela, który dla idących od pl. Unii gra w sylwecie jedynie wieżami, a mógł wzbogacić perspektywę ulicy swoją ciekawą bryłą.

Cały nowy odcinek ul. Marszałkowskiej jest niedopuszczalnie zawężony. Przekrój ulicy przypomina koryto: na tle nieba monotonnie rysują się linie wyrównanych do jednego poziomu gzymsów, nigdzie nie występują drugie plany, poza jednym przejściem zieleni nie otwierają się żadne wglądy. Stosunek wysokości zabudowy do szerokości ulicy niezgodny jest z zasadami współczesnej urbanistyki. Dlatego ulica, chociaż w przeważającej części obudowana jest realizacjami ostatnich 3 lat, nosi wyraźnie charakter schyłku ubiegłego stulecia.

Tymczasem Warszawa ma piękne tradycje swobodnego kształtowania ściany ulicznej. Zobaczmy chociażby Senatorską między pl. Teatralnym i Elektoralną. Ulicę rozpoczyna pałac Neprosa, siedziba ZOR-u. Dalej jest mała przerwa i w zabudowaniach poklasztornych, cofniętych i oddzielonych od chodnika zielenią mieści się Dom Społeczny. Obok w głębi kościół barokowy św. Antoniego z piękną grupą starych drzew na pierwszym planie. Za kościołem otwiera się niezmiernie interesujący widok na ogród Saski. Ponad koronami drzew widać kopułę zboru na Pl. Małachowskiego i zupełnie nieoczekiwaną, najlepszą może perspektywę Pałacu Kultury.

W tym miejscu Senatorska wygina się lekko ku północy. Stąd widok zamyka grupa starych kasztanów, wypełniających niewielki trójkątny plac między dwoma skrzydłami Pałacu Błękitnego. Tuż przy Pl. Dzierżyńskiego z ulicy wejrzeć można na interesujący architektonicznie dziedziniec pałacu.

Mimo że przeciwległą stronę Senatorskiej zalegają gruzy i omawiany odcinek ulicy gra w pejzażu miasta swoją jedną stroną — bogactwo walorów występujących w tej swobodnej zabudowie jest wyjątkowe. Przy tym ten historyczny fragment miasta adoptowany do dzisiejszych usług, pomijając pewne lokalne niedomogi, dobrze służy naszym czasom. I o ileż jest bliższy naszej epoce, niż wąskie gardła Marszałkowskiej!

Inny w wyrazie, a również bardzo interesujący jest przebieg al. I Armii Wojska Polskiego, która choć w drobnych fragmentach zabudowana jest obrzeżnie, generalnie ma charakter swobodny. Stare drzewa, szeregi dębów, cofnięcia i przerwy w zabudowie, ogród na rogu Litewskiej, kilka dobrych realizacji z okresu dwudziestolecia czynią z tej ulicy wyjątkowo harmonijny, kameralny układ.

Szereg nowych realizacji jak gdyby zapomina o tych dobrych tradycjach. Przykładem służyć mogą Nowowiejska, Trasa N-S na wysokości ul. Leszno czy ul. Nowotki.

Szczelnie zabudowana i nadmiernie zawężona Nowowiejska nie spełnia zupełnie podstawowych warunków współczesnej ulicy mieszkalnej. Mieszkanie w domach wzniesionych przy takiej ulicy jest nad wyraz uciążliwe, razi wąska jezdnia, wąskie chodniki, brak izolacyjnych pasów zieleni. Wprawdzie niektóre domy odbudowane na dawnych miejscach stwarzały tu bardzo poważne trudności, nie tłumaczy to jednak faktu, że osiągnięte wyniki są bardzo niezadowalające.

Zrealizowane na trasie N-S w rejonie Leszna kolosalne bloki mieszkalne jako odcinki zabudowy obrzeżnej nie są już niczym usprawiedliwione. Na tym terenie w ogóle nic nie było, istniała całkowita swoboda w plastycznym ukształtowaniu i obudowie tej wielkiej magistrali. Dalszym, wyjątkowo niekorzystnym przykładem jest nadmiernie wysokie, obrzeżne zabudowanie ul. Nowotki przy tak dalece niewystarczającej szerokości ulicy, że przejeżdżając tamtędy tramwajem trzeba przerywać czytanie gazety.

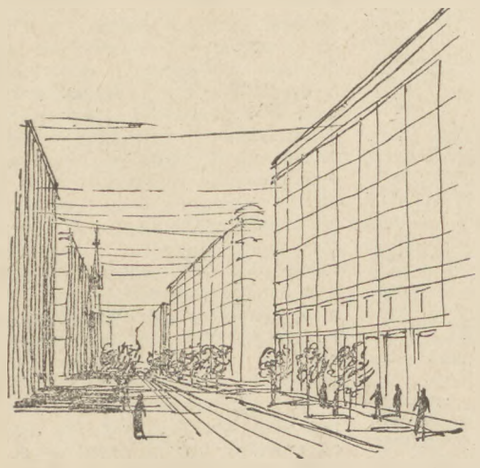
Zabudowa obrzeżna, z jej długimi, martwymi i sztywnymi ścianami jest niehumanistyczna i nieludzka. Ma zawsze tendencje do niepotrzebnej pompy od strony ulicy i do zaniedbania od strony „podwórza". Tym więc gorzej dla miasta, że ulice, które posiadały przerwy w obrzeżnej zabudowie z rezerwami zieleni, z wglądami na drobniejszą zabudowę w głębi — zaczynają się coraz szczelniej zamykać.

Przykładowo można wymienić ul. Rakowiecką. Niepowetowaną stratą było zrealizowanie wielkiego skrzydła Wyższej Szkoły Rolniczej na rogu Rakowieckiej i Al. Niepodległości na terenie pięknego ogrodu. Po przeciwnej stronie zabudowano przedpole szkoły Rejtana (zamiast urządzić tam ogród). Między poselstwem Szwajcarskim i ul. Sandomierską likwiduje się dotychczas niezabudowany teren z ładnymi, starymi drzewami. Jedyną przerwą w monotonnej zabudowie nieparzystej strony Rakowieckiej jest już tylko Państwowy Dom Młodzieży cofnięty w głąb od ulicy i pięknie zadrzewiony.

Oczywiście w wielu wypadkach zabudowa obrzeżna ma swoje uzasadnienie. Muszą być w niej jednak przerwy i szerokie wglądy do zielonych przestrzeni międzyblokowych. Najpełniejszą swobodę w kształtowaniu i ustawianiu przy ulicy rezerwować powinniśmy dla domów mieszkalnych. Dom mieszkalny to nie kompozycja o dwóch elewacjach, ale kompozycja całkowicie wolnostojąca w zieleni. Bez względu na ilość kondygnacji.

W północnych dzielnicach śródmieścia będziemy wkrótce realizować wielkie zespoły mieszkalne. W większym stopniu niż dotychczas powinny być tu uwzględnione współczesne zasady kształtowania ulicy w sensie bardziej przestrzennego, wieloplanowego i swobodnego jej traktowania.

JERZY WIERZBICKI



Zawężony nowy odcinek ul. Marszałkowskiej

Rys. W. Strumiłło

Widok na Senatorską między pl. Teatralnym i Elektoralną

Rys. W. Strumiłło

CO SIĘ DZIEJE W KRAJU?

„ZACZAROWANE KOŁO" GABLENZA W OPERZE ŚLĄSKIEJ

Dużym zainteresowaniem publiczności cieszy się wystawiona przez Państw. Operę Śląską w Bytomiu nie grana dotychczas opera mało znanego kompozytora polskiego Jerzego Gablenza „Zaczarowane koło", której libretto oparte zostało na dramacie Lucjana Rydla pod tym samym tytułem. Przedstawienie przygotował muzycznie Włodzimierz Ormicki; reżysersko Jerzy Zegalski. Oprawę sceniczną zaprojektował Jerzy Kłosowski. Wśród wykonawców zasługują na wyróżnienie: Janina Rozelówna, Jan Łukowski, Antoni Majak i inni.

„JANOSIK" PO ROKU OCZEKIWANIA

W lipcu ubiegłego roku, na festiwalu w Karlovych Varach, reprezentował barwy polskie m. in. kolorowy film kukiełkowy „Janosik", ukończony zresztą już w kwietniu 1954 r. Ale dopiero w maju 1955 film udostępniono widzowi polskiemu. Cały ten roczny przeszło okres jaki upłynął od ukończenia filmu wypełniony był oczekiwaniem na kopie (jak wiadomo, kopii filmów kolorowych wciąż nie produkujemy w kraju). Wreszcie jednak kopie nadeszły i premiera „Janosika" odbyła się w kilku miastach Polski. Także i w Łodzi. Ponieważ twórcy „Janosika" tam właśnie mieszkają — wybrali się i oni do kina i tam... oniemieli z przerażenia. Ich list otwarty, ogłoszony na łamach prasy łódzkiej, stwierdza, że „z ekranu biły w nas żółte dziury i czarne plamy... Zamiast bogatej muzyki góralskiej popłynęły z głośnika brzęczenie komara, szumy i trzaski... Kopia filmu dostarczona kierownictwu kina do wyświetlania urąga elementarnym wymogom przyzwoitości i zakrawa na kpiny z widzów i twórców". Jak na rok oczekiwania — niespodzianka zgotowana twórcom jest niemała. Niespodzianka zgotowana widzom — także. **(płaż)**

NOWOŚCI WYDAWNICZE PWM W KRAKOWIE

Wśród ostatnich publikacji Polskiego Wydawnictwa Muzycznego wyróżnić należy „Sonety Krymskie" Stanisława Moniuszki w opracowaniu Stanisława Wiechowicza. Pozycję tę przygotowało PWM w związku z „Rokiem Mickiewiczowskim".

Wydana też została ostatnio „Humoreska i inne miniatury" na fortepian Antoniego Dworzaka. Zbiorek ten opracowany został przez Stanisława Szpinalskiego.

Stale rosnące zapotrzebowanie na repertuar pedagogiczny częściowo zaspokojone zostanie przez wydanie „Etiud dziecięcych" Lemoine'a i „Biriulek" radzieckiego kompozytora Majkapara.

Kontynuując cykl wydawniczy pt. „Śpiewamy i tańczymy" poświęcony muzyce lekkiej, PWM wydało ostatnio dwie piosenki Sygietyńskiego z repertuaru zespołu „Warszawa", „Mazurską piosenkę" Kolasińskiego i „Piosenkę o krakowskim hejnale" — Burego. Z melodii zagranicznych ukazały się dwie piosenki Chrennikowa z filmu „Dygnitarz na tratwie" i „Piosenka o Sekwanie" — Lafarge'a.

10-LECIE TEATRÓW CZĘSTOCHOWSKICH

Teatry częstochowskie obchodziły ostatnio jubileusz swego 10-lecia. Uroczystość połączono z otwarciem wystawy dorobku teatrów, nagrodzeniem zasłużonych artystów i pracowników oraz premierą „Beatrix Cenci" — J. Słowackiego. Teatry częstochowskie w okresie 10-lecia wystawiły 163 sztuki, dając 6 380 przedstawień, które obejrzało 1 870 tysięcy widzów. Spośród tych przedstawień, 1.110 odbyło się w terenie.

PWM wydało też nowe zeszyty z serii zatytułowanej „Pieśni przyjaciół". Ukazały się mianowicie trzy ludowe pieśni rosyjskie Modesta Mussorgskiego, cztery — Mikołaja Rimskiego-Korsakowa oraz dwie pieśni Anatola Liadowa.

NAGRODY NA II FESTIWALU MUZYKI POLSKIEJ

W związku z zakończeniem II Festiwalu Muzyki Polskiej, zorganizowanego w ramach uroczystości Dziesięciolecia PRL, obywatel Minister Kultury i Sztuki przyznał w dniu 26 maja 1955 r. na wniosek Centralnej Komisji Ocen II Festiwalu Muzyki Polskiej szereg nagród pieniężnych i rzeczowych kompozytorom, solistom, dyrygentom, oraz zespołom zawodowym i amatorskim. Komisja Ocen II Festiwalu Muzyki Polskiej, przedkładając wnioski w sprawie nagród, nie brała pod uwagę kompozycji nagrodzonych poprzednio Państwowymi Nagrodami Artystycznymi oraz nagrodami I Festiwalu Muzyki Polskiej. **Nagrody w dziale większych form symfonicznych** zostały przyznane: Grażynie Bacewiczównie za IV Symfonię i III Koncert Skrzypcowy, Tadeuszowi Bairdowi za Koncert na orkiestrę, Witoldowi Lutosławskiemu za Koncert na orkiestrę, Artur... Malawskiemu za Etiudy symfoniczne, Kazimierzowi Serockiemu za I Symfonię i Koncert na puzon, Kazimierzowi Sikorskiemu za III Symfonię i Koncert na klarnet, Stanisławowi Skrowaczewskiemu za utwór „Muzyka nocą", Bolesławowi Szabelskiemu za „Concerto Grosso", Zbigniewowi Turskiemu za Koncert skrzypcowy, Stanisławowi Wisłockiemu za Koncert fortepianowy. **Nagrody za mniejsze formy symfoniczne, utwory kameralne i solowe oraz utwory chóralne** otrzymało 15 kompozytorów. Za utwory popularne i rozrywkowe nagrodzono 11 kompozytorów. **W dziedzinie wykonawstwa** nagrody otrzymało 16 solistów i kameralistów, 9 dyrygentów, 4 chórmistrzów oraz 2 choreografów. **W dziale orkiestr symfonicznych** nagrody otrzymały: Państwowa Filharmonia w Łodzi, Państwowa Filharmonia w Krakowie, Państwowa Filharmonia w Poznaniu, Państwowa Filharmonia Śląska, Wielka Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, Orkiestra Polskiego Radia w Bydgoszczy, Krakowska Orkiestra Polskiego Radia, Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Stalinogrodzie. **W dziale chórów** nagrody otrzymały: Chór Filharmonii Krakowskiej i Krakowski Chór Polskiego Radia. **Nagrodę w dziale orkiestr rozrywkowych** otrzymała Orkiestra Rozgłośni Warszawskiej Polskiego Radia. **W dziale zespołów kameralnych** nagrodę otrzymał Kwartet Krakowski. **W dziale zespołów pieśni i tańca** nagrody przyznano: Państwowemu Zespołowi Pieśni i Tańca „Śląsk" za całokształt działalności artystycznej oraz Centralnemu Zespołowi Pieśni i Tańca CRZZ za taniec artystyczny. **W dziale oper** nagrody otrzymały Państwowe Opery w Bytomiu i w Poznaniu. **W dziale operetek** — Państwowa Operetka w Łodzi. **W dziale zespołów amatorskich** *) nagrody otrzymały: Zespół Regionalny Pow. Domu Kultury w Łowiczu, Zespół regionalny przy świetlicy Grom. ZSCh w Kąkolewie, pow. Leszno, woj. poznańskie, Zespół regionalny Wiejskiego Domu Kultury ZSCh w Twierdzy, woj. rzeszowskie, Podhalański Zespół Artystyczny z Białego Dunajca, Zespół ZZK Warszawa Wschodnia, Zespół dziecięcy z PGR w Mikulczycach.

Specjalną nagrodę festiwalową przyznano Państwowej Podstawowej Szkole Muzycznej Nr 1 w Warszawie za zorganizowanie koncertu współczesnej muzyki polskiej w wykonaniu najmłodszych uczniów szkoły.

II OGÓLNOPOLSKA KONFERENCJA NAUKOWA W SPRAWIE BADAŃ NAD SZTUKĄ

W dniach od 30.V. do 1.VI. zwołana została do Warszawy II ogólnopolska konferencja naukowa w sprawie badań nad sztuką. Celem konferencji — przygotowanej przez Państwowy Instytut Sztuki — jest podsumowanie i ocena rozwoju nauki o sztuce w okresie 10-lecia jak również przedyskutowanie wytycznych do pięcioletniego planu badań naukowych w tej dziedzinie.

Konferencję zainaugurowało posiedzenie plenarne z referatem dyr. J. Starzyńskiego pt. „Rozwój nauki o sztuce w Polsce Ludowej". Następnie odbyły się posiedzenia w sekcjach: sztuk plastycznych, muzyki, teatru i filmu oraz sztuki ludowej. Dalsze posiedzenia plenarne poświęcone będą zagadnieniom naukowego dorobku muzealnictwa Polski Ludowej (referat dyr. St. Lorentza) oraz problematyce badań nad sztuką nowoczesną i współczesną (referat dr A. Jakimowicza i dr M. Porębskiego). Dwa ostatnie posiedzenia plenarne przeznaczone zostały na omówienie planu działalności Państwowego Instytutu Sztuki w latach 1956—1960 oraz planu badań nad sztuką w tym okresie.

Na obrady konferencji zaproszeni zostali — poza pracownikami naukowymi — twórcy z poszczególnych dziedzin sztuki oraz publicyści.

W czasie trwania konferencji w Państwowym Instytucie Sztuki otwarta została wystawa ilustrująca dorobek naukowy i wydawniczy tej placówki za okres 5 lat jej istnienia.

RESTAURACJA FRESKÓW RENESANSOWYCH W BOGUSZYCACH I GRĘBIENIU

W latach 1952 i 1953 dokonano ciekawych odkryć we wsiach Boguszyce pow. Rawa-Mazowiecka i Grębień pow. Wieluń. Jak stwierdzili historycy sztuki, w kościołach tych wiosek znajdują się bardzo cenne polichromie renesansowe, posiadające wielkie walory artystyczne. Te wielobarwne malowidła były dotychczas pokryte grubą warstwą farby olejnej i tynku, spod którego wyjrzały dopiero w wyniku postępu robót zabezpieczających, przeprowadzanych w tamtych latach na terenie kościołów.

Oczyszczeniem i rekonstrukcją polichromii zajęła się pracownia konserwacji zabytków w Warszawie. Prace rekonstrukcyjne nad XVI-wiecznymi freskami w Boguszycach są już daleko posunięte. Trwały one nieustannie w ciągu ubiegłej zimy i obecnie znajdują się na ukończeniu.

Prace w Grębieniu wznowiono na wiosnę br. Będą one zakończone jeszcze w roku bieżącym. Rezultaty stałych postępów prac pozwalają znawcom wyrażać przekonanie, że gotycko-renesansowa polichromia stropu drewnianego w kościele grębieńskim stanowi jedną z najstarszych (polichromia pochodzi z roku 1530) i najbardziej cennych ozdób malarskich wnętrza budynków drewnianych w Polsce.

Niezwykle wartościowe dzieła sztuki polskiej epoki odrodzenia — polichromię w Boguszycach i Grębieniu, wydzierane mozolnie zniszczeniu i zapomnieniu powracają dziś do dawnej świetności. Staną się one prawdziwą ozdobą malarstwa kościelnego środkowej Polski.

---

*) Spośród zespołów, które wystąpiły w ramach II Festiwalu Muzyki Polskiej.

W CZERWCU NA EKRANACH

zobaczcie koniecznie:

Urok szatana — problem Fausta w ujęciu René Claira i Armanda Salacrou zyskał nowy wyrazisty sens: w swej metaforze artystycznej autorzy, konflikt dobrego ze złem umieścili w aspekcie konkretnym, w jego społecznej konsekwencji. Tej koncepcji umieli ponadto przydać rangę arcydzieła filmowej poezji.

Wróg publiczny Nr 1 — Fernandel przypadkowym gangsterem. Potężną dawkę satyry tej świetnej komedii roztropnie podzielono między złodziei i policjantów Stanów Zjednoczonych.

warto pójść:

Północny port — czeski film sensacyjny o dość zręcznej intrydze. Szkoda, że kluczowa postać, dywersant o gębie pełnej hurra-politycznych frazesów, rozpoznana jest przez widza od początku. Widz nie powinien być wszechwiedzący.

można sobie darować:

Próba wierności — film, z którym trudno się zgodzić nie tylko z racji jego nieporadności artystycznej. Nader skomplikowany problem moralny usiłują autorzy rozwiązać naiwnie i konwencjonalnie: ich wiedza o etyce uczuć jest tyleż drugorzędna co eklektyczna.

Neapolitańczycy w Mediolanie — świetnie się zaczyna ten film dyskontujący odwieczne waśnie Włochów z południa i północy. Niestety w połowie zaczyna się film inny: na serio, na nudno i na solidarystyczno.

Natchnienie — szlachetny w intencjach film o przyjaźni, o Schubercie. Niestety od encyklopedycznej muzy wielu znanych biografii filmowych ucieka w stronę kolorków, landrynek i za łatwych wzruszeń.

Nieorane pole — słowacka „Celuloza" — ale bez Newerlego. Cóż nam po odkrywczych zdjęciach, jeśli dramaturgia likwiduje wszelkie zainteresowanie tematem, a gruba tendencja wyłazi jak szydło z worka.

J. p. i a. p.

KORESPONDENCJA

WYJAŚNIENIE I ODPOWIEDŹ

To, że piszę, spowodowała chęć wyjaśnienia Czytelnikom „Przeglądu Kulturalnego" pewnych spraw dobrze mi znanych. Sprawy te w moim pojęciu niezwykle ważne, uległy w artykule Bogdana Czeszki deformacji lub wręcz zostały zwulgaryzowane i przekręcone. Mówię tu o artykule pod tytułem „Oczyma przyjezdnego".

Związek Artystów Plastyków, a specjalnie Okręg Warszawski, na jesieni ubiegłego roku rozpoczął systematyczną akcję wystaw indywidualnych, otwartych i zamkniętych, w Klubie Związku Plastyków, Foksal 2 i w lokalu Związku Literatów na Krakowskim Przedmieściu, w kawiarni. Wystawy te nazwaliśmy „dyskusyjne" i „eksperymentalne".

Konieczność dyskusji roboczych w gronie malarzy, wobec obrazów wiszących na ścianach, chęć dyskusji o charakterze bardziej kameralnym niż miały dyskusje w „Zachęcie", chęć włączenia się do ogólnej dyskusji o środkach artystycznych — oto główne powody podjęcia tej akcji wystawowej. Czas trwania każdej wystawy — 2 tygodnie.

Lokal kawiarni Związku Literatów uważaliśmy za specjalnie ważny ze względu na możliwość wymiany myśli z literatami. Jesteśmy bardzo wdzięczni literatom za udzielenie nam tego lokalu.

Chcieliśmy zapewnić wysoki poziom artystyczny tym wystawom, oraz chcieliśmy pokazać obrazy o bardzo dużej rozpiętości środków artystycznych — **od skrajnego realizmu** (pod. red.) poprzez różne formy wypowiedzi figuratywnej aż do abstrakcji. W tej myśli Zarząd Sekcji Malarskiej Okręgu Warszawskiego zaproponował poszczególnym malarzom wzięcie udziału w projektowanych wystawach. Do zaproszonych należał również kolega Bogusław Szwacz, który, wiedzieliśmy, rozporządzał materiałem do urządzenia wystawy abstrakcyjnej.

Myślę, że należy przypomnieć ogółowi Czytelników, że Ministerstwo Kultury i Sztuki przy współpracy historyków sztuki (pod. red.) określiło dziewiętnastowieczne środki artystyczne jako jedyną drogę do kontynuowania tradycji narodowych. Stworzyło to kilkuletnie, bardzo trudne warunki pracy dla artystów, gdyż wśród wąskiej gamy dozwolonych środków artystycznych, ciężko było nieraz znaleźć środki właściwe dla osobistej wypowiedzi. Męczyliśmy się, ponieważ chcieliśmy swoją pracą artystyczną brać bezpośredni udział w ogólno-narodowym wysiłku budowania nowego życia.

Jeżeli ten okres żmudnej pracy nie dał oczekiwanych rezultatów, nie wiem, czy odpowiedzialność za ten stan rzeczy spada wyłącznie na barki twórców.

Swobody, które przyznano nam rok temu (pod. red.), wywalczone były w trudzie. Konieczność tych swobód w wyborze środków artystycznych była widoczna. Nie chcę się rozwodzić nad tym, z jaką radością witaliśmy uchwały, tyczące rozszerzenia pojęcia realizmu socjalistycznego. Związek Plastyków z pełnym entuzjazmem podjął sprawę dyskusji nad środkami wypowiedzi.

Nikt jednak z nas nie rozumiał tej wolności twórczej jako zdjęcia z nas obowiązku pamiętania o tym, że sztuka jest jednym z elementów ogólno-twórczego procesu w naszym kraju.

Znaleźli się nawet artyści, którzy przestraszyli się, że zbytnia wolność twórcza może doprowadzić do zagubienia tych istotnych wartości, które odnaleziono w poprzednim okresie. Stąd — gorąca dyskusja trwająca u nas od miesięcy, która w ostatnich tygodniach osiągnęła punkt kulminacyjny w wypowiedziach Macha, Cwiertni, w pięknym artykule Jastruna. Na ten moment rozgorzałych sporów przypadł termin otwarcia wystawy prac abstrakcyjnych Bogusława Szwacza.

Przed zamknięciem wystawy, jak zawsze, odbyła się dyskusja. Niestety, nie byłam na niej obecna, o jej przebiegu wiem ze ścisłych relacji kolegów. Dyskusja była podobno bardzo ciekawa, zarówno ze strony literatów jak i malarzy. Przemawiali poważni artyści. Niestety, w czasie dyskusji nad abstrakcją i przydatnością myślenia abstrakcyjnego, wynikło nieprzyjemne spięcie pomiędzy młodym członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, a innym dyskutantem. Uniesienie dyskusją doprowadziło młodego plastyka do użycia niepotrzebnych i ordynarnych słów. Wystąpienie to jednak, według relacji kilkunastu osób obecnych na zebraniu, których pytałam o zdanie — nie miało żadnego zabarwienia politycznego. Nie zawierało również żadnej aluzji do tego, że dyskutant ukończył marksistowskie kursy INS, tak jak to twierdzi B. Czeszko.

Przejdźmy do polemiki z artykułem B. Czeszki. „Król abstrakcjonizmu spotkał mnie na progu Związku Literatów, wykrzywiając gębę w jakże dobrze mi znanym szarlatańskim uśmiechu". Oto część recenzji Czeszki ze skromnej i spokojnej wystawy abstrakcyjnej, dyskusyjnej, w lokalu zamkniętym dla szerszej publiczności.

Wystawa Bogusława Szwacza, składająca się z szeregu prac poważnych, a muszę zaznaczyć, że nie jestem entuzjastką sztuki nie figuratywnej, nie zrobiła na mnie ujemnego wrażenia.

Nie jest u nas w zwyczaju zastanawiać się nad moralnością artysty w związku z wystawą jego prac, ale skoro B. Czeszko specjalnie zajął się tym problemem, nazywając kolegę Szwacza „dwulicowym", muszę wyjaśnić co następuje: uprawianie sztuki abstrakcyjnej obok sztuki realistycznej nie jest żadną dwulicowością. Jest zwykłą potrzebą niektórych artystów i dopiero ukrywanie się z tym, że ten rodzaj się uprawia, byłoby niemoralne w sensie artystycznym. Każdy z nas oprócz kompozycji figuralnych maluje swój ulubiony rodzaj obrazów. Malarstwo to jest ćwiczeniem codziennym. Dla jednych będzie to studium figuralne z natury, dla innych studium martwej natury, dla jeszcze innych — ćwiczenie abstrakcyjne.

To, że Bogusław Szwacz ma szczere zamiłowanie do poszukiwań abstrakcyjnych, jest widoczne od razu. Oglądając wystawę, z przyjemnością skonstatowałam, że obrazy są obmyślane starannie i malowane z miłością.

Powstaje pytanie, czy wystawa obrazów abstrakcyjnych, uwidoczniająca proces myślenia abstrakcyjnego jest konieczna dla dyskusji w ośrodkach artystycznych?

Wydaje mi się sprawą jasną, że tak. U podłoża każdego zamierzenia twórczego — w tym wypadku plastycznego — leży myślenie abstrakcyjne. Każde, najbardziej tematyczne zamierzenie plastyczne, na przykład portret, czy obraz historyczny, wymaga od artysty od samego początku abstrakcyjnego myślenia, to znaczy: o ile plastyk chce namalować scenę zbiorową, składającą się z pejzażu i postaci ludzkich, musi przede wszystkim rozwiązać kompozycyjnie obraz, znaleźć odpowiedni podział płótna, rozmieścić właściwie ciężary i masy, aby zapewnić płótnu ten, a nie inny nastrój. Jest to moment twórczy, w którym elementy myślenia abstrakcyjnego przeważają.

Nie chcę jednak przeprowadzać wiwisekcyjnej analizy procesu twórczego. Nikt z nas nie jest w stanie rozgraniczyć momentu bezpośredniego wzruszenia pracą twórczą i momentu ściśle fachowego sprawdzania swoich środków artystycznych, momentu wzruszenia się pięknem natury i momentu odnalezienia odpowiednich środków wyrazu dla tego piękna. Widzimy więc, jak bardzo i jak organicznie wchodzi proces myślenia abstrakcyjnego do całego ciągu twórczego artysty, figuratywnego, realistycznego.

Ponieważ wyrośliśmy już z tych czasów, gdy utożsamiało się u nas abstrakcjonizm z imperializmem, co najmniej dziwnym wydaje się używanie przez Czeszkę aż tak „wielkich" argumentów ideologicznych z okazji dyskusyjnej, zamkniętej wystawy Bogusława Szwacza. Dziwna wydaje mi się dalsza krytyka Czeszki, dotycząca realistycznej pracy twórczej tego artysty. **Autor artykułu uważa, że Bogusław Szwacz uprawia sztukę realistyczną nieszczerze. Gdzie jest podstawa do wyciągnięcia takich wniosków?**

Jeśli chodzi o malarzy, prawie nikt z nas nie malował kompozycji figuralnych przed rokiem 1949, a zwłaszcza na tematy historyczne. Potrzeba tych obrazów, potrzeba wystaw na tematy społeczne i polityczne zmobilizowała wszystkich malarzy do udziału w tych wystawach, do olbrzymiego wysiłku przestawienia warsztatu najczęściej kameralnego — na warsztat obejmujący kompozycje realistyczne o socjalistycznej treści. Był to olbrzymi wysiłek, ogromny wkład pracy, który wymaga odpowiedniej oceny ze strony społeczeństwa.

I teraz, gdy pisarz, tonem, który wydaje się nam wszystkim nie do przyjęcia, stawia oskarżenie przeciwko koledze Szwaczowi, że malował obrazy realistyczne tylko z chęci zysku, oskarżenie to mógłby postawić wobec tego wszystkim malarzom z równym brakiem dowodów słuszności zarzutu.

Praca artystyczna malarzy, pomimo, że była ograniczona przez źle ustawione sprawy formy, przez zaciśnięcie sztuczne i szkodliwe, dała jednak rezultaty. Jakież wielkie rezultaty da okres spokojnych poszukiwań artystycznych. Ale okres spokojnej pracy uwarunkowany jest zaufaniem partii i społeczeństwa.

Na to zaufanie zasłużyliśmy chyba po dziesięciu latach pracy.

E. RÓŻAŃSKA

OD REDAKCJI

Wystawa prac abstrakcjonistycznych B. Szwacza, którą można było oglądać w ub. miesiącu w Klubie Literatów, a także dyskusja o niej, wreszcie artykuł B. Czeszki („Oczyma przyjezdnego" — TL Nr 98) wywołały w środowisku artystycznym różne reakcje i komentarze. Dział plastyki P. K. całkowicie podziela poglądy Czeszki, wyrażone w wyżej wzmiankowanym artykule i jego ocenę stanowisk artystycznych.

List drukowany powyżej reprezentuje naszym zdaniem nieuzasadnione obawy. Sugerując, że za bardziej krytycznym stanowiskiem kryje się brak zrozumienia dla poszukiwań artystycznych i chęć zamykania dyskusji, autorka widzi już fatalne skutki tych rzekomo sekciarskich zapędów naszej krytyki: uniemożliwianie twórcom eksperymentów, zniechęcanie do wystawiania itp.

Wydaje się, że pogląd na tę sprawę nie jest słuszny. Niesłuszne jest bowiem zasłanianie się przed krytyką, przed partyjną analizą zjawiska, parawanem „przyznanych przed rokiem swobód" czy parawanem popełnianych błędów, za które przecież najłatwiej jest odpowiedzialnością obarczać krytykę czy Ministerstwo Kultury i Sztuki...

Nie mając pretensji do podsumowywania dyskusji (którą zresztą trudno było poznać w całości, gdyż się toczyła bardziej prywatnym jak publicystycznym torem), mającej wszelkie powody, by trwała dalej w oparciu o nowe wydarzenia artystyczne — staramy się na niektóre sprawy zwrócić uwagę.

Poglądy na temat sztuki abstrakcyjnej i możliwości jej rozwoju są sprawą niezależną od samej wystawy Szwacza. Wystawienie po raz pierwszy od dłuższego czasu tego rodzaju obrazów stało się bodźcem do zaktualizowania abstrakcjonistycznej problematyki. Dobrze się stało, że problematyka ta ujawniła się, skoro jest wśród twórców sprawą żywą, ale źle się stało, że wystawa reprezentująca te założenia twórcze nie została konkretnie zanalizowana i oceniona.

Stosunek do problematyki zawartej w takim kierunku artystycznym jak abstrakcjonizm wyraził się najdobitniej w dyskusji, jaka miała miejsce w Klubie ZLP oraz w drukowanej wypowiedzi Czeszki.

Dyskusję cechowała, najogólniej ją oceniając — niemal że a—historyczna postawa nieliczenia się z zapotrzebowaniem społecznym — prawem do określania sensu i treści sztuki przez ludowego odbiorcę. Pryncypialne stanowisko Czeszki tym ostrzej brzmiało w uszach tych wszystkich, którym odpowiadała tonacja dyskusji w Zw. Literatów. W naszym życiu artystycznym nie istnieją takie sytuacje i wydarzenia, przy których można by rezygnować z pryncypialności sądu, z partyjnej analizy zjawiska artystycznego, które jest zawsze zjawiskiem społecznym. Nie ma żadnych powodów, by z racji eksperymentalnych wystaw i bardziej kameralnych nad nimi dyskusji, a także z powodu niejednokrotnie błędnie użytkowanych kryteriów realizmu w latach poprzednich — zapominać o zagadnieniu ideowości i przydatności społecznej dzieła sztuki. Wyciąganie zatem wniosków z nieraz może i surowej, a nawet w tonie urażającym twórcę krytyki, iż neguje ona w ogóle wysiłki artystów i potrzebę twórczych poszukiwań, jest niezgodne z intencjami tej krytyki.

Wydaje się, że szczególnie ważną rolę pełnić powinny dla artystów dyskusje nad tymi eksperymentalnymi wystawami, których ekspozycja nie przypadkowo przecież ogranicza się do węższego kręgu fachowców. Możemy się domagać, aby tu właśnie poważna merytoryczna analiza splatała się nierozłącznie ze szczerą, partyjną oceną. Gdyby dyskusja z ZLP odznaczała się taką atmosferą, ukrócono by zapewne innymi słowami niż to miało miejsce, nie tylko chuligańskie, ale i godzące w rolę i wagę pryncypialnej krytyki wystąpienie młodego plastyka, o którym była już mowa. Nie ciągnęłyby się też tak długo sprzeczne plotki i meteorologiczne diagnozy.

W dotychczasowej dyskusji w małym stopniu zwracano uwagę na znaczenie abstrakcjonizmu, jako samoistnego kierunku, ciężar problemów sztuki abstrakcyjnej przenoszony był na jej eksperymentalny charakter. W tym rozumieniu dzieło abstrakcjonistyczne stanowi jedynie rodzaj ćwiczenia, które daje twórcy możliwość doskonalenia warsztatu (pogłębianie wiedzy w zakresie kompozycji itd.). Omawiany kierunek traktowano równocześnie jako pewien rodzaj plastyczny, z którego czerpią inne sztuki „użytkowe" oraz scenografia, tkanina itp. W dyskusji można przy tym było zauważyć dużą dowolność w posługiwaniu się terminami. Wydaje się dziwne, że środowisko twórców i krytyków w konkretnej analizie zagadnienia nie definiowało zasadniczych różnic między pojęciem abstrakcja a terminem abstrakcjonizm; przy braku precyzji określeń zasadnicze sprawy jak np. niezbędność momentu abstrakcji w procesie poznania, utożsamia się z koniecznością abstrakcjonistycznych eksperymentów w twórczości artystycznej. Te niejasno formułowane i różnorako interpretowane zagadnienia teoretyczne doprowadziły do zamazywania istoty rzeczy: oceny przydatności i wartości określonego kierunku artystycznego i konkretnego dzieła, które ten kierunek reprezentują.

Z dyskusji toczonej ostatnio wokół sztuki abstrakcjonistycznej można było bowiem wyciągnąć wniosek, że proces rozwojowy sztuki współczesnej prowadzi do dwu przeciwstawnych sobie kierunków: abstrakcjonizmu i naturalizmu. Tak nieprawdziwa interpretacja nie zawsze wynika tylko z przypadkowej, nieumiejętnie użytej terminologii, ale jest często wykładnikiem poglądów artystycznych.

Dlatego też dziwne jest, że najmniej mówiło się o sztuce abstrakcjonistycznej tak jak ją rozumieją jej twórcy i zwolennicy, o jej samodzielnym czy samowystarczalnym „bycie" plastycznym. Gdyby w toku dyskusji postarano się uzasadnić czy zanalizować abstrakcjonistyczną metodę wyobrażania plastycznego — starłyby się podstawowe kryteria oceny: na ile sztuka ta jest poznawcza, na ile spekulatywna, czy jako nieprzedmiotowa jest nierealistyczna, dla kogo jest przydatna, potrzebna, zrozumiała itd.

Można postulować naszej teorii i krytyce, by wyjaśniła nie tylko pewne pojęcia, wyprecyzowała ich treść i zakres, a także by bardziej historycznie omówiła źródła tego kierunku.

Na koniec chcieliśmy zrobić jedną uwagę, z którą autorka listu, na pewno się z nami zgodzi: używanie przez nią liczby mnogiej mąci czytelność jej wywodów i odrealnia próbę określenia postaw artystycznych poszczególnych plastyków. Słuszniej, prawdziwiej i skromniej byłoby, naszym zdaniem, zachowanie pierwszej osoby w toku jej całej wypowiedzi.

Dyskusja o sztuce abstrakcjonistycznej toczy się również i w innych krajach. Na str. 8 drukujemy korespondencję D. Kartuna z Londynu o kilku malarzach-abstrakcjonistach w Ameryce i dyskusjach, jakie toczą się w środowiskach plastycznych Anglii i Ameryki.

przegląd wydawnictw

PAMIĘTNIK: REPORTAŻ Z PRZESZŁOŚCI — GALICYJSKA ŁAWA SZKOLNA — MATEJKO, WIELKI CHOĆ W PANTOFLACH — OD CANALETTA DO GARNKÓW LUDOWYCH — O UPOWSZECHNIENIU DZIEŁ SZTUKI — SZOPEN, LUBLIN, ŁAZIENKI

Kto z nas nie lubi czytać pamiętników? Obraz przeszłości kreślony piórem bezpośrednich uczestników — często współtwórców ważnych faktów historycznych — nie tylko zawiera wiele szczegółów, o których zazwyczaj milczy nauka, ale pozwala też ujrzeć minione czasy w całym ich kolorycie i blasku, ze wszystkimi wypukłościami i kantami wydarzeń, dzień po dniu, rok po roku, jak widzieli je współcześni. Życie jest w pamiętnikach życiem, nie formułą naukową. Przodkowie nasi cierpią i kochają, mają nadzieje, przeżywają zawody i sukcesy, oceniają siebie i bliźnich, widzą historię przez okna swych pracowni i sypialni, czekają na przyszłość, o której wiedzą, że będzie, ale nie wiedzą jeszcze — jaka. Czy nie chcielibyście spojrzeć na nasz wiek dwudziesty z wieku dwudziestego pierwszego? Tak samo przecież my dziś możemy patrzeć na przeszłe pokolenia, znając następstwa ich czynów i myśli. Pouczająca to czynność i jakże ciekawa!

Kilka naraz wydarzeń skierowało mą uwagę w stronę pamiętników. Na warszawskim kiermaszu książki pojawiła się w kiosku bibliotekarzy fundamentalna **Bibliografia pamiętników polskich i Polski dotyczących** Maliszewskiego, zamknięta na roku 1928; z zapowiedzi PIW-u dowiedziałem się, że zaczyna on wkrótce publikację serii „Pamiętników polskich i obcych" (na początek idą **Wspomnienia** Panajewa, 1812-62; prosimy nie zapominać i o naszym Dembowskim i prosimy ogłosić, ot, choćby w PK, dalsze plany tej serii); wreszcie w publikacjach Wydawnictwa Literackiego znalazłem 2 grube księgi pamiętnikarskie, którym chciałbym tu poświęcić słów kilka.

Galicyjskie wspomnienia szkolne to wielkie tomiszcze (40 ark. wyd.), opracowane i opatrzone wstępem przez dra Antoniego Knota. Badaczowi temu zawdzięczamy nie pierwsze już wydanie pamiętników, m. in. opublikował parę lat temu wspomnienia Chłędowskiego. Obecnie otrzymaliśmy wybór wspomnień różnych autorów z lat szkolnych spędzonych na ławach cesarskich, a następnie cesarsko-królewskich zakładów oświatowych w „Golicji i Glodomerii". Zaczyna wybór nazwisko Kazimierza Brodzińskiego i opis jego lat szkolnych 1797—1809 — zamykają wyznania chłopskich dzieci z końca wieku XIX. Sto lat metod nauczania i stosunków szkolnych w Galicji przedkonstytucyjnej, w Rzeczpospolitej Krakowskiej i w Galicji autonomicznej pod miłościwym berłem Habsburgów, w cieniu czarno-żółtych barw państwowych! Nie brak tu wspomnień wybitnych osobistości: pisarza Zygmunta Kaczkowskiego (te same, na które powoływał się Boy w **Obrachunkach** dla poparcia swej hipotezy o terminie i okolicznościach małżeństwa Fredry), Zygmunta Sawczyńskiego — pedagoga, który wraz z prezydentem Krakowa Dietlem walczył o unowocześnienie i unarodowienie szkoły galicyjskiej, Stanisława Tarnowskiego — hetmana „stańczyków", który opisuje tu swoje „dwa lata na ławie szkolnej z Janem Szujskim", wreszcie „literata i ministra" Kazimierza Chłędowskiego. Nie wszystkie okresy szkoły galicyjskiej znalazły tu równomierne i pełne naświetlenie — najskromniej prezentuje się długa era autonomiczna (po r. 1860-66), przedstawiona sześcioma wspomnieniami, z czego 4 wyszły spod piór dzieci wsi galicyjskiej (a te właśnie sprawy znamy stosunkowo najlepiej z dwu nowych prac monograficznych: K. Wojciechowskiego **Oświata ludowa 1863—1905 w Królestwie Polskim i Galicji**, Czytelnik 1954 i Z. Dulczewskiego **Walka o szkołę na wsi galicyjskiej w świetle stenogramów Sejmu Krajowego 1861—1914**, LSW 1953) — ale pamiętać trzeba, że wydawca ograniczony był w wyborze zasobem istniejących tekstów pamiętnikarskich. Łącznie tom przynosi wspomnienia 24 autorów, jest antologią nie tylko pożyteczną, lecz i arcyciekawą.

Atrakcyjnością i doniosłością dorównuje mu jednak, a zapewne go i przewyższa, druga publikacja WL: pamiętnik Stanisławy Serafińskiej pt. **Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne.** Wydawnictwo Literackie dało temu obszernemu dziełu okazałą szatę zewnętrzną: niezły papier, luźny druk, liczne ilustracje (część na papierze kredowym) — w tym reprodukcje obrazów i rysunków Matejki dotychczas nieznanych. Autorka wspomnień — „Kasztelanka" z portretu malowanego przez autora **Grunwaldu** — była siostrzenicą żony artysty, młodszą odeń o lat osiemnaście. Dziewicze jej serduszko wcześnie zapałało afektem do genialnego wuja i biedactwo żyło odtąd wielkością i sławą swego ideału. Na szczęście nie tylko wielkością i nie tylko sławą, lecz i perypetiami jego koncepcji twórczych, rozgrywkami ideowymi, w które uwikłany był mistrz Matejko — realista i postępowiec w grodzie „stańczyków". Powiadam: na szczęście, bo rezultatem bliskości autorki tym sprawom jest pamiętnik, przynoszący b. obfite szczegóły i wyznania potrzebne do poznania postaci i dzieła Matejki, tego — jak pisze Serafińska — „Stańczyka, mędrca-błazna" w sztuce dla sztuki", któremu artyzm pętała idea ojczyzny, a którego genialny pędzel-kaduceusz tworzył arcydzieła!" Autorka celowo ujmuje w cudzysłów wyraz „Stańczyk" przy nazwisku Tarnowskiego, a pomija ten przydatek przy Matejce, przeciwstawiając sobie w ten sposób dwie wielkie postacie ówczesnego Krakowa. Zakreślenie i motywacja tej rozbieżności ideowej, zapisanie jej szczegółów i okoliczności to główna zdobycz i podstawowa wartość pamiętników Serafińskiej, wydobytych z archiwum w 30 lat po śmierci autorki — bodaj większa niż przytoczenie wielu listów rodzinnych i szeregu nieznanych faktów z twórczego życiorysu Matejki. Zresztą nie spierajmy się, co ważniejsze! Ważne, że w książce tej znajdujemy Matejkę **en pantoufles** i że w perypetiach zacisza domowego okazuje się on — mimo wszystko — równie wielki jak w swych dziełach.

Tom Serafińskiej sprowadza nas na teren publikacji z dziedziny sztuki, którym oddajmy II część przeglądu. Trudno nam mówić o wydawnictwach „Wiedzy o Sztuce" przy Państw. Instytucie Wydawniczym, bo **Rodakowski** Ryszkiewicza przemknął nam się w zimie między palcami i zniknął w czeluściach bibliotek szczęśliwszych wybrańców losu, a dalsze albumy nie wyszły jeszcze z pieca od czasów **Kotsisa i Canaletta** (ten ostatni ukazał się właśnie w II wydaniu!). Natomiast mamy coś niecoś do pogadania o publikacjach Wydawnictwa „Sztuka". Jego książki i teki często notujemy w kronice krajowych wydarzeń kulturalnych. Bo niewątpliwie są to wydarzenia na bezrybiu naszych wydawnictw artystycznych i aż żal bierze patrzeć, jak biurokratyczne pociągnięcia różnych „aparatów" (mniej lub więcej) urzędowych krzywią i paczą starania „Sztuki". Najpierw były (i są) pewne przeszkody w przydziałach dobrego papieru, którego nie brak na masowe wznowienia wierszydeł w rodzaju **Witaj, bracie żołnierzu** Krzemienieckiej, którego natomiast nie dostaje na publikacje artystyczne. Z braku papieru „Sztuka" musi odwlekać wydania zaplanowanych pozycji i zniżać (rozchwytywane) nakłady. Szczególnym posunięciem dystrybucji było w ub. r. przydzielenie na kalendarz **Zabytki architektury w Polsce** (którego poszczególne kartki mogą być używane w roli widokówek — kart pocztowych) — nie kartonu, lecz cienkiego papieru, na którym do tego atrament się rozlewa.

Nowy wyczyn dystrybucji pochodzi z ostatnich tygodni. „Sztuka" wydała pierwsze kolorowe plansze przeznaczone do oprawienia; widziałem z nich m. in. bardzo ładnie wykonaną **Martwą naturę** Rudzkiej-Cybisowej, stanowiącą niewątpliwe osiągnięcie wydawcy i Zakładów Wklęsłodrukowych RSW „Prasa" w Warszawie. Otóż „Dom Książki" zakwalifikował te plansze jako „makatki"(!?) i skierował cały nakład: 50 000 egz. do ekspozytur wojewódzkich z przeznaczeniem na wieś! Nie mamy nic przeciw temu, by dobre dzieła plastyczne zstąpiły choć w reprodukcjach na wieś polską — przeciwnie, oczywiście gorąco popieramy ten projekt — ale: 1) obawiamy się, że wobec braku sieci DK na wsi utkwią one po drodze „na szczeblu powiatu" lub dotrą do odbiorcy wiejskiego za pośrednictwem GS wraz z wiadrami i gwoździami, więc — domyślne: w stanie niezdatnym do użytku (format pojedynczej planszy: 68×50 cm); 2) nie możemy zrozumieć, dlaczego ani jedna świetlica, ani jedna szkoła, ani jeden prywatny nabywca w Warszawie nie ma z łaski DK ozdobić swego pomieszczenia ładną kolorową planszą! O miastach wojewódzkich tu nie wspominam, bo mam nadzieję, że rozsądni pracownicy DK w ekspozyturach w praktyce sprostują zarządzenie centrali i że z ich inicjatywy choć odrobina nakładu kapnie na Kraków, Gdańsk czy Poznań, jak zresztą i na Kalisz, Radom czy Tarnów...

Trzeba pamiętać, że arcyzaniedbana forma reprodukcji ściennych ma większe znaczenie w edukacji estetycznej społeczeństwa niż książkowe wydania dzieł sztuki, które docierają prawie wyłącznie do grona znawców czy ludzi tak czy inaczej już ze sztuką obytych. Do nich to przecież dotrze np. albumik **Caravaggio** z rozprawą wstępną Białostockiego — dla użytku naukowców i gości warszawskiego Muzeum Narodowego przeznaczony jest kolejny katalog tamtejszych zbiorów malarstwa obcego: Janiny Michałkowej **Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII w.** (tu krótkie biografie, reprodukcje i omówienia dzieł, m. in. Brouwera, Van Dycka, Jordaensa, van der Meera, Ostade'a, Steena, Teniersa!) — do miłośników i znawców sztuki ludowej adresowane są dwie ilustrowane monografie Romana Reinfussa: **Ludowe skrzynie malowane** i **Garncarstwo ludowe.** Doceniając w pełni rolę i wagę tych i podobnych publikacji o wartości popularyzatorskiej i naukowej (jak np. jeszcze Gostwińskiej **Włoskie meble renesansowe w zbiorach wawelskich**), które były zawsze słabą stroną naszego edytorstwa i dopiero w „Sztuce" mają szanse rozwoju czy nawet rozkwitu — skłonny byłbym jednak ze względów „upowszechnieniowych" większą wagę przykładać do różnego rodzaju plansz i tek zawierających bądź to wybór dzieł plastycznych wybitnych autorów (poprzednio m. in. Wyczółkowski i Noakowski, **Stara Warszawa** Uniechowskiego: II wyd. w druku!, niedawne grafiki Zofii Stankiewicz), bądź powiązane tematycznie fotografie artystyczne (tu 2 nowe teki: **Lublin — Stare Miasto** E. Hartwiga oraz **Łazienki** Hartwiga i H. Poddębskiego). Oprawione w ramki, powieszone w biurach i świetlicach, szkołach i mieszkaniach prywatnych — spełniają one ważką rolę zdobniczą i wychowawczą.

Poza wymienionymi tekami fotografii b. sympatyczne wrażenie robi też albumik **Żelazowa Wola** wydany z okazji Konkursu Szopenowskiego; piękne fotografie Henryka Lisowskiego przekazują widoki i nastrój domu, parku, otoczenia — ziemi mazowieckiej, na której rodziły się i rosły w duszy młodego muzyka genialne kompozycje. Fotografia artystyczna — powtarzam — wreszcie ma możność docierania szeroko do odbiorców; prosimy o dalsze takie wydawnictwa!

A oto wykaz najbliższych nowości „Sztuki": teka ilustracji Andriollego do **Pana Tadeusza** (8 plansz barwnych i 16 jednobarwnych), książka **Szkice staromiejskie** (praca zbior. Komisji Badań Dawnej W-wy), teka **Grafika meksykańska** (24 plansze), katalogi i przewodniki: **Sztuka starożytna** w Muz. Narod. w W-wie, autor — prof. K. Michałowski; **Dom Jana Matejki** (S. Łepkowski), **Galeria malarstwa obcego** cz. II (Muz. Nar.; J. Białostocki i B. Tyszkiewicz); osobno wybór studiów i krytyk pt. **O sztuce użytkowej i użytecznej** (Al. Wojciechowski).

P. S. Już po napisaniu tego przeglądu przeczytałem felieton Olg. pt **Pożyteczne wydawnictwo** (to „Sztuka") w ostatnim „Życiu Literackim". Solidaryzuję się z jego tezami prawie w pełni.

(ZW)

PRZEGLĄD KULTURALNY Tygodnik Kulturalno Społeczny
Organ Rady Kultury i Sztuki
Redaguje Zespół. Adres Redakcji. Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21 róg Trębackiej. Redaktor naczelny tel. 6 91-26 Zastępca naczelnego redaktora 6-05-68 Sekretarz Redakcji 6 91 23 sekretariat 6-62 51 wewnętrzny 231: działy: tel. 6 72-51, 6 62 51 Adres administracji: ul. Wiejska 12, tel. 8-00-81. Wydaje Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa". Kolportaż PPK „Ruch". Oddział w Warszawie, ul. Srebrna 12 tel. 804 20 do 25 Warunki prenumeraty: miesięcznie zł 4.60 kwartalnie zł 13,80 półrocznie zł 27,60 rocznie zł 55,20. Wpłaty na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze wiejscy. Rękopisów nie zamówionych Redakcja nie zwraca. Zakłady Druk. i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa". Warszawa, Marszałkowska 3/5.
Informacji w sprawie prenumeraty wpłacanej w kraju ze zleceniem wysyłki za granicę udziela oraz zamówienia przyjmuje Oddział Wydawnictw Zagranicznych PPK „Ruch" Sekcja Eksportu — Warszawa, Aleje Jerozolimskie 119, tel. 805-05.
Zam. 1166. B-6-7213.

Przegląd kulturalny

Biblia na płytach

(sg) Tygodnik amerykański „Time" z 2 maja br. donosi o rozpowszechniającej się w Stanach Zjednoczonych modzie na utrwalanie na płytach gramofonowych (wolnoobrotowych) całych dramatów, poematów itd. Jedna z amerykańskich firm gramofonowych utrwaliła recytację 27 Ksiąg Nowego Testamentu (czas nagrania tych płyt wynosi 23 i pół godziny!). Istnieją już nagrania ponad 60 sztuk teatralnych w czterech językach, od Calderona i Szekspira do Czechowa i Bernarda Shaw Można też zakupić płyty z recytacjami wierszy znakomitych poetów (Chaucer, Rimbaud, Garcia Lorca). Ale największym powodzeniem cieszą się płyty z autobiografiami słynnych pisarzy, opowiedzianymi przez nich samych. W serii literackiej znanej firmy „Columbia" wyszło już 12 takich płyt. Autobiografie te są podobno bardzo sugestywne, i z głosu i sposobu mówienia, charakterystycznego dla pisarza, więcej można się o nim dowiedzieć, niż z najobszerniejszej biografii — pisze „Time".

„OGNISTY PTAK" W OGNIU KRYTYKI

(t) Największym od lat wydarzeniem baletowym w Anglii było wznowienie na Festiwalu Edynburskim, a następnie w londyńskim Covent Garden, słynnego „Ognistego Ptaka" Strawińskiego, w choreografii Fokina, dekoracji i kostiumach Gonczarowej, z Margot Fonteyn w roli tytułowej. Spektakl w Covent Garden odbył się w 25 rocznicę śmierci Diagilewa. W programie była wzmianka, że „Miss Fonteyn jest szczególnie wdzięczna za pomoc Madame Tamarze Karsawinej, która kreowała tę rolę na prapremierze w Operze Paryskiej w dn. 25 czerwca 1910 r." Krytyka entuzjastycznie przyjęła interpretację Fonteyn.

Lecz jedyny recenzent pamiętający prapremierę paryską, Cyril Beaumont, wybitny angielski historyk baletu, wyraził duże zastrzeżenia co do interpretacji: taniec wydał mu się zbyt błyskotliwy, ruchy ramion zbyt konwulsyjne, charakteryzacja zbyt egzotyczna itd. Recenzja ta — wobec oświadczenia Karsawinej, że Fonteyn wykonała rolę pod jej kierownictwem i wykonała ją wspaniale, według wskazówek, jakie jej, Karsawinej, udzielił był sam Fokin — wywołała burzę. W liście do „Sunday Times", gdzie ukazała się recenzja Beaumonta, Karsawina wzięła pełną odpowiedzialność za interpretację Fonteyn jako zgodną z wskazówkami Fokina, dodając: „Jeśli p. Beaumont wątpi o mojej pamięci, chociaż występowałam w tej roli przez dwadzieścia lat, przyzna mi przynajmniej pewną znajomość folkloru rosyjskiego i dość prawości artystycznej, by nie wykoślawiać myśli Fokina".

Beaumont odpowiedział wyrażając żal, że sprawił przykrość Karsawinej, lecz utrzymując, że jeśli Ognisty Ptak — jak twierdzi Karsawina — jest ptakiem drapieżnym, to własna jej interpretacja sprzed 45 lat nie była zgodna z jej tezą. Na dowód czego Beaumont przytoczył cytaty z książek Benois i Świetłowa o tańcu Karsawinej, zarówno jak cytaty z własnej swojej książki wydanej w 1940 r.

Z kolei zabrali głos w „Sunday Times" słynni choreografowie Anton Dolin i Keith Lester. I tzw. cały Londyn zajął się roztrząsaniem tej sprawy. Fonteyn zaś podkreśliła jeszcze bardziej drapieżność swej interpretacji.

Margot Fonteyn w roli Ognistego Ptaka.

NOWA SZTUKA SARTRE'A

(t) W paryskim teatrze Antoine weszła w próby, w reżyserii Jean Meyera, nowa sztuka — „farsa" — J. P. Sartre'a pt. „Niekrasow", nad którą zresztą autor jeszcze pracuje, dopisując ostatnie obrazy. Rzecz jest ostrą satyrą na skorumpowaną prasę francuską, tytuł zaś jest nazwiskiem międzynarodowego oszusta, podającego się za byłego ministra radzieckiego, który „wybrał wolność".

Sądząc z notatki w „Figaro" z dn. 11 maja br., w pierwszym obrazie Niekrasow, uciekając przed policją, skacze do Sekwany, a gdy ratują go jakieś włóczęgi, „zwierza" im się, że jest ministrem radzieckim. W drugim wiadomość o Niekrasowie dostaje się do redakcji wielkiego dziennika. W trzecim Niekrasow pokazany jest na tle wspaniałych apartamentów, jakie zajmuje na Champs-Elysées i gdzie oznajmia, że posiada listę pierwszego tysiąca osób, które mają być rozstrzelane w dniu wybuchu rewolucji we Francji. Na to zgłaszają się do Niekrasowa ludzie, którzy w obawie, że będą posądzeni o sympatie komunistyczne, gotowi są go ozłocić, byle umieścił ich na tej liście. Ale zgłaszają się też dwaj inspektorzy policji, którzy, wiedząc kim jest Niekrasow, grożą mu więzieniem, jeśli nie będzie współpracował z policją, piętnując osoby, które policja mu wskaże, jako będące na żołdzie moskiewskim.

Jeden z teatrów warszawskich jest już w kontakcie z Sartre'em w sprawie polskiej prapremiery tej sztuki.

Trzy Medee, ale żadna Eurypidesa

(t) Francuska prasa literacka donosi, że na paryskim festiwalu teatralnym — w którym, jak wiadomo, bierze udział 26 krajów, Polska zaś występuje z przedstawieniami „Zemsty" Fredry i „Lata w Nohant" Iwaszkiewicza — teatr austriacki zaprezentuje „Medeę" Grillparzera, amerykański — „Medeę" Robinsona Jeffersa, a norweski — „Medeę" Jean Anouilha. Rolę tytułową w sztuce francuskiej wykona największa aktorka norweska Tore Segelcke. W amerykańskiej wystąpi Judith Anderson, która grała tę rolę już 240 razy i o której grze pewien krytyk napisał: „Nie jest to już interpretacja sceniczna, bo dla wszystkich jest jasne, że przeznaczeniem Judith Anderson było zawsze to, by się stała Medeą". W sztuce Grillparzera wystąpi świetna aktorka wiedeńskiego Burgtheater Liselotte Schreiner.

Warto przypomnieć, że postać Medei pasjonuje autorów dramatycznych co najmniej od dwóch tysięcy trzechset osiemdziesięciu sześciu lat, kiedy to Eurypides, czerpiąc z tragedii Neofrona (z której pozostało tylko kilka linijek) napisał swoją słynną tragedię i po którym dwudziestu pisarzy — w sześciu językach — opowiedziało na swój sposób historię tej dumnej księżniczki.

COŚ ZUPEŁNIE NOWEGO

(t) Tygodnik „Les Nouvelles Littéraires" z dn. 19 maja br. donosi, że nakładem del Duca w Paryżu ukazał się tom pierwszy powieści historycznej Maurycego Druon pt. „Les Rois Maudits" (Przeklęci królowie) z następującą — pierwszy raz w historii powieściopisarstwa pojawiającą się — wzmianką: „W realizacji niniejszej powieści Maurycego Druon wzięli udział: Georges Kessel, scenarzysta; José-André Lacour i Gilbert Sigaux, powieściopisarze; Pierre de Lacretelle, historyk. Sekretariat redakcji: Colette Mantout, Christiane Souillard, Christiane Templier".

Nic w tym dziwnego — dodaje tygodnik — zważywszy, że Druon i Kessel dużo pracowali dla filmu.

O francuskich chuliganach

(pł) Seria filmów zachodnich o młodzieży przestępczej, których najwybitniejszym osiągnięciem jest film A. Cayatte'a „Przed potopem" (wkrótce na naszych ekranach) daleka jest od zamknięcia. Co kilka tygodni pada nowy tytuł. Ostatnio mówi się wiele we Francji o nowym filmie Jean Delannoy (twórcy filmowej „Symfonii pastoralnej") pt. „Zbłąkane psy bez obroży", będącym adaptacją powieści Gilberta Cesbron.

Bohaterem filmu, którego gra Jean Gabin, jest sędzia trybunału dla nieletnich. Stykamy się bliżej z kilkoma jego sprawami. Jest tam mały złodziejaszek, syn zmarłej na delirium alkoholiczki. Jest sierota, który nie wie, że jego rodzice nie żyją, i podpala ich gospodarstwo: ma nadzieję, że skoro gazety będą o nim pisać, rodzice ujmą się za nim i powrócą. Jest syn prostytutki, uznanej za niegodną sprawowania opieki macierzyńskiej; oddany do domu poprawczego, ucieka stamtąd do matki — matki złej, ale przecież matki. Jest inny pensjonariusz tego zakładu, który wykradając się do miasta zabija atakującego go odźwiernego. Sędziego odwiedza młoda dziewczyna: błaga o litość dla nieletniego mordercy: jest on ojcem jej nieurodzonego jeszcze dziecka.

Choć tendencja i tego filmu jest szczerze humanistyczna, to jednak inwazja filmów o przestępczości młodzieży budzi pewne zastrzeżenia prasy postępowej. Za głosem postępowych publicystów włoskich (o czym informowaliśmy niedawno) krytycy francuscy formułują pytanie: czy filmy o młodzieży współczesnej, która nie jest winna żadnego przestępstwa, a tylko łamie się w obliczu świata pełnego sprzeczności — byłyby mniej ciekawe?

Sprawa repertuaru teatralnego w ZSRR

(t) „Sowietskaja Kultura" z 26 maja br. zamieściła obszerne sprawozdanie z zebrania kolegium Ministerstwa Kultury ZSRR, na którym zastępca ministra kultury W. Kemenow wygłosił referat „O środkach ulepszenia repertuaru teatrów".

Mówca wskazał na pogłębiający się kryzys dramaturgii współczesnej, na dotkliwy brak dobrych sztuk i na fakt, że podczas gdy teatry stołeczne wystawiają tylko dwie czy trzy sztuki współczesne na kilkanaście utworów, które stanowią ich repertuar, szereg sztuk współczesnych mało wartościowych pod względem ideowo - artystycznym, ale za to „kasowych", idzie w wielu innych teatrach. Np. sztuka W. Minko pt. „Nie wymieniając nazwisk" była grana w 149 teatrach i oglądało ją 2 miliony 848 tysięcy widzów.

Referent stwierdził, że sytuacja jest wybitnie niezadowalająca, że należy zmienić obecne metody, usunąć przeszkody, za których sprawą twórczość autorów dramatycznych jest hamowana, stworzyć im takie warunki pracy, które by zapewniły im niczym nieskrępowaną działalność. W tym celu trzeba odciążyć autorów dramatycznych od wielu funkcji i obowiązków, które ich odrywają od właściwej pracy.

Spadek aktywności dramaturgów radzieckich zaznaczył się zwłaszcza w ciągu ostatnich lat. Nawet najbardziej doświadczeni autorzy dramatyczni, których najlepsze sztuki są ogólnie znane w ZSRR, obniżyli swoją aktywność. Na XIV plenum zarządu Związku Pisarzy Radzieckich zagadnienia dramaturgii nie znalazły należytego wyrazu w referatach K. Simonowa i B. Ławreniewa. Panowała tam do pewnego stopnia atmosfera samozadowolenia. Związek Pisarzy ponosi po części odpowiedzialność za obecny stan rzeczy.

Utwory dramaturgiczne — podkreślił referent — nie są otoczone powszechną uwagą. Czasopisma, z wyjątkiem „Teatru", nie drukują ich ani nie recenzują. Wydawnictwo „Iskusstwo" wydaje tylko te sztuki, które są włączone do repertuaru.

Mówca poddał krytyce działalność Głównego Zarządu TOF, który zamiast kierować pracą kolektywów twórczych, zajmuje się ciągle jeszcze drobiazgową nad nimi opieką, nie prowadząc zarazem stanowczej i codziennej walki o naprawę repertuaru teatralnego. System premiowania teatrów jest błędny. Dotychczas jeszcze teatry otrzymują premie nie za jakość ich repertuaru, ale za wykonanie planu finansowego, przy czym premie te przypadają dyrektorom teatrów i pracownikom administracyjno-gospodarczym; tylko 20 procent asygnowanych na ten cel funduszów idzie dla członków zespołu artystycznego.

Referent wskazał również na konieczność wzmocnienia autorytetu głównego reżysera w teatrze i zapewnienia kierownictwu artystycznemu niezbędnych funduszów na zawieranie umów z autorami.

W dyskusji zabrało głos wielu wybitnych pisarzy i ludzi teatru. Podsumowując ją, minister kultury N. Michajłow przestrzegł przed obciążaniem teatrów całą odpowiedzialnością za istniejący stan rzeczy, która spada również na Ministerstwo Kultury i Związek Pisarzy i wezwał uczestników narady do podjęcia wspólnego wysiłku dla znalezienia środków zaradczych. W tym celu powołano komisję, w której skład weszli autorzy dramatyczni, reżyserzy, aktorzy i działacze teatralni.

Steinbeck o „Fałszywym świadku"

(t) W nr 17 „Przeglądu Kulturalnego" pisaliśmy o autobiografii Harvey'a Matusow pt. „Fałszywy świadek", która wywołała olbrzymią sensację w Ameryce. Literacki tygodnik nowojorski „The Saturday Review" z dn. 2 kwietnia br. poświęca jej artykuł wstępny pióra słynnego powieściopisarza Johna Steinbecka.

Zdaniem Steinbecka, książka ta położy kres absurdalnej sytuacji, w której zawodowi prowokatorzy decydowali o lojalności tysięcy obywateli amerykańskich. Nie mogło być gorzej, ale może być lepiej. I śmieszne są — mówi Steinbeck — oskarżenia obecne, że Matusow kłamie, kiedy mówi, że kłamał. „Pewien senator, który nie jest znany z tego, że sam mówi prawdę — pisze Steinbeck, robiąc niedwuznaczną aluzję do Senatora McCarthy — mówi bardzo ostro, że nie zwraca uwagi na kłamców. A przecież ten kłamca właśnie pomagał temu senatorowi w jego kampanii wyborczej..."

Steinbeck dostrzega już zmiany w klimacie opinii publicznej, wywołane tą autobiografią, i pisze, że kiedy na przedstawieniu teatralnym niedawno padło wyrażenie „zawodowy świadek", sala wybuchnęła śmiechem. „Książki wracają na półki księgarskie. Cena za przemówienia pewnego krzykliwego senatora spadła bardzo nisko, a poparcie polityczne z jego strony budzi lęk". Są znaki w Ameryce, że ludzie wracają do zdrowia i nie dadzą się już zastraszyć kreaturom Senatora McCarthy — pisze Steinbeck,

O MALARSTWIE ABSTRAKCYJNYM

(Korespondencja własna z Londynu)

„Mullican często wpada do pracowni w trakcie innych pilnych zajęć i niespodzianie „zaskoczywszy" obraz nagłym użyciem pędzla lub noża, z takiej zasadzki dorzuca do niego jakiś fragment... Przysiadłszy na piętach, zanurza w rzadkim roztworze terpentyny 5 centymetrowy pędzel malarza pokojowego i pokrywa płótno pionowymi i poziomymi pasami, pozwalając roztworowi spływać wąskimi strużkami... Aby uzyskać świeże spojrzenie na rozwijającą się kompozycję, czasem pracuje nad płótnem ustawionym do góry nogami lub bokiem. Największe szanse na to, aby obraz w ogóle powstał, są w momencie pierwszego ataku, kiedy nastawienie umysłowe artysty jest jeszcze niczym nie skazone. Dlatego też Mullican unika takich wstępnych czynności jak czyszczenie pędzli, oskrobywanie palety lub przygotowywanie barw. Jeśli pędzle ma nieoczyszczone i sztywne, użyje szmaty. Jeżeli szmata jest brudna, zdarza mu się, że „tamponuje" płótno farbą wprost z tuby".

Tyle o technice Lee Mullicana w „Art News", czołowym amerykańskim czasopiśmie artystycznym. Artysta ten nie jest na wpół zwariowanym ekscentrykiem, a „Art News" opisuje jego metody pracy bez cienia uśmiechu czy zakłopotania. Oto jest sztuka bezprzedmiotowa, która — z niewielkimi różnicami — tak oto jest „popełniana".

Oczywiście, nie każdy malarz „bezprzedmiotowy" urządza serie wypadów do swojej pracowni, chlapiąc mokrą farbą z szerokiego pędzla. Jackson Pollock, dziekan malarzy „bezprzedmiotowych", mający obecnie wielki wpływ na sztukę za oceanem, jest w ogóle człowiekiem o wiele spokojniejszym. Tak oto opisał on swój ulubiony sposób malowania: ułożywszy płótno płasko na podłodze, spaceruje nad nim, pozwalając farbie kapać z garnka. Nie wie on nigdy jaki to będzie miało ostateczny rezultat.

Również dobrze znany William Baziotes maluje „intucyjnie". Szkicuje on na płótnie — jak sam mówi — kilka linii lub plam barwnych, na chybił trafił. Jeśli ten początek coś mu zasugeruje, zaczyna malować w nadziei, że coś z tego wyjdzie.

Wiele wyjaśniający był opis sposobów pracy Jacka Tworkova, innego malarza abstrakcjonisty, zawarty w długim artykule „Art News" poświęconym wyjaśnieniu i zilustrowaniu, jak p. Tworkov malował obraz, który nazwał, bez żadnych widocznych powodów „Domem Słońca". „Tworkov — powiada z całkowitą powagą „Art News" — nie ma jakiejś określonej techniki w wąskim pojęciu tego słowa. Aczkolwiek zdarzają mu się okresy czasu, gdy malowanie odbywa się bez żadnej myśli, to jednak na ogół słuszne będzie stwierdzić, że wtedy kiedy maluje zawsze myśli o malowaniu. Czynność ta jest świadoma".

Wydaje się, że jest to postęp w stosunku do mesmeryzmu p. Baziotes.

Sam p. Tworkov zwraca uwagę na to, że — biorąc ogólnie — „Dom Słońca" ma jakiś temat erotyczny, aczkolwiek nie jest rejestrem doświadczeń artysty. Obejrzenie płótna nie pozwala stwierdzić, jaką ono w sobie zawiera treść, jeśli ją w ogóle zawiera. Jest to mniej lub więcej swobodny układ serii łukowatych kształtów w kolorach żółtym, czerwonym, blado - niebieskim i białym. Wydaje się, że mają z grubsza określone centrum. Nie przypominają jednak niczego. Jak się okazuje, czerwień dostała się tam przez omyłkę. Trochę czerwonej farby pozostało na pędzlu, którego malarz używał we wczesnym stadium, żeby wypełnić niektóre kształty w kolorze czarnym. Postanowił więc pozostawić kolor czerwony i zrównoważyć go jeszcze jedną plamą — powiada „Art News".

Czasami odnosi się wrażenie, że krytycy śmieją się w kułak, kiedy recenzują i omawiają tego rodzaju dzieła. Tak np. Henryk McBride, znany i poważny krytyk artystyczny, omawiał w następujący sposób rysunki z niedawnej wystawy w Whitney Museum w Nowym Jorku:

„Jak zwykle kilkanaście z nich można zaliczyć po prostu do pacykarstwa, ale ten ostry zarzut nie może być wysunięty w stosunku do Jacksona Pollocka i Philipa Gustona. Wkład Gustona jest niewielki, ale jest tam pewien rozmach; a czarne plamy Pollocka sprawiają efekt bogactwa".

Powróćmy jeszcze na chwilę do artykułu w „Art News", opisującego jak Lee Mullican malował płótno, które następnie nazwał „Armatą Smoka", ponieważ — jak tłumaczy czasopismo — zakończony obraz „przywodzi na myśl jakąś istotę, która mogłaby wybuchać, warczeć, wzdychać, szczekać, śpiewać".

„Art News" powiada: „Mullican unika malowania wstępnego, szkicowania a nawet przypadkowych myśli o jakimś obrazie, dopóki rzecz nie jest w robocie... Wierzy on, że bezpośredni atak na nowe płótno zwiększa szanse pewnej niespodzianki".

Okazuje się, że p. Mullican doszedł do tej metody malowania, gdy przekonał się, że konwencjonalna tematyka, koncepcje formy i układu, oraz normalne „narzędzia pracy" zamykały możliwość ujawnienia się osobowości artysty. Nie jest zupełnie jasne, co to znaczy, ale można być pewnym, że taka deklaracja zdecydowanego nonkonformizmu może liczyć w dzisiejszych czasach na pełne powodzenie u nowojorskich krytyków.

Podano dość przykładów, aby wykazać, że malarstwo abstrakcyjne w Stanach Zjednoczonych utraciło dziś całkowicie wszystkie humanistyczne pierwiastki, które kiedyś posiadało. Nie tylko straciło ono z oczu tematykę; rozmyślnie i ostentacyjnie zniweczyło wszelki aspekt rzeczywistości i w wielu wypadkach doprowadziło swój nihilizm tak daleko, że próbuje zniszczyć obecną technikę malarstwa. Malarstwo abstrakcyjne stało się czysto intuicyjną, całkowicie niezdyscyplinowaną metodą wyrażania nie tylko przypadkowych ruchów dłoni artysty, ale nawet fizycznych zdarzeń w jego pracowni. Na ścianach muzeów amerykańskich wisi dziś wiele obrazów o wysokiej cenie, które zawdzięczają swoje kolory przypadkowo rozlanej odrobinie farby albo swoją kompozycję nieudanemu usiłowaniu zeskrobania czegoś z płótna.

Oto jest sztuka epoki bomby wodorowej, odpowiadająca swojej epoce jak żadna inna. Nie jest przypadkiem, że wielcy kolekcjonerzy amerykańscy, czołowe muzea i bogate fundacje, takie jak Rockefellera i Forda, szafują milionami dolarów na popieranie tego rodzaju malarstwa i rzeźby. Jakiej innej sztuce śmiałby patronować Ford?

Sztuka bezprzedmiotowa jest obecnie sztuką urzędową amerykańskiej burżuazji. Z tego powodu zalewa ona galerie sztuki, wypiera kierunki humanistyczne i realistyczne i w natarczywy sposób narzuca się oszołomionej i obojętnej publiczności. Jest ona zadziwiająco staroświecka: nic nie zostało dodane do tego, co kubiści, „fauves" i dadaiści robili trzydzieści lat temu w Europie. Nic nie zostało dodane; coś tylko zostało odjęte. Sztuka, która była dekadencka, ale pełna buntu, stała się szanowana i zwariowana zarazem.

Derek Kartun

WALECZNI KOPIE KRUSZĄ...

(t) „Sowietskaja Kultura" z dn. 19 maja br. zamieściła obszerny artykuł A. Czlenowa, który — że atakuje obecny stan rzeczy w „przemyśle" kopii malarskich w ZSRR — nasunął nam powyższy nagłówek. Rzecz w tym, że produkcja ta osiągnęła niebywałe rozmiary i sam tylko oddział moskiewski Funduszu Sztuk Plastycznych ZSRR, zatrudniający w tym celu około 250 malarzy, wypuścił w roku ubiegłym 1767 kopii na łączną sumę 3 413 700 rubli. I niech nikomu się nie zdaje — pisze Czlenow — że to produkcja chałupnicza. Nad każdą kopią pracuje 3—4 ludzi, którzy mają swoją specjalność i swoje „tajemnice produkcji"; wiedzą, jaki obraz wymaga dwóch — trzech miesięcy pracy, a jaki da się zrobić w ciągu kilku tygodni; wiedzą, jaka kopia jest warta kilkaset rubli, a jaka dziesięć tysięcy rubli — zależnie od rozmiarów i ilości osób w obrazie. Zresztą, ilość płócien, z których kopie są produkowane, jest ograniczona do około 30 obrazów współczesnych artystów radzieckich i tyluż z klasycznego rosyjskiego malarstwa. I kopie trzeba zamawiać według tego spisu. Bo tylko z tych obrazów dokonano kopii-modeli, z których z kolei robi się kopie. Bo nie myślcie, że kopie robi się z oryginałów. Oryginały są w muzeum w Moskwie, Leningradzie, Kijowie, a kopie trzeba fabrykować w dziesiątkach, setkach oddziałów, rozrzuconych po kraju. Poza tym, zrobienie kopii prawdziwej, muzealnej, wymaga znacznie więcej czasu, ba, dużo większych kwalifikacji. Toteż kopia oryginału kosztuje np. 12 500 rubli, podczas gdy kopia z kopii (tego samego obrazu) tylko 1 600 rubli.

Ostro krytykując istniejący stan rzeczy, Czlenow zwraca uwagę nie tylko na pożałowania godne zawężanie horyzontu artystycznego u masowego odbiorcy, który od Murmańska do Batumi i od Brześcia do Władywostoku musi oglądać te same kopie, zdobiące ściany świetlic, klubów, domów kultury, domów dla młodzieży itd., ale na zupełną bezwartościowość tych fabrykatów, które należy zastąpić reprodukcjami.

HUMOR FRANCUSKI

rys. Chaval