BIBLIOTEKA
Państwowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej
w GDAŃSKU
Bibl. Gł.

WARSZAWA, 7 – 13.VII 1955 R.
CENA 1.20 ZŁ.
ROK IV NR (149) 27

Przegląd kulturalny

TYGODNIK RADY KULTURY I SZTUKI

XVI Sesja Rady Kultury i Sztuki

29–30 czerwca 1955 r.

30 ub. m. w godzinach wieczornych odbyło się w Belwederze spotkanie członków Rady Kultury i Sztuki z przedstawicielami Biura Politycznego KC PZPR.

Na spotkanie przybyli członkowie Biura Politycznego KC PZPR: I sekretarz KC PZPR Bolesław Bierut, Józef Cyrankiewicz, Zenon Nowak i zastępca członka Biura Politycznego Adam Rapacki.

Obecni byli również: kierownik Wydziału Kultury i Nauki KC PZPR Stefan Żółkiewski, kierownik Wydziału Organizacyjnego KC PZPR Walenty Titkow oraz minister Kultury i Sztuki Włodzimierz Sokorski.

Spotkanie upłynęło w serdecznej atmosferze.

ZARYS ROZWOJU SZTUKI W OSTATNIM DZIESIĘCIOLECIU

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

I. Założenia ogólne

Sztuka naszego dziesięciolecia rozwijała się w ścisłej zależności nie tylko od wielkich przemian ustrojowo-społecznych naszego kraju, lecz również od procesów dziejowych i kulturalnych, jakie zachodziły w tym samym czasie zarówno w Związku Radzieckim, jak i na całym świecie.

Rozgromienie faszyzmu w wyniku ostatniej wojny i konsekwentna, pokojowa polityka Związku Radzieckiego dały w efekcie nie tylko zwycięstwo sił ludowych i socjalistycznych w szeregu krajów Europy i Azji, nie tylko umocniły ruch robotniczy w państwach kapitalistycznych, lecz również pogłębiły szeroki, postępowy nurt antykolonialny, przesuwając postępowo-burżuazyjne demokracje narodow Indii, Indonezji, Burmy, na pozycje coraz bardziej konsekwentnej polityki obrony pokoju i aktywnego zbliżenia do działalności prowadzonej przez Związek Radziecki i Chiny Ludowe.

Przemiany te, obserwowane na skalę dotąd niespotykaną, dały w efekcie masom ludowym przekonanie, że jedynie nasza polityka reprezentuje konsekwentnie siły pokoju i socjalizmu. Umocniły wśród narodów wyzwolonych i klasy robotniczej świata zrozumienie dla świadomego organizowania procesów historycznych, nieustannego konfrontowania założeń teoretycznych z praktyką, śmiałego naprawiania błędów, świadomego uczenia się od zjawisk potwierdzanych przez życie i wreszcie — śmiałego, konsekwentnego kształtowania tych zjawisk zgodnie z doświadczeniami klasy robotniczej i narodów.

Jest więc rzeczą zrozumiałą, że okres ten również w literaturze i sztuce był etapem stopniowo narastającej walki o to, żeby nowoczesna sztuka służyła klasie robotniczej, masom ludowym i narodom w ich walce o nowe, socjalistyczne oblicze świata. Zdecydowany wysiłek przezwyciężenia dekadenckich kierunków w sztuce ostatniego półwiecza, był w tym czasie typowy dla postępowych ruchów artystycznych niemal wszystkich narodów. Stąd też walka z formalizmem, kosmopolityczną bezideowością sztuki amerykańskiej, nawiązanie do realistycznej, postępowej tradycji ubiegłych wieków charakteryzowało wysiłki nie tylko artystów Związku Radzieckiego i państw demokracji ludowej, lecz również postępową sztukę Włoch i Francji, Meksyku i Indii, a nawet Ameryki i Anglii. Oczywiście procesy te przebiegały w każdym z tych krajów inaczej, w państwach socjalistycznych — mając znamiona odrodzenia sztuki narodowej; w państwach burżuazyjnych — ostrej walki nurtu postępowego, rewolucyjnego z oficjalną sztuką dekadencji, upadku i wojny. Mimo jednak tych różnic, w kołach postępowych twórczej inteligencji obserwujemy coraz bardziej umacniający się pogląd, że tylko sztuka służąca poznaniu świata, sztuka świadomie kształtująca obraz świata, jest sztuką przyszłości, jest sztuką świadomie nawiązującą do wszystkich realistycznych i postępowych kierunków w sztuce światowej.

Stąd też, gdy mówimy o dokonującym się zwrocie w sztuce światowej, to widzimy te zjawiska w płaszczyźnie walki o realistyczne widzenie świata w sztuce. Jest to linia rozwojowa zarówno Gorkiego jak i Majakowskiego, Szołochowa jak i Erenburga, Muchinej jak i Jabłońskiej, Stanisławskiego jak i Pudowkina, Pablo Picassa jak i Aragona, Guttuso jak i Siqueirosa, Kuo-Mo-Żo jak i Brechta, Dunikowskiego, Kulisiewicza jak i Kruczkowskiego.

Procesy te, zapoczątkowane przez Wielką Rewolucję Październikową, w ostatnim dziesięcioleciu stały się zjawiskami typowymi, prowadzącymi, stały się miarą naszych osiągnięć i błędów, miarą partyjności i ideowości dzieła sztuki oraz jego twórcy.

Oczywiście dzieło sztuki rozwiązuje w sposób autonomiczny sprzeczności antagonistyczne i nieantagonistyczne naszej epoki, zwłaszcza, że świadomość twórcy nie zawsze i nie koniecznie pokrywa się z jego świadomością polityczną i klasową, stanowiąc źródło wielu wahań, błędów, potknięć, czy nawet czasowych lub stałych odejść ideologicznych. Mimo to, jedynie w płaszczyźnie tej właśnie walki, o odkrywczą i aktywną w stosunku do rzeczywistości funkcję sztuki, o realistyczny i poznawalny obraz świata, o partyjny, a więc świadomy wybór problematyki, dotyczącej człowieka i jego losów, toczy się dzisiaj dyskusja w środowiskach twórczych.

I dlatego bez uświadomienia sobie rewolucyjnego zwrotu, jaki dokonał się w sztuce w minionym dziesięcioleciu, nie potrafimy ani ocenić zdobyczy tego dziesięciolecia, ani samemu iść dalej naprzód.

Próba periodyzacji

Spróbujmy więc teraz z tej właśnie perspektywy spojrzeć na polskie dziesięciolecie.

Lata 1944 — 1955 możemy podzielić orientacyjnie na trzy podstawowe okresy, zastrzegając się, że w

Dokończenie na str. 2

TADEUSZ KULISIEWICZ — Portret Heleny Weigel

Na przykładzie miasta Goerlitz

(Telefonem od własnego korespondenta z Berlina)

MARIAN PODKOWIŃSKI

Kiedy myślimy o Zgorzelcu, gdzie przed pięcioma laty podpisany został układ o wytyczeniu granicy nad Odrą i Nysą Łużycką, niewątpliwie historyczny ten fakt łączymy w duchu z samą sprawą przyjaźni niemiecko-polskiej, z trwałością osiągnięć demokracji niemieckiej oraz z przeobrażeniami, jakie po wojnie dokonały się na obszarze Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Po prostu chcemy wiedzieć, jak silny jest nasz zachodni sąsiad? Chcemy również wiedzieć, jak głęboka jest ta przyjaźń?

Najprzód pewien moment osobisty.

Na wiosnę tego roku, w okresie Tygodnia Przyjaźni Niemiecko-Polskiej w NRD byłem zaproszony przez grupę niemieckich przyjaciół do miasta Goerlitz nad Nysą (a więc po drugiej stronie Zgorzelca), abym wygłosił na wiecu kilka słów do mieszkańców tego ponad 100-tysięcznego miasta, które tradycjami sięga wczesnego średniowiecza. Powiedziano mi, że na Placu Lenina będzie na pewno 20 tys. ludzi i że wobec tego lepiej będzie jeśli przemowię po niemiecku, wprost do zgromadzonych, bez tłumacza.

Kiedy przybyłem na Plac Lenina, otoczony starymi lipami, tłum falował. Czekał w spokoju na prelegenta. Z trybuny widziałem tylko jedną czarną masę, ledwie rozróżniając twarze w pierwszych szeregach. Wiedziałem również, że w tym granicznym mieście mieszka wielu przesiedleńców ze Wschodu, że nie brak tutaj również elementów reakcyjnych.

O ileż trudniej jest mówić ludziom mieszkającym nad samą granicą o pewnych prawdach, aniżeli tym, którzy przebywają znacznie dalej, w głębi kraju. A jednak okazuje się, że i pod tym względem nastąpiło wiele ciekawych zmian w kraju niemieckim, który kroczy drogą socjalizmu, w kraju budującym lepszą przyszłość dla swoich obywateli. W dawnym pojęciu miasta położone nad samą granicą — to miasta wymierające, trudniące się przemytem, to siedliska dywersji, obopólnych nienawiści oraz wiecznych konfliktów. Tak było rzeczywiście dawniej. A dziś? Na przykładzie takiego miasta granicznego, jak Goerlitz, jak Frankfurt nad Odrą, czy Stalinstadt mogłem osobiście się przekonać, że jest wręcz odwrotnie. Miasta te rozwijają się, utrzymują niezwykle żywe stosunki z sąsiadem, co więcej — mamy w tych właśnie miastach szeregi oddanych przyjaciół. Tak też i okazało się w Goerlitz owego dnia na Placu Lenina.

Ludzie przyszli posłuchać, co im powie Polak, ich sąsiad. Mówiłem im o wszystkim z całą szczerością, bo tylko w ten sposób można trafić do prostego człowieka. Przypomniałem im o zbrodniach hitlerowskich, o zniszczeniu Warszawy, jak również i o tym prostym fakcie, żeśmy Hitlera nie zapraszali do naszego kraju. Że jeśli dziś szczególnie przesiedleńcy ze Wschodu żyją w ciężkich warunkach w Niemczech zachodnich, to nie dlatego, że Polska jest winna, lecz dlatego, że miliony Niemców popierało napastnicze plany Hitlera. I że ci sami ludzie, którzy dziś czynią z przesiedleńców pariasów własnego narodu, kroczą znowu śladami brunatnego dyktatora. I szykują tylko zagładę narodu niemieckiego, jak pokazało doświadczenie ostatnich wojen. Że można prowadzić inną politykę, politykę pokojową współżycia, o tym całe Niemcy mogą się przekonać właśnie na przykładzie NRD.

Ludzie na Placu Lenina w spokoju słuchali uważnie tych słów. Temperatura sympatii podniosła się jeszcze bardziej, kiedy przypomniałem zebranym tradycje przyjaźni niemiecko-polskiej, w których i miasto Goerlitz posiada swój udział. Dopiero czasy reakcji — przypomniałem moim słuchaczom — w okresie Bismarcka usiłowały mozolnie zasypywać wszystkie źródła sympatii dla walczących o wolność Polaków, jakie tętniły na całej ziemi niemieckiej. W najcięższych chwilach okupacji hitlerowskiej wiedzieliśmy, że w obozach koncentracyjnych cierpieli na równi z nami niemieccy antyfaszyści i demokraci — żaden Polak nie stawiał znaku równości między robotnikiem niemieckim a kapitalistą, między postępowym inteligentem i sługami Goebbelsa i Alfreda Rosenberga. Mówiłem jeszcze o ideałach, które łączą postępowe warstwy społeczeństwa niemieckiego z całym obozem pokoju, o młodzieży niemieckiej, która pragnie się uczyć i żyć w spokoju na równi z ich rówieśnikami innych krajów.

Zapyta ktoś, jaka była reakcja tłumu na te moje wywody?

Nawet dla organizatorów tego wiecu reakcja ta okazała się niespodzianką. Mówiłem z pamięci, a więc kontakt z odbiorcą był bardziej bezpośredni, aniżeli przy czytaniu gotowego tekstu. Tłum reagował niezwykle żywo i bił brawo albo słowami dawał wyraz swoim uczuciom. Byli i tacy, którzy milczeli. Często przerywano okrzykami przeciwko inicjatorom nowej wojny a młodzież — której było sporo na wiecu — skandowała dowcipny dwuwiersz przeciwko Adenauerowi. Wznoszono również okrzyki na cześć Wojska Radzieckiego a znaleźli się i tacy, którzy w łamanym języku polskim pozdrawiali nasz kraj. Jak powiadam tłum brał udział w wiecu. Nie skamieniał. I to było niezwykle charakterystyczne również i w innych wypadkach, o których relacjonowali mi goście z Polski, ilekroć ostatnio występowali na podobnych wiecach.

Czego to dowodzi?

Dowodzi tego, że w ciężkich warunkach oraz przy stałym obstrzale ze strony zachodniej propagandy, w NRD zyskaliśmy poważną bazę dla przyszłego układu naszych stosunków z całymi Niemcami. Na terenie NRD, kraju stanowiącego obszarem 1/3 całych Niemiec o ludności (łącznie z demokratycznym sektorem Berlina) liczącej prawie 20 milionów Niemców, zaszedł proces polityczny i społeczny, który ułatwił rozbicie pancerza nienawiści wobec Polaków, w jaki reakcja niemiecka oblekła naród niemiecki w ciągu ostatniego wieku. Wyzwolenie świata pracy z kapitalistycznego ucisku w poważnym stopniu wpłynęło na zmianę nastawienia Niemców do Polaków i do problemu nowych granic w szczególności.

Nie chodzi tutaj tylko o oficjalne enuncjacje rządowe czy wypowiedzi „ludzi na świecznikach", ale o uczucia prostych ludzi. Stwierdzam z całą stanowczością, że dzisiaj w NRD — jak również w niektórych sferach Niemiec zachodnich — zmienił się zasadniczo stosunek do Polaków. Naszą wytężoną pracą, naszym wielkim wysiłkiem gospodarczym, odbudową nie tylko Warszawy ale i wielu innych miast, szczególnie na Ziemiach Zachodnich, naszym wreszcie potencjałem ekonomicznym pozyskaliśmy szacunek wielu milionów Niemców, szacunek i poważanie, które w specjalnym klimacie, jaki panuje w NRD, przeobrażają się w przyjaźń między narodami. Dzisiaj wiele milionów Niemców szanuje Polaków, miliony są naszymi przyjaciółmi. Dzisiaj miliony młodych ludzi, nie tylko członków FDJ, pragnie żyć w zgodzie i porozumieniu z ich polskimi rówieśnikami. Wyciągając właściwe wnioski z ostatniej lekcji historii, młodzi Niemcy wolą walczyć z Polakami na boiskach sportowych lub dyskutować na uniwersytetach, aniżeli krwawić na polach bitew.

Czy oznacza to, że w NRD mamy tylko przyjaciół i że problem ten został już tutaj całkowicie rozwiązany?

Tylko człowiek naiwny może wierzyć, że w NRD mamy 20 milionów Thaelmannów, którym z nieba spadła opakowana w celofan demokracja. I że wszyscy wrogowie postępu uciekli z NRD na drugą stronę Łaby. W dalszym ciągu trwa twarda, bezkompromisowa walka o nowe oblicze Niemiec, o takie Niemcy, które stają się krajem przyjaznych stosunków z innymi narodami, a z Polską w szczególności. Fakt, że w walce tej miliony robotników, miliony młodzieży i uświadomionej inteligencji biorą udział po stronie demokracji, może i powinien napawać nas wiarą w przyszłość narodu niemieckiego, w jego rozwój w duchu postępu i pokojowego współżycia.

Wielką zasługą demokracji niemieckiej jest również fakt, że nie tylko w Polsce, ale i w wielu innych krajach świata rośnie przekonanie, iż zjednoczone Niemcy mogą stać się krajem pokojowym, krajem, który raz na zawsze wykreśli ze swego programu politycznego wojny jako środek do załatwiania konfliktów międzynarodowych. NRD swoją pracą nad przywróceniem godności narodu niemieckiego, swoim olbrzymim wysiłkiem w odbudowie moralnych i materialnych wartości, pozyskały sobie sympatię w pierwszym rzędzie tych państw, które stały się ofiarami brutalnego najazdu i okrutnego barbarzyństwa III Rzeszy.

Jeśli dzisiaj, po 5 latach od podpisania układu zgorzeleckiego przedstawiciele społeczeństwa NRD zapewniają naród polski, że nie tylko uznają granicę pokoju i przyjaźni nad Odrą i Nysą Łużycką jako symbol nowych stosunków między naszymi narodami, ale gotowi są jej bronić przed zakusami militarystów i odwetowców niemieckich, jak własnej granicy — młodzież niemiecka na V Parlamencie FDJ w Erfurcie w maju br., złożyła uroczyste ślubowanie w tej sprawie — możemy zaufać szczerości tego wyznania.

Historyczny zwrot, jaki nastąpił w stosunkach między od tysiąc bez mała lat powaśnionymi narodami jest nie tylko sprawą Polski i Niemiec — jest również sprawą utrwalenia pokoju w całej Europie. Właśnie przykład nowych i przyjaznych stosunków między NRD a Polską pokazuje całemu światu, że nie ma takich problemów, choćby najbardziej trudnych, które nie były by możliwe do rozwiązania w drodze pokojowych negocjacji. Wytyczając nową granicę między naszymi narodami, Polska Ludowa i Demokracja Niemiecka oddały wielką przysługę pokojowi świata. Wymazały bowiem jeszcze jeden poważny konflikt z karty Europy. Tego nie zaprzeczy dziś nawet zagorzały wróg nowej granicy.

Demokracja niemiecka swoją ofiarną pracą na polu zbliżenia i krzewienia przyjaźni do Polski dobrze zasłużyła się pokojowi świata.

REFERAT

Dokończenie ze str. 1

szufladkach tych okresów nie zawsze mieszczą się nie tylko różne zjawiska w sztuce, lecz nawet całe dziedziny sztuki.

Mimo to, możemy przyjąć, że od roku 1944, to znaczy od okresu lubelskiego, do 1949, ściślej — do Szczecińskiego Zjazdu Pisarzy, to pierwszy okres rozwoju polskiej sztuki. Jednak nawet ten okres nie jest jednolity.

Drugi okres — od stycznia 1949, z pewną korektą Konferencji Październikowej w Radzie Państwa, w roku 1951 — trwa w zasadzie do II Zjazdu Partii i XI Sesji Rady Kultury i Sztuki, to znaczy do kwietnia 1954 roku.

I okres obecny, dla którego zasadniczym wydarzeniem jest III Plenum naszej Partii oraz ostatnie plenarne posiedzenie związków twórczych, w pierwszym rzędzie Związku Literatów Polskich.

Broniąc tego podziału, chciałem przypomnieć, że dopiero w roku 1949 szereg kolejnych zjazdów związków i stowarzyszeń artystycznych przyjął metodę twórczą realizmu socjalistycznego, jako zasadniczą przesłankę swojej pracy twórczej, pozwalającą najpełniej i najszerzej kształtować przez sztukę świadomość ludzką w duchu socjalizmu. Punktem wyjścia dla tego zwrotu było przemówienie towarzysza Bieruta na otwarciu nowej rozgłośni we Wrocławiu, w grudniu 1947 roku i Zjednoczeniowy Zjazd naszej Partii — w grudniu 1948 roku.

Trochę w innych wymiarach i z innym natężeniem ideologicznym, przebiegała dyskusja w środowiskach twórczych po II Zjeździe Partii, który rozpoczął okres poważnych zmian w naszej polityce kulturalnej, zarówno w stosunku do błędów sekciarskich, błędów schematyzmu i wulgaryzacji, jak i w stosunku do prawicowych tendencji, błędów będących wyrazem nacisku estetyki idealistycznej.

Rzecz prosta, że procesy te były i są złożone i nie pozbawione wahań, ponieważ uświadomienie sobie przez twórców funkcji kulturalnych specyficznej formy dyktatury proletariatu, jaką jest Demokracja Ludowa, nie mogło nastąpić nagle. I chociaż przełom 1949 roku następował po paroletnim, uprzednim okresie twórczej walki ideologicznej, u podstaw której leżała rewolucja polityczna i kulturalna, dokonana na gruncie Manifestu PKWN, reformy rolnej, upaństwowienia przemysłu i walki z uzbrojonym, reakcyjnym podziemiem, to jednak w świadomości artystów wszystkie te zjawiska przełamywały się poprzez złożony proces dawnych nawyków twórczych oraz trudnych nieraz do przezwyciężenia kompleksów ideologicznych.

W atmosferze tych rewolucyjnych wydarzeń rozwijały się w pierwszych latach naszej niepodległości, dwa równoległe nurty twórczości literackiej. Nurt literatury postępowej, humanistycznej, antyfaszystowskiej, lecz jeszcze bez wyraźnego oblicza ideowego. I nurt rewolucyjny, świadomy socjalistycznych celów naszej rewolucji, biorący udział w bezpośredniej walce z wrogiem, z obcą agenturą i uzbrojonym podziemiem.

Przypomnę poetycką i dramaturgiczną twórczość Ważyka, pierwsze powojenne tomy poezji Broniewskiego, Przybosia, Jastruna, Putramenta, twórczość Kruczkowskiego i Wygodzkiego, działalność plastyczną Trepkowskiego, Rafałowskiego, Zakrzewskiego, Krajewskich, Tomaszewskiego, „Ostatni Etap" Jakubowskiej, czy też prace inscenizacyjne Leona Schillera z „Krakowiakami i Góralami" i wiele innych. Natomiast nurt postępowej humanistycznej twórczości, niewątpliwie krytycznej, potępiającej w stosunku do sanacji i faszyzmu, lecz jeszcze nie afirmującej socjalizmu, jako jedynej prawidłowej drogi rozwoju ludzkości i narodu, był reprezentowany przez „Medaliony" Nałkowskiej, „Mury Jerycha" Brezy, twórczość Andrzejewskiego, Adolfa Rudnickiego, pierwszy okres twórczości Żukrowskiego, „Kratę" Gojawiczyńskiej oraz poezję i prozę Iwaszkiewicza. W plastyce kierunek ten wyraża działalność Eibisza, Cybisa, Dunikowskiego, Strynkiewicza i całej szkoły krakowskiej.

Oczywiście — wymieniony przeze mnie spis nazwisk, dzieł i wydarzeń jest bardzo niepełny, niejako przykładowy, lecz i on daje obraz wysiłków twórczych środowisk artystycznych, dla których proces stawania się literatury i sztuki ideowej był w pierwszym rzędzie procesem walki z dziedzictwem burżuazyjno - sanacyjnym, przeszłością okupacyjną i aktualną walką z działającym wówczas podziemiem reakcyjnym. Zjawiskiem tego okresu może najbardziej typowym dla poważnego odłamu inteligencji, młodzieży oraz istniejących wówczas obciążeń ideologicznych w naszym społeczeństwie, był „Popiół i Diament" Andrzejewskiego, który ukazał się na przełomie jednego i drugiego etapu, lecz korzeniami ideowo-artystycznymi tkwił jeszcze w okresie poprzednim.

Mimo jednak tej ideowej atmosfery lat 1944—49, których wykładnikiem, w sensie dwunurtowości, mimo różnych, nieraz daleko idących odchyleń, była „Kuźnica" i „Odrodzenie", a dalej na prawo „Nowiny Literackie", sprawa walki o kulturę socjalistyczną nawet dla „Kuźnicy" stała w owym czasie na drugim planie, była niejako odsuwana w bliżej nieokreśloną przyszłość, jakby w obawie, że perspektywa socjalizmu może odstraszyć postępową i współpracującą z nami inteligencję twórczą. Przy tym, o ile „Kuźnica" w swoich pierwszych latach, zachowywała postawę bojową i rewolucyjną, to w roku 1947/48 zaczęła coraz bardziej zbliżać się do pozycji estetyzujących, odchodząc coraz dalej od bezpośredniej walki o kulturę socjalistyczną.

To stanowisko było zresztą rezultatem całokształtu sytuacji politycznej w kraju i nacisku prawicowego odchylenia.

Nacisk burżuazyjnej estetyki był w tych latach tak silny, że nie tylko istniała teoria, że o kulturze socjalistycznej można mówić dopiero po zbudowaniu socjalizmu, lecz teoria ta spychała nurt sztuki realizmu socjalistycznego z pozycji głównego kierunku do pozycji jednego z wielu kierunków, walczącego z trudem o prawo do współistnienia.

Spokojny głos towarzysza Bieruta, przypominający twórcom ich zadania w służbie narodu i socjalizmu, w imię idei upowszechnienia sztuki i czynnej aktywizacji kulturalnej najszerszych warstw narodu, w gruncie rzeczy stał się dopiero punktem wyjścia zwrotu ideologicznego, który przybrał realne kształty dopiero po Zjednoczeniowym Kongresie Partii, to jest na Szczecińskim Zjeździe Pisarzy — w styczniu 1949 roku,

III. Rok 1949 rokiem przełomu

Granica każdego okresu jest zawsze sprawą — rzecz prosta — umowną. Zanim Partia powie: „Hic Rhodus hic salta" muszą stopniowo zaistnieć przesłanki dla zwrotu. Tak było i w roku 1949. A jednak trudno zaprzeczyć, że pod każdym względem był to rok przełomu. Był to rok przełomu również i dla kultury polskiej. Przypomnę, że był to jednocześnie rok upaństwowienia wszystkich teatrów, upaństwowienia szkolnictwa artystycznego wszystkich stopni, do tej pory poza szkolnictwem wyższym całkowicie niemal prywatnego, scentralizowania polityki wydawniczej w rękach państwowych i społecznych wydawnictw, rok początku wielkiej ofensywy kulturalnej związków zawodowych i Samopomocy Chłopskiej, którego wyrazem był jesienny Zjazd społecznych pracowników kulturalnych we Wrocławiu.

Zorganizowana na jesieni 1949 roku wielka wystawa szkolnictwa artystycznego w Poznaniu, w połączeniu ze zjazdami pedagogów i młodzieży, dokonała zwrotu ideowego w szkolnictwie artystycznym, podobnie jak Festiwal Sztuk Radzieckich, i w rok później — Sztuk Współczesnych zmienił do gruntu oblicze repertuarowe teatrów.

Cokolwiek powiemy później o błędach i wulgaryzacjach ideologicznych tego okresu, był on niewątpliwie rewolucyjnym zwrotem w tym sensie, że stoczono zwycięską walkę z burżuazyjną, idealistyczną i subiektywistyczną estetyką, że uznano metody realizmu socjalistycznego, za jedyną naukowo sprawdzalną metodę twórczą, że szeroko korzystano z doświadczeń sztuki i kultury Związku Radzieckiego, że nawiązano do postępowych, realistycznych tradycji naszej kultury narodowej. Więcej nawet, z perspektywy tych lat i burzliwych dyskusji ostatniego dwulecia możemy niewątpliwie powiedzieć, że generalna linia tego zwrotu była słuszna, konieczna, nieunikniona i stanowi logiczną i prawidłową przesłankę wszystkich następnych, kolejnych doświadczeń, osiągnięć i udoskonaleń naszej pracy.

Podkreślam osiągnięcia nie dlatego, żebym nie widział braków i błędów obu ostatnich okresów, będących rezultatem przełomu w 1949 roku, lecz dlatego, że w ramach tak zwanej „odwilży" padło wiele głosów bądź w ogóle przekreślających dorobek tych lat, bądź — jak to uczynił prof. Kott — sprowadzających twórczość Polski Ludowej tylko do pierwszych trzech lat jej istnienia. Zarówno jedna jak i druga teoria jest nie tylko błędna i szkodliwa, lecz przede wszystkim nieprawdziwa, gdyż żaden historyczny okres nie wydał w tak krótkim czasie tylu dzieł wybitnych i trwałych.

Zresztą okres, który rozpoczęliśmy w 1949 roku po pierwszym Zjeździe Partii, również nie był jednolity w swojej linii rozwojowej i posiadał wiele zygzaków, wahań, błędów i nieporozumień, tak typowych dla każdego przełomu. W zasadzie można go podzielić, jak to już mówiłem na początku, na dwa, wyraźnie zarysowujące się etapy. Pierwszy etap — od Zjazdu Szczecińskiego do XI Sesji Rady Kultury i Sztuki, drugi, trwający do chwili obecnej. Przy tym nawet w pierwszym okresie należy wyróżnić podokres, trwający od stycznia 1949 r. do października 1951 r., to jest do Konferencji w Radzie Państwa, i drugi — historycznie zamknięty II-gim Zjazdem Partii.

Jeżeli wydobywam Październikową Konferencję, jako określony etap w rozwoju naszej sztuki, to dlatego, że nie można zrozumieć XI Sesji Rady Kultury i Sztuki, ze wszystkimi jej konsekwencjami na plus i na minus, bez przypomnienia, że to już właśnie na Październikowej Konferencji w Radzie Państwa, w oparciu o referaty tow. Bermana i tow. Hoffmana, zostały ujawnione i wyprostowane najbardziej typowe błędy schematyzmu, naturalizmu i wulgaryzatorstwa ideowego. Wprawdzie błędy te wystąpiły wówczas najostrzej w plastyce, lecz podobne nieporozumienia miały miejsce również i w innych dziedzinach sztuki, a również — w naszej polityce kulturalnej.

Konferencja w Radzie Państwa, w wyniku szeregu dyskusji, jakie się po niej odbyły w środowiskach twórczych, położyła kres sprowadzaniu zagadnień współczesnej, socjalistycznej plastyki do sprawy jednego, naturalistycznego warsztatu, przywróciła swobodę dyskusji twórczych i prawo do samodzielnych poszukiwań. A przede wszystkim postawiła sprawę prymatu idei, treści oraz intencji ideowych twórcy, jako sprawę pierwszą, główną, dla wyrażenia której wyraz formalny jest zagadnieniem ideowo-artystycznym samego twórcy.

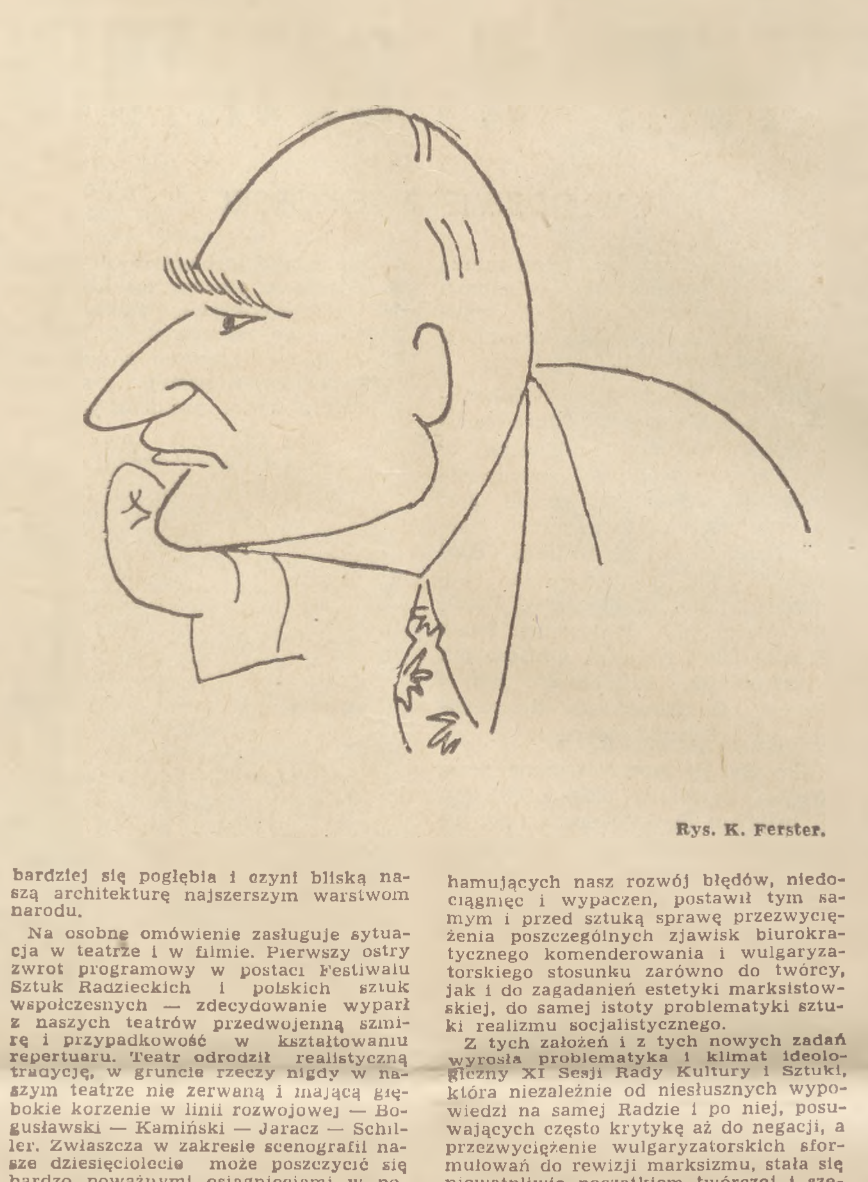
W tym sensie Październikowa Konferencja w Radzie Państwa nie tylko zadała pierwszy cios schematycznemu zubożaniu naszej literatury i sztuki, lecz również otworzyła wrota dla dyskusji, wymiany poglądów, głębszego poszukiwania prawdy naszych czasów, psychologicznych uzasadnień decyzji ludzkich i włączenia w orbitę socjalistycznej sztuki wszelkich spraw człowieka, wielkich i małych, ogólnych i osobistych, o ile tylko pomagają rozwijać się ludziom i budować socjalizm.

Wydaje mi się, że okres po Konferencji w Radzie Państwa dał nam szereg wybitnych dzieł, wykraczających daleko poza pozycje jednego sezonu.

Plastyka polska zerwała z teorią impasu i znajduje się dzisiaj na szerokim torze poszukiwań śmiałych, realistycznych, pomagających człowiekowi poznać i zrozumieć świat obiektywny, lecz jednocześnie będących zjawiskiem nowym, odkrywczym, a nie tylko biernym, naturalistycznym powtórzeniem przyrody.

Jest to również okres wielkiej przemiany w dziedzinie architektury. Lata 1946—1949 w dziedzinie architektury dały w gruncie rzeczy tylko dwa zasadnicze programowe dzieła: Trasę W-Z i twórczą rekonstrukcję Nowego Światu. Jednocześnie te właśnie pozycje stanowiły front walki przeciwko bezdusznemu konstruktywizmowi i kosmopolitycznym tendencjom odnarodowienia naszej architektury, których symbolem stała się ulica Krucza i osławiony gmach CDT. Twórcza synteza Trasy W-Z z narodową, warszawską architekturą i twórcza synteza tradycyjnego Nowego Światu z nowoczesnymi potrzebami — to poważny krok naprzód w kierunku zwycięstwa myśli partyjnej w budownictwie i punkt wyjścia dla dalszych poszukiwań twórczych, pod warunkiem oczywiście uświadomienia sobie całej ograniczoności polityki zabytkowej i rekonstrukcji dzielnic starych miast, traktowanych jako punkt wyjścia do nowoczesnej architektury. Nie znaczy to jednak, że w tym czasie — podobnie jak i w innych dziedzinach twórczości — nie popełniono szeregu wulgaryzatorskich błędów mieszczańskiego funkcjonalizmu (architektura Nowej Huty), lub że nie było prób narzucenia jednego strychulca, jednej formy architektonicznej innym architektom, chociażby dla określenia typu urbanistycznego nowoczesnych dzielnic mieszkaniowych (Muranów).

Natomiast projekty śródmieścia i indywidualne prace pracowni prof. Pniewskiego, Gutta, Stępińskiego świadczą o coraz śmielszych próbach poszukiwania nowoczesnej syntezy, w oparciu o typowe projekty, nową technikę, narodową tradycję i współczesne potrzeby socjalistycznego miasta. Jednoczesna odbudowa Starówki, Krakowskiego Przedmieścia, starych dzielnic Gdańska i Lublina świadczą również o tym, że konsekwentny wysiłek, rozpoczęty na etapie Trasy W-Z i Nowego Światu, jeszcze bardziej się pogłębia i czyni bliską naszą architekturę najszerszym warstwom narodu.



Rys. K. Ferster.

Na osobne omówienie zasługuje sytuacja w teatrze i w filmie. Pierwszy ostry zwrot programowy w postaci Festiwalu Sztuk Radzieckich i polskich sztuk współczesnych — zdecydowanie wyparł z naszych teatrów przedwojenną szmirę i przypadkowość w kształtowaniu repertuaru. Teatr odrodził realistyczną tradycję, w gruncie rzeczy nigdy w naszym teatrze nie zerwaną i mającą głębokie korzenie w linii rozwojowej — Bogusławski — Kamiński — Jaracz — Schiller. Zwłaszcza w zakresie scenografii nasze dziesięciolecie może poszczycić się bardzo poważnymi osiągnięciami w postaci dzieł Daszewskiego, Frycza, Roszkowskiej, Andrzeja Pronaszki, Otto Axera, Kosińskiego, Stopki, Kantora i szeregu innych, utalentowanych i wybitnych plastyków. Na specjalne podkreślenie zasługuje fakt, że w scenografii zawsze mógł istnieć obok Daszewskiego i Frycza — Kantor i Stopka, co jeszcze raz wskazuje na to, że w tych dziedzinach sztuki, które ustrzegły się przed najazdem prymitywu naturalistycznego, jaki miał miejsce w malarstwie stalugowym, rozwój był prawidłowszy i pojęcie realizmu socjalistycznego nie zostało błędnie i szkodliwie zawężone do źle zrozumianej tradycji dziewiętnastego wieku. Mimo to — wulgaryzatorskie przegięcia pierwszego okresu wypchnęły z polskiego teatru wielki repertuar polski i światowy (Szekspir i dramat romantyczny), postępowe pozycje współczesnego teatru światowego i rewolucyjne sztuki teatru eksperymentalnego (Majakowski — Brecht), stwarzając atmosferę jednostajności i nudy mimo poszczególnych poważnych osiągnięć Teatru Współczesnego pod kierownictwem Erwina Axera, Teatru Nowego pod kierownictwem Kazimierza Dejmka, nowatorskie próby Korzeniewskiego, wielki wkład w problematykę współczesną Bardiniego, Rotbauma i Lidii Zamkow.

Słuszna, lecz źle zrozumiana krytyka, z jaką się spotkała podobna sytuacja w teatrze, zepchnęła naszą politykę repertuarową na bezdroża eklektyzmu i tradycjonalizmu, wypłukując teatr z politycznego repertuaru, zwłaszcza współczesnego repertuaru radzieckiego i polskiego, który to stan, niestety, z małymi zmianami na lepsze — trwa właściwie do chwili obecnej.

Sytuacja w filmie była w tym czasie w pewnym sensie podobna, chociaż można i w tej dziedzinie sztuki wyraźnie zróżnicować dwa zasadnicze nurty. Nurt wielkiej problematyki, reprezentowany przez Forda, Jakubowską, a z młodych — przez Kawalerowicza. I nurt filmów o tematyce bardziej kameralnej, marginesowej, często odpolitycznionej i schematycznej. Przy tym błędy scenariusza niejednokrotnie zostały jeszcze pogłębione przez naturalistyczną i nieciekawą koncepcję reżyserską i operatorską.

Należy z całym naciskiem podkreślić, że nurt wielkiej problematyki w polskim filmie, mimo tych, czy innych potknięć ideologicznych w zasadzie utrzymał, a nawet rozwinął swój poziom ideowy i artystyczny, i tym samym stanowi dziś generalną linię rozwojową polskiego filmu, jak na to chociażby wskazuje droga artystyczna Wandy Jakubowskiej i Aleksandra Forda, których filmy są zawsze poważnym wydarzeniem artystycznym i politycznym i charakteryzują się własnym, odrębnym stylem ich twórców.

Bezspornym też osiągnięciem jest polski film dokumentalny, a zwłaszcza żywa, nie banalna i nie schematyczna Kronika Filmowa. Inwencja operatorów łączy się w tym wypadku ze śmiałą koncepcją ideologiczną i słuszną ambicją artystyczną, by film dokumentalny zdobywał widza nowatorstwem myśli i poziomem artystycznym.

Natomiast nurt tak potrzebnych filmów kameralnych spłycił się, stał się pseudo-obyczajowy i apolityczny, nie uratował filmów rozrywkowych, a zagubił tematykę „Pierwszych dni" Rybkowskiego i niemal bez wyjątku rozminął się z gustem publiczności i oceną krytyki. Pewnymi wyjątkami na plus są w tym wypadku takie filmy, jak: „Pokolenie" i „Godziny nadziei" Rybkowskiego, które to filmy cechuje żarliwość artystyczna, pogłębienie psychologiczne i nowatorstwo. Wydaje mi się jednak, że w produkcji filmów jesteśmy — podobnie jak i w dramaturgii — daleko jeszcze od wyjścia z impasu scenariuszowego, mimo w zasadzie dobrych reżyserów i w większości doskonałych operatorów.

Może najbardziej autonomicznie rozwijały się zjawiska artystyczne w muzyce. Przełom ideowo-artystyczny, który dokonał się po Łagowie (lipiec 1949 r.) wzmógł w poważnym stopniu twórczość kantatowo-pieśniarską i popularną, dał takie zjawiska, jak Sygietyński i cała późniejsza szkoła ludowych zespołów pieśni i tańca. Powstała również Grupa 49, grupa wyraźnie ideowa, która programowo rozpoczęła walkę o muzykę emocjonalną, melodyczną, chociaż tworzoną nowoczesnymi środkami muzycznymi. Nurt ten jednak pozostawił w zasadzie na uboczu muzykę wielkich form, muzykę symfoniczną. I mimo, że Konferencja w Radzie Państwa słusznie zdjęła „embargo" z twórczości Lutosławskiego, Bacewiczówny, Szabelskiego i innych, problem nowoczesnej, socjalistycznej muzyki wielkich form nie został do chwili obecnej rozwiązany, i w gruncie rzeczy niezależnie od wysokiego kunsztu kompozytorskiego czołówki naszych twórców, niezależnie od szeregu Nagród Międzynarodowych — Pierwszy i Drugi Festiwal Muzyki Polskiej pokazał w całej ostrości rozdźwięk, jaki istnieje między muzyką symfoniczną a publicznością, która zapełnia salę koncertów, poświęconych muzyce klasycznej, lub popularnej, zdobywa szturmem występy „Mazowsza" i „Śląska", a starannie i z premedytacją unika muzyki symfonicznej. Może pewnym wyjątkiem były w tym wypadku utwory Woytowicza, Sikorskiego czy Lutosławskiego (lecz wyjątki raczej potwierdzają regułę, niż ją podważają).

IV. Przesłanki i skutki zwrotu w 1954 roku

II Zjazd Partii, który w oparciu o wielkość dorobku dziesięciolecia w każdej dziedzinie gospodarki narodowej i kultury, przeprowadził jednocześnie krytykę hamujących nasz rozwój błędów, niedociągnięć i wypaczeń, postawił tym samym i przed sztuką sprawę przezwyciężenia poszczególnych zjawisk biurokratycznego komenderowania i wulgaryzatorskiego stosunku zarówno do twórcy, jak i do zagadnień estetyki marksistowskiej, do samej istoty problematyki sztuki realizmu socjalistycznego.

Z tych założeń i z tych nowych zadań wyrosła problematyka i klimat ideologiczny XI Sesji Rady Kultury i Sztuki, która niezależnie od niesłusznych wypowiedzi na samej Radzie i po niej, posuwających często krytykę aż do negacji, a przezwyciężenie wulgaryzatorskich sformułowań do rewizji marksizmu, stała się niewątpliwie początkiem twórczej i szerokiej dyskusji zarówno w środowiskach twórczych, jak i w krytyce artystycznej.

W tym sensie XI Sesja Rady była zjawiskiem pozytywnym i nowym w rozwoju naszej sztuki i krytyki artystycznej, i następujące po niej narady twórcze i zjazdy związków — krytykę i postulatywność społeczeństwa w stosunku do twórczości coraz bardziej wzmagały i pogłębiały.

Nie zdejmuje to jednak z nas odpowiedzialności uświadomienia sobie, że już na samej Sesji i zaraz po niej zarysowały się dwa niebezpieczeństwa, z którymi musimy toczyć walkę po dzień dzisiejszy, a które wyraźnie zostały sprecyzowane w liście KC Partii po III Plenum. Są to z jednej strony poszczególne zjawiska nowego nawrotu prawicowych tendencji, a z drugiej — nowe próby sekciarstwa i nieudolnego komenderowania, przypominające lata bezpowrotnie minione.

Nie możemy bowiem nigdy zapominać o tym, że w społeczeństwie klasowym, a takim społeczeństwem ciągle jesteśmy, zwłaszcza w społeczeństwie sąsiadującym o miedzę z kapitalizmem, wszelkie twórcze dyskusje, wszelkie ujawnianie błędów, potknięć i uproszczeń dają zawsze dwa zjawiska, towarzyszące nieuchronnie tym procesom. Jedno — to reakcja wroga, krytykująca nas z pozycji estetyki idealistycznej, burżuazyjnej, i drugie — to krytyka wychodząca z założeń partyjnego, marksistowskiego myślenia. Oczywiście zwłaszcza w sprawach sztuki są jeszcze poza tym refleksje subiektywnie uczuciowe, osobiście uczciwe, nie chcące nam bynajmniej szkodzić, chociaż często obiektywnie błędne, lub spełzające na niesłuszne pozycje.

W krytyce wystąpiło zjawisko dyskusji bez odpowiedzi ze strony redakcji, dyskusji dla dyskusji, bez partyjnego podsumowania poruszanej problematyki. Przypomnę dyskusję nad podręcznikami, dyskusję o literaturze dwudziestolecia, o współczesnej plastyce, o architekturze, polityce konserwatorskiej, nie mówiąc już o pamiętnikach pensjonarek i osobistych wynurzeniach rozczarowanych inteligentów. Polityka kulturalna próbowała na te sprawy reagować raz ostrzej, raz słabiej, nigdy natomiast konsekwentnie, co w rezultacie, w sytuacji istotnych, głębokich, śmiałych, nowych posunięć w polityce międzynarodowej i wewnętrznej, w warunkach odrodzenia leninowskich, demokratycznych norm życia partyjnego, rozwinięcia krytyki i dyskusji, dało w praktyce, obok oczyszczenia generalnej linii z błędów schematyzmu, również szereg prób zaatakowania naszej polityki kulturalnej, niekiedy nawet kwestionujących kierowniczą rolę Partii w kształtowaniu sztuki i kultury socjalistycznej.

Sądzę jednak, że gdy mówimy o tym okresie, który wypada na 1954/1955 rok, to wszystkie te zjawiska błędów i wypaczeń należy sprowadzić do właściwych wymiarów, zwalczając zarówno reakcyjną mistyfikację krótkiego okresu demoliberalnej „wolności", jak i równie szkodliwą mistyfikację, że brudna piana mętniactwa i fałszywych teorii, stanowi w tym okresie zjawisko typowe, główne.

Osobne zagadnienie, które zwłaszcza ostatnio ostro wystąpiło w dyskusji, i nawet w twórczości — to błędna i całkowicie szkodliwa teza, że szereg naszych wad i wypaczeń jest nie pozostałością starego ustroju, lecz wynikiem samej istoty socjalizmu, jego struktury, prawie że rezultatem dyktatury proletariatu. To swoiste pomieszanie pojęć, czy nawet zjawisk, będących bezpośrednią pozostałością dawnych czasów, ze zjawiskami, które z całą ostrością wystąpiły na jaw dopiero w naszych warunkach, właśnie w sytuacji codziennej konfrontacji „nowego ze starym", dało w rezultacie — w szeregu wypadków — nie tylko naturalistyczne widzenie naszej rzeczywistości wyłącznie niemal od negatywu, lecz również błędną teorię, że prawdziwie wielka literatura i sztuka może powstać wyłącznie na zasadzie krytyki rzeczywistości, jej negatywnego obrazu, nieraz negatywnego obrazu w groteskowej karykaturze. Nie negując roli krytyki i nawet demaskatorskiej postawy wobec naszych wad i błędów, nie możemy rozwiązać problemu współczesnej literatury bez równoczesnego postawienia zagadnienia pozytywnego bohatera, oczywiście nie jako skończonej doskonałości, lecz jako człowieka, który w trudach naszej epoki nie tylko sam powstaje, lecz jednocześnie aktywnie współdziała w budowaniu nowego życia.

Wszystkich tych negatywnych zjawisk nie można jednak rozpatrywać w oderwaniu od obiektywnych trudności istniejących w okresie przezwyciężania w naszej polityce błędów beriowszczyzny, co dla niejednego z twórców było źródłem tragicznych zmagań ideowych i osobistych, i co nadawało niemal każdemu z tych wystąpień cechy subiektywnej, rzetelnej troski o przyszłość naszej drogi, o moralną postawę socjalizmu i pion ideowy komunisty.

I dlatego byłoby, moim zdaniem, niewybaczalnym błędem, gdybyśmy nie widzieli, że główny nurt naszej twórczości i naszej polityki kulturalnej nie tylko nie został w tym czasie naruszony, lecz mimo szeregu odchyleń, fermentów i błędów uległ dalszemu pogłębieniu i umocnieniu, z właściwych realistycznych i socjalistycznych pozycji.

Problem realizmu socjalistycznego, jako antynomii w stosunku do obcego nam ideowo burżuazyjnego formalizmu, nie stoi dziś wyłącznie w płaszczyźnie dyskusji nad środkami tego, czy innego warsztatu twórczego, czy też tej lub innej tradycji realistycznej, lecz w płaszczyźnie twórczości na tyle sugestywnej ideowo i artystycznie, żeby ludzie mogli lepiej zrozumieć złożone procesy historyczne, żeby mogli lepiej dostrzec człowieka i jego przeżycia, a tym samym bardziej celowo i mądrze ukształtować samych siebie zgodnie z założeniami ideowymi, etycznymi i artystycznymi socjalizmu.

Toteż dyskusja, która dziś się toczy i której pozytywnym wyrazem między innymi było ostatnie plenum Związku Literatów, słusznie odcięła się od brudnej piany estetyki burżuazyjnej, podjazdowych wypadów przeciwko zasadniczej istocie sztuki socjalistycznej — poznawalności obiektywnego świata w dziele sztuki oraz słusznie pozostawiła za sobą nihilistyczne przekreślanie dorobku dziesięciolecia. Proces ten nie jest, niestety, jednakowo intensywny we wszystkich związkach twórczych. Na czoło wybija się, zwłaszcza ostatnio, działalność Związku Literatów, natomiast w ogonie wlecze się kierownictwo Związku Plastyków, które grzęźnie ciągle w swoich drobnobytowych zainteresowaniach i spełza częstokroć na apolityczne pozycje eklektyzmu i wyczekiwania. W tych warunkach z konieczności aktywizują się poszczególne ośrodki plastyczne, jak zespół sopocki, Komitet Organizacyjny Wystawy Młodych, Komisja Artystyczna Grafików pracujących w plakacie i wystawiennictwie. Są to zresztą zjawiska pozytywne i świadczą w zasadzie o słusznym i zdrowym nurcie, dojrzewającym coraz bardziej w samym środowisku plastycznym. W rezultacie procesów, które rozwijają się w oparciu o tezy III Plenum i krytyki błędów i opóźnień naszej pracy, polityka kulturalna naszej partii konkretyzuje się dzisiaj coraz bardziej na analizie rzeczywistych osiągnięć i rzeczywistych błędów, oczyszczając tym samym przedpola naszej działalności dla jeszcze szerszego i pełniejszego uchwycenia w dziele twórczym prawdy naszych czasów. W dyskusji tej z całą oczywistością wychodzi na jaw ogrom rzeczywistych, artystycznych zdobyczy dziesięciolecia, niewątpliwie trwałych pozycji artystycznych, istnienie nowego utalentowanego pokolenia pisarzy i artystów oraz krytyków literackich i artystycznych. Wychodzi również na jaw współzależność między procesami u nas, a wielką drogą Związku Radzieckiego, ludów Azji i wysiłków postępowych twórców państw kapitalistycznych. Nie izolacja jest drogą rozwoju i międzynarodowego braterstwa, a ścisła współpraca, rozumne korzystanie ze wspólnych doświadczeń, co — rzecz prosta — w niczym nie przekreśla zasadniczej tezy marksizmu o własnym narodowym nurcie postępowej tradycji i socjalistycznej współczesności naszego własnego życia i naszych własnych osiągnięć.

Jednym właśnie z najpoważniejszych osiągnięć dziesięciolecia jest coraz wyraźniejsze kształtowanie się polskich, współczesnych stylów artystycznych w różnych dziedzinach sztuki. Przyznaje to zarówno krytyka radziecka, jak i zachodnio-europejska. Przy tym cechą charakterystyczną polskiej sztuki socjalistycznej jest twórcze wchłonięcie z jednej strony sztuki ludowej i realistycznej tradycji, z drugiej strony wzbogacenie jej nowymi, współczesnymi elementami, w oparciu o założenia ideowe socjalizmu oraz o nowoczesną technikę i warsztat artystyczny.

V. Sztuka i życie

Sprawy upowszechnienia kultury ciągle są rozwiązywane prawie wyłącznie w oparciu o aparat Ministerstwa Kultury i Sztuki i tak zwanego Mecenatu państwowego, nie obejmując niemal zupełnie nie tylko naszego przemysłu i budownictwa.

Wprawdzie ruch amatorski, ta wielka szkoła wychowania narodowego, awansu kulturalnego i uartystycznienia społeczeństwa, coraz szerzej dziś korzysta z dzieł artystycznych i pracy zawodowych artystów, zwłaszcza w zakresie pieśni, muzyki i teatru, lecz jednocześnie pozostaje otwarte zagadnienie repertuaru teatrów amatorskich i zespołów artystycznych, zagadnienie kadr reżyserskich i instruktorskich, nie mówiąc już o zagadnieniu twórczości amatorskiej, które jest jak dotąd sprawą nie ruszoną ani pod względem teoretycznym, ani właściwie praktycznym.

Cechuje również ruch amatorski schematyzm w metodach pracy, brak inwencji twórczej w przełamaniu dotychczasowych nawyków programowych, brak poważniejszej analizy swoich błędów i niedociągnięć.

Stąd też, gdy mówimy o upowszechnieniu sztuki i współpracy z ruchem amatorskim, to operujemy przeważnie tylko danymi cyfrowymi, a nie analizą tych cyfr. Zresztą cyfry te, za którymi kryją się niewątpliwie realne osiągnięcia, są słusznym przedmiotem naszej dumy.

Te cyfry są o tyle ważne, że gdy mówimy o sztuce, to musimy zawsze pamiętać dla kogo tworzymy, kto jest naszym odbiorcą i słuchaczem, kto nas krytykuje i ocenia i że głos nasz w tym wypadku jest już głosem narodu, chociaż niewątpliwie niepotrafiliśmy jeszcze jak dotąd, w dostatecznym stopniu przeniknąć na wieś, nie potrafiliśmy iść ręka w rękę z potrzebami gospodarczymi i politycznymi naszej wsi, nie stanowimy czynnika walki o jej przebudowę ustrojową, tak samo jak nie potrafiliśmy obudzić życia kulturalnego w szeregu nowych osiedli fabrycznych.

Nie zawsze również wiemy o tym, że bardzo często praca twórców ciągle jeszcze nie jest bezpośrednio nastawiona i powiązana z odbiorcą. Kompozytorzy w większości swojej pracują dla Komisji Zamówień, a nie bezpośrednio dla konkretnych filharmonii, chórów, zespołów zawodowych i amatorskich, które by znali w sensie ich potrzeb i możliwości. Plastycy nie mogą wyjść poza doroczne wystawy, zupełnie nie wiedząc, dokąd trafi ich obraz czy rzeźba, oraz czy ich praca zharmonizuje się z klimatem obiektu, w którym się znajdzie i z apercepcją widza, dla którego nie zawsze była przeznaczona. Nasze zakłady tkaniny, ceramiki i gobelinu pracują wyłącznie niemal na potrzeby wystawiennictwa, a gdy ludzie pytają, gdzie można ich produkcję kupić, wzruszamy tylko ramionami, jakby to właśnie nie było głównym celem pracy naszych plastyków.

Autorzy dramatyczni z dużymi nieraz trudnościami trafiają do teatrów pomimo bezradnych wysiłków Centralnego Zarządu Teatrów.

Wydaje mi się, że o ile pierwsze dziesięciolecie położyło podwaliny pod literaturę i sztukę narodową, naszej socjalistycznej epoki, to **drugie dziesięciolecie, nie zdejmując w niczym z siebie zagadnień ideologicznych i artystycznych, powinno mocniej postawić przed sobą zadanie powiązania sztuki z codziennymi potrzebami narodu, ze służbą dla narodu, powinno uczynić każdy twórczy i rzetelny wysiłek artysty w większym stopniu własnością narodu, realizując pełniej założenia partyjności sztuki i jej wielkiej roli w wychowaniu nowego społeczeństwa.**

VI. Krytyka i satyra

W realizacji tych wielkich zagadnień współczesności, które referat tow. Żółkiewskiego omawia odrębnie, niepośledną rolę powinna spełnić krytyka literacka i tak zwana publicystyka społeczno-kulturalna. O sprawach krytyki sporo ostatnio mówiliśmy, gniewając się na nią i ganiąc jej błędy, nie zawsze jednak zdajemy sobie sprawę z tego, jak trudno jest reagować na codzień na poszczególne zjawiska życia kulturalnego, i jak bardzo jest się wówczas narażonym na błędy i potknięcia, zwłaszcza, że do najmniej przyjemnych zajęć należy czytanie krytycznych i satyrycznych artykułów o sobie, lub swojej pracy. Również nie docenia się w dostatecznym stopniu ogromnej roli tak poważnej dziedziny, jaką jest satyra.

Nie każdy również wie, że poziom naszej satyry i publicystyki literackiej jest jednym z najwyższych w Europie. Teatry satyry i estrady oraz pisma satyryczne cieszą się mimo tych, czy innych potknięć, słusznym uznaniem w społeczeństwie i za granicą. Poważną też pozycję zajmuje nasza satyra w propagandzie i agitacji, w rozładowywaniu plotek, w mobilizacji poszczególnych środowisk do walki z określonymi wadami i brakami naszego życia. Podkreślić zwłaszcza należy, jako radosne zjawisko, ozdrowieńczą rolę młodych (Studenckie Teatry Satyry w Warszawie i w Gdańsku), którzy zadebiutowali nowym rodzajem satyry politycznej, czujnej na nacisk prawicowych poglądów i burżuazyjnej estetyki nie tylko przy tym nie wypadając w szablon, lecz przeciwnie — znacznie rozszerzając problematykę i zasięg inteligentnej i trafnej krytyki. Podobnie, gdy mówimy o krytyce publicystycznej, o pracy pism tego rodzaju, jak „Nowa Kultura" i „Przegląd Kulturalny", to zwracając słusznie uwagę na konieczność przezwyciężania poważnych wahnięć ideologicznych i błędnych poglądów, nie wolno nam jednocześnie nie widzieć i nie doceniać dorobku ostatniej dyskusji, szerokości problematyki i znacznego wzrostu poczytności wymienionych periodyków.

Wyjątkiem chyba jest ciągle jeszcze „Życie Literackie", które wyraźnie zagubiło busolę polityczną i coraz częściej utyka na jałowych mieliznach „klerkizmu" i negacji.

Jednym również z niewątpliwych osiągnięć ostatniego okresu jest stopniowy zanik obawy przed nieuzasadnionym „stuknięciem", co pozwala piszącym szczerzej i odważniej formułować sądy i wypowiadać swoje myśli, w poszukiwaniu nowych ocen i odkrywczych poglądów.

Krytyka i publicystyka literacko-artystyczna jest dzisiaj trwałym osiągnięciem naszego dziesięciolecia i mimo błędów, słusznie skrytykowanych przez Partię, nie tylko towarzyszy procesom twórczym naszych artystów, lecz niejednokrotnie je wyprzedza, prowadząc w zasadzie trafną walkę o ostrość widzenia ideowo-artystycznego, o jakość naszych prac i wysiłków, o prawo do socjalistycznego eksperymentu i nowatorstwa.

Jaki zasadniczy wniosek można w tych warunkach wyciągnąć z tej stosunkowo pobieżnej oceny dróg rozwojowego polskiego dziesięciolecia?

VII. Rola kierownicza Partii

Polityka Partii, to polityka nieustannego wiązania żywego nurtu twórczości z naszą codzienną rzeczywistością, z rewolucyjnym zjawiskiem głębokich, ustrojowych przemian w naszym kraju i odwrotnie — to polityka świadomego wpływania poprzez dzieła sztuki na człowieka pracy, i tym samym na jego udział w budownictwie socjalistycznym. Z tej konfrontacji wynika nieustanny proces doskonalenia, pogłębiania twórczości i wyzwalania w życiu podstawowych założeń estetyki marksistowskiej.

W ramach tego procesu ulega również ciągłemu wzbogacaniu własna paleta twórcza poszczególnego artysty. Jest to oczywiście proces obustronny, polegający na ustawicznym sprawdzaniu założeń teoretycznych z praktyką, na ustawicznej nauce w oparciu o doświadczenia, życie, osiągnięcia i porażki. Jednocześnie jednak musimy sobie zdawać z tego sprawę, że jest to proces trudny, bolesny, nie pozbawiony wykrzywień i potknięć, ponieważ nasze zbliżenie do obiektywnej prawdy ciągle jest niedoskonałe, względne, ciągle wymaga korekt i ciągle inne ogniwo pozostaje w tyle, zaczyna kuleć i wymaga podciągnięcia do głównej kolumny marszowej.

Nie przypadkowo więc nasze etapy zbiegają się w pewnym sensie ze zjazdami naszej Partii i plenarnymi posiedzeniami Komitetu Centralnego. Sztuka jako nasz oręż w kształtowaniu świadomości ludzkiej i rola kierownicza Partii w życiu narodu, to nie założenie dogmatyczne, to oczywistość, wynikająca z samej istoty sztuki i z jej wychowawczej roli w społeczeństwie. Należy tylko pamiętać, że proces przenoszenia wytycznych Partii na życie artystyczne nie może następować schematycznie i bezpośrednio, lecz na drodze codziennego mobilizowania twórców wokół generalnej linii przemian, zachodzących u nas w kraju i w naszej światowej walce o pokój i socjalizm.

Stąd też sztuka nasza w sensie historycznym jest sztuką wielkiego, dziejowego ciągu rozwoju społeczeństw ludzkich i tym samym rozwoju sztuki realistycznej, sztuki ideowej, sztuki prowadzącej naród do nowego, wyższego etapu historycznego, będąc jednocześnie sztuką stwarzania wiecznych wartości w miarę rozwiązywania problemu jedności treści i formy, prawdy i doskonałości środków wyrazu w danym dziele artystycznym.

Jeżeli przypominam te prawdy, dobrze wszystkim znane, to tylko dlatego, żeby jeszcze raz uprzytomnić sobie etapy rozwojowe naszej walki o sztukę realizmu socjalistycznego. Realizacja założeń naszej polityki nie jest więc w tych warunkach drogą przypadkowych zygzaków, nawrotów i odwrotów, lecz trudną drogą rozwoju sztuki w służbie narodu i socjalizmu, w oparciu o podstawowe założenia estetyki leninowskiej. Jest sztuką obiektywnie istniejącej prawdy człowieka. Przy tym realizując te zadania w pełni musimy sobie zdawać sprawę ze specyficznych trudności powstawania dzieła artystycznego, dla którego sprawy wyobraźni artystycznej są z konieczności punktem wyjściowym wszelkiego procesu twórczego. W tych warunkach dyskusja, szczera wymiana poglądów, odważna korekta błędów jest jedyną drogą rozwoju sztuki, jedyną drogą kształtowania się szerokiego frontu rewolucji kulturalnej. Przy tym musimy zawsze pamiętać, że dla wszystkich, dla których drogą jest sprawa człowieka, piękna, pokoju i sprawiedliwości społecznej, dla każdego, kto rozumie kierowniczą rolę Partii i zasadę ideowej i wielkiej artystycznie sztuki, jest zawsze miejsce w naszym froncie narodowym. Każdy, kto dla realizacji tych celów odkrywa nowe drogi i stwarza niepowtarzalne i bezcenne dzieła artystyczne, pomagające żyć i walczyć człowiekowi pracy, jest pionierem i promotorem sztuki socjalistycznej, sztuki partyjnej, często zupełnie niezależnie od osobistej, partyjnej, czy też bezpartyjnej przynależności twórcy.

„Wszystkie piękne kwiaty w socjalizmie mogą kwitnąć — mówił Mao-tse-tung — chodzi tylko o to, żeby tych kwiatów było jak najwięcej, i żeby kwitły barwami wszystkich narodów i nieskończonej w swym geniuszu wyobraźni ludzkiej".

Niech te słowa wielkiego marksisty i myśliciela staną się wytyczną działalności artystycznej w drugim dziesięcioleciu pracy, walki i wielkich zwycięstw Polski Ludowej!

*) Fragmenty referatu.

DYSKUSJA

BLIŻEJ ODBIORCY

JAN BRZECHWA

Krytyka nasza, a mam tu na myśli krytykę marksistowską — wysuwa wobec literatury słuszny postulat, iż powinna ona oddziaływać wychowawczo na umysł i uczucia czytelnika, powinna uczestniczyć w procesie wychowania nowego człowieka, powinna w czytelniku kształtować świadomość socjalistyczną.

Wydaje mi się, że kardynalnym obowiązkiem każdego rzetelnego krytyka jest poznanie opinii mas czytelniczych, wsłuchanie się w głos odbiorcy; sumienna analiza czytelnictwa poprzez kontakty z bibliotekarzami i pracownikami księgarskimi, poprzez badanie dzienników lektur wśród młodzieży, poprzez zaznajomienie się z korespondencją wpływającą do wydawnictw i do Domu Książki. Dopiero poznanie tej drugiej strony medalu, dopiero obejrzenie dzieła literackiego oczyma czytelnika, konfrontacja własnego sądu z jego sądem — przydać może wypowiedziom krytycznym rumieńców życia. Do tego czasu wszystkie oceny wisieć będą w próżni, wszystkie diagnozy będą nierealne, nieżyciowe, nieprawdziwe, a obowiązek krytyki — nie spełniony.

Bo i cóż przyjdzie nam z tego, jeśli zgodnie stwierdzimy, że „Obywatele", „Rozstaje", czy „Jaworowy dom" są to dzieła odpowiadające założeniom realizmu socjalistycznego, że zawierają ogromny ładunek ideologiczny i wychowawczy, skoro równocześnie nie będziemy przekonani o tym, że książki te są rzeczywiście czytane, a więc rzeczywiście oddziaływają na masy czytelnicze i tym samym spełniają rolę, którą im przypisuje krytyka. A co, jeżeli by się, powiedzmy, okazało, że tych książek nikt nie czyta, a natomiast czytane są utwory Broszkiewicza, Wygodzkiego i Konwickiego? A jak jest naprawdę? Co nasi krytycy o tym wiedzą? Może i te książki również nie są czytane? Albo wyobraźmy sobie, że wskutek wad dystrybucji wszystkie te dzieła zawędrowały do Łomży i poza mieszkańcami Łomży nikt ich w Polsce nie zna? Jaki sens miałyby wobec tego wszystkie nasze dyskusje literackie i wypowiedzi krytyki z lat ostatnich?

Doprowadzam rozumowanie moje do absurdu; i nie chciałbym być źle zrozumiany. Wysoko cenię twórczość Brandysa i Putramenta, Machа i Broszkiewicza, Konwickiego i Wygodzkiego. Wierzę, że książki ich cieszą się wielką poczytnością i to jest moje prawo. Ale krytycy nie mogą tylko wierzyć, muszą wiedzieć na pewno. Inaczej wszystkie ich twierdzenia staną się hipotetyczne.

Kontakt z życiem, znajomość rynku czytelniczego, kontrola własnych sądów poprzez uważne badanie czytelnictwa, a więc dostrzeganie poza teorią człowieka, dla którego literatura jest tworzona, to nieodzowne warunki pracy krytyka marksistowskiego.

Jedynie w ramach krytyki idealistycznej może istnieć ocena dzieła samego w sobie. Nas powinno interesować nie tylko dzieło, jako środek wychowania społecznego i politycznego. Musimy wiedzieć jeszcze, jakie jest jego oddziaływanie na czytelnika. A więc nie tylko czy spełniliśmy nasze zadanie ale także czy osiągnęliśmy zamierzony cel. Powinniśmy wiedzieć, czy dzieło, które uważamy za dobre i pożyteczne, jest także czytelne i czy jest poczytne.

Poczytność to przecież jeden z walorów politycznych dzieła, bo z poczytnością wiąże się jego siła agitacyjna.

Zagłębiona w swoje rozważania i spory teoretyczne krytyka nie dostrzega, nie chce dostrzegać faktów, które w jakikolwiek sposób zakłócają jej diagnozy, nawet wyruszając do walki ze schematyzmem nie zmieniła schematu w kształtowaniu swych ocen i sądów. A tymczasem — rzeczywisty nurt życia toczy się obok. Oto przykład pierwszy:

Widziałem przed paru dniami przypadkowo książkę Rusinka „Wiosna Admirała" i wyznaję, że nie czytałem ani samego utworu, ani też nic nie czytałem o nim. Domyślam się, że to musi być rzecz poczytna, skoro PIW wypuścił ją w wydaniu masowym w nakładzie 50 000 egzemplarzy. Tymczasem o utworze, który czytać będą dziesiątki tysięcy ludzi, krytyka nie wspomina. Ani dobrze, ani źle. Nie wymienia go ani Markiewicz, ani Putrament, ani Żółkiewski. Zupełny indyferentyzm. Książka utorowała sobie sama drogę do czytelników. Niezależnie od krytyki literackiej. Poza nią, bo krytyka nie nadąża, drepce utartymi ścieżkami, nie wychyla się poza składzik wzorcowy przewentylowanych i przetrawionych utworów, a tymczasem — rzeczywisty nurt życia toczy się obok.

Drugi przykład, z innej dziedziny literatury, to Wiech, pisarz, którego czytają miliony. Pisarz prawdziwie ludowy, o wielkim zakresie oddziaływania i potężnej sile agitacyjnej pióra. Czy znajdziemy jego nazwisko w broszurze Markiewicza, w wypowiedzi Putramenta, podsumowaniu Żółkiewskiego? Skąd znowu! Został przez nich, po prostu, nie dostrzeżony, zbagatelizowany, wbrew oczywistej wymowie faktów i cyfr. Nie zmieścił się w wąskim schemacie ocen, aczkolwiek twórczość Wiecha przeistoczonego, służącego z korzyścią naszej sprawie, to niewątpliwe osiągnięcie Dziesięciolecia. Zresztą, jakkolwiek chciałoby się oceniać wkład tego pisarza — pozytywnie czy negatywnie, nie wolno przemilczeć czy też nie dostrzegać fenomenu zawrotnej jego poczytności, o ile się nie chce fałszować rzeczywistego obrazu literatury.

Wreszcie trzeci przykład z jeszcze innej dziedziny, może nieco zbyt osobisty, ale przez to bardzo konkretny. Moje książki w tym roku ukazują się w nakładzie 400 tys. egzemplarzy. Mógłby ktoś złośliwy powiedzieć, że to nieważne, bo to dla dzieci. Ale argument taki byłby nieprawdziwy, bo książki te czytają nie tylko dzieci, ale także ich rodzice, a więc czytają setki tysięcy ludzi.

Jakżeż krytyka — to sumienie literatury — może zlekceważyć fakt masowego, bądź co bądź, oddziaływania na umysły czytelników i nie zastanowić się nad rodzajem tego oddziaływania? Nie przyklasnąć mu, jeśli jest dobre, i nie potępić, jeśli jest złe? Tymczasem o książkach tych krytyka milczy uparcie, jak gdyby chodziło o zachowanie tajemnicy służbowej. Poczytność sama przez się nie stanowi jeszcze o wartości książki, ale krytycy nie powinni z czytelnikami bawić się wciąż w mijanego. Powinni odnajdywać punkty styczne i one będą mówiły prawdę o książce.

Podałem tutaj trzy przykłady, ale można było by wymienić parę tuzinów dzieł wydanych w setkach tysięcy egzemplarzy, których sama tylko poczytność winna była obudzić krytytków z letargu, zastanowić ich, skłonić do zajęcia jakiegokolwiek określonego stanowiska. Pozwoliłoby to, zamiast zubożonego i fałszywego obrazu literatury pokazać obraz prawdziwy, mieniący się szeroką skalą rodzajów pisarskich, świadczących o bogatym i równomiernym rozwoju naszej literatury współczesnej.

Można chować głowę w piasek przez rok, przez dwa lata, ale dziesięć lat, to niezdrowo. Niezdrowo dla literatury, niezdrowo dla krytyki, niezdrowo dla naszej polityki kulturalnej.

Z ARCHITEKTURY X-LECIA

Dom Partii w Warszawie.

AUTORZY: ARCH. KŁYSZEWSKI, MOKRZYŃSKI i WIERZBICKI.

PRAWDA I SZCZEROŚĆ NASZEJ LITERATURY

JADWIGA SIEKIERSKA

Chciałabym poruszyć w związku i z obecną sytuacją w sztuce i z referatem i artykułem tow. Żółkiewskiego w „Nowych Drogach" — jedno zagadnienie. Jest rzeczą znaną, że w całej historii sztuki i sporów estetycznych różnych epok problem prawdy i piękna należy do najbardziej żywo dyskutowanych i najbardziej zamąconych, a mimo to bardzo istotnych i wydaje mi się, że bardzo ważnych. Dziś, po postawieniu tych zagadnień, nastąpiło spore skrzywienie i nie tylko u nas, ale i w Związku Radzieckim. Przypomnę tylko sprawę słynnego artykułu Pomerancowa.

Czasem trzeba może zacząć od przypomnienia pewnych banalnych spraw, które jednak trzeba powiedzieć. My często mówimy i w artykułach krytycznych i teoretycznych, że sztuka daje przede wszystkim pełną wiedzę o człowieku. Wydaje mi się, że tu trzeba by wnieść pewną poprawkę. Zresztą prawda jest nie nowa, wypowiedział ją jeszcze Gorki. Nie poszczególne dzieła sztuki, ale całość różnych dziedzin sztuki daje pełnię obrazu.

Dlaczego o tym mówię? Dlatego, że kiedy dziś mówimy i wołamy, źle czy dobrze, o tę prawdę naszych czasów, prawdę, jak mówił w swoim referacie tow. Żółkiewski, mobilizującą na tle tych zadań olbrzymich, które stoją przed nami w naszym kraju, to trzeba chyba widzieć, że każdy poszczególny pisarz, artysta w swoim dziele, a nawet w swojej, krótkiej czy długiej, twórczości może ukazać jakiś odcinek tej prawdy mobilizującej, jakiś ważny fragment.

Nasi krytycy często krytykują dzieło za to, czego w nim nie ma, żądając niemożliwej pełni prawdy. Jest to niesłuszne. Raczej należy krytykować i oceniać z punktu widzenia tego co jest i co leży w możliwościach indywidualnych danego twórcy.

Dalej tow. Żółkiewski chyba słusznie mówił o tym, że w dyskusji toczącej się, a nie zamkniętej, skrzywienie nastąpiło wskutek tego, że zagadnienie prawdy i szczerości zostało potraktowane w sposób subiektywny, tzn., że moje wewnętrzne głębokie przekonanie, moje artystyczne subiektywne widzenie świata, o ile jestem do niego przekonana, chyba jest wystarczające, aby powiedzieć tę prawdę o świecie. Ta ogólna uwaga jest chyba słuszna i takie ujęcie zagadnień prawdy oczywiście musi prowadzić do skrzywienia nawet tego odcinka czy tej sprawy istotnej, tej pasji istotnej, którą żyje nowy twórca. Może i powinno prowadzić do skrzywienia ułamka rzeczywistości, którą żyje dany twórca i że sprawa konfrontacji z rzeczywistością, z mądrością kolektywną Partii — jak mówimy o sprawach istotnych — jest koniecznym kryterium. Ale to nie jest tak proste i łatwe.

Tu chodzi o to, aby prawda obiektywna stała się jakimś bardzo głębokim subiektywnym przeżyciem, tzn. sprostowanie tego relatywizmu i subiektywizmu w zagadnieniu prawdy nie powinno przekreślać tego, że prawda musi być artystyczna. Inaczej nie będzie wzruszać i poruszać i ta prawda obiektywna musi być jednocześnie i głęboko w tym sensie subiektywna.

Lakiernictwo stało się grzechem naszej literatury, jakimś panującym zjawiskiem. To znaczy, że wśród naszych twórców wskutek jakichś przyczyn i chyba z przyczyn nie tylko zależnych od naszej estetyki, ale zależnych od spraw bardziej ogólnych, nastąpiło takie zjawisko, że jedni się oduczyli pisać prawdę, inni nie nauczyli się pisać prawdy. Dlatego sprawa prawdy i szczerości z jednoczesną potrzebą zwalczania wszystkich wykrzywień, które narosły na tym zagadnieniu, jest bardzo istotną sprawą, jeżeli chodzi o spełnianie przez naszą literaturę właśnie przede wszystkim jej roli wychowawczej.

Wydaje mi się, że tym, co konieczne dla naszej sztuki, bo to wynika z istoty naszej sztuki, jest afirmowanie wielkiego postępu, który jest niedwołalny, który dokonuje się codziennie w naszym życiu, w obozie walczącym i budującym socjalizm. Wydaje mi się, że ta afirmacja artystyczna, która jest i może być w naszej literaturze zjawiskiem mobilizującym, powinna iść jednocześnie w parze z krytyką.

I na zakończenie tego zagadnienia: z zagadnieniem prawdy i szczerości wiąże się bardzo ściśle sprawa wiedzy. I o tym zdaje się słusznie kiedyś mówił tow. Hoffman, że nasz artysta i pisarz ma dużo trudniejszą sytuację niż pisarz i artysta innych epok i trzeba powiedzieć, że szczerość, która płynie z ignorancji, z niewiedzy, z nieodpowiedzialności, nie tylko nie jest nam potrzebna, ale, jak wiemy, może być głęboko szkodliwa.

Ostatnia rzecz, o której chciałam powiedzieć, to jest sprawa chyba — według mnie — jeżeli chodzi o dalszy postęp naszej sztuki — decydująca, chociaż na to nie ma żadnej recepty i samemu trzeba wypracować metody. Jest to sprawa dotarcia do środowiska ludowego, do środowiska szerszego.

Wydaje mi się, że to nie jest sprawa do załatwienia poprzez wyjazdy w teren. To chyba sprawa bliższego dotarcia na codzień do bohatera ludowego. To jest sprawa decydująca dla wielu naszych sporów estetycznych i teoretycznych.

Tow. Żółkiewski w swoim referacie mówił, że w bibliotekach najchętniej ze współczesnej literatury czytają Neverlego. Ale, właściwie mówiąc, nawet mimo tych kontaktów literatów z czytelnikami nikt nie wie, co czytelnik czy widz sądzi o naszych książkach, o naszych sztukach teatralnych, o naszych kinach, o naszych wystawach, o naszej architekturze. To co przenika do „Przeglądu Kulturalnego" i jeszcze do innych pism, to jest kropla w morzu wobec tego co nurtuje prostych ludzi, co ich interesuje, o czym ludzie dyskutują.

Jestem daleka od demagogii, że to wszystko co mówi tzw. masowy czytelnik o dziełach współczesnej sztuki, trzeba brać na wiarę, że wszystko jest święte i słuszne. Wiemy, że dużo może być zacofania, sądów filisterskich. Trzeba to bardzo kontrolować i krytycznie oceniać. Wydaje mi się, że znalezienie dróg, różnych dróg — chociaż na to nie ma recepty, ale w tym musi być pasja ideowa i pasja artystyczna — znalezienie tych dróg do ludowego bohatera to chyba najważniejsza droga dalszych twórczych inspiracji naszej sztuki i literatury.

KILKA UWAG

ZYGMUNT MYCIELSKI

We wczorajszej dyskusji słyszeliśmy sporo niezmiernie interesujących spraw — o Pencilubie, o teatrze lalek, jednakże niewiele o referatach, których tezy miały być osią zebrania. Sprawiało to wrażenie, jakby sala czekała tylko na to, jaki będzie kurs po tej Radzie. Jakby znowu czekano, czy się przykręca czy odkręca. Tę bierność sali, a przynajmniej samych artystów, uważam za upokarzającą. Jakby nikt nie walczył: głuche milczenie od strony artystów — żadnej opozycji — milcząca jednomyślność.

To co mówił Min. Sokorski i prof. Żółkiewski napełniło mnie osobiście niepokojem. Zastanawiałem się, czy ja źle rozumiałem, czy też oni, te myśli, które chcieli wypowiedzieć, sformułowali niejasno. Zastanawiałem się, co nam jako artystom pozostaje po ich referatach.

O co chodziło? O filozofię, o politykę, o sztukę, czy o wszystko razem?

Mam wrażenie, że chodziło przede wszystkim o politykę. To co mnie w słowach, któreśmy słyszeli, niepokoi, to moment niezdecydowania i niejasności, moment jakby wstydliwości — do czego się przyznać, czego uniknąć, co pochwalić, a co zganić, co uznać za własne, nasze i przynoszące chwałę, co jest osiągnięciem w Polsce Ludowej, a co wrogie.

Zdało mi się, że pochwały i nagany były rozdane jakby półgębkiem, przy czym w przemówieniu prof. Żółkiewskiego dominowało jako przykład opowiadanie Stadnickiego — zupełnie tak jak gdyby to był tom prozy o decydującym znaczeniu w twórczości 10-lecia.

Zafrapowało mnie to, co prof. Żółkiewski mówił o dialogu wewnętrznym autora. Ten ustęp wydał mi się najbardziej konkretny, dotykający i warsztatu i samego założenia twórczego artysty.

Jednakże teoria o epickości, związanej jakoby z materialistycznym światopoglądem, gdzie autor jest — używając terminu prof. Żółkiewskiego — mądrzejszy od swego bohatera, teoria spychająca monolog wewnętrzny do niemalże wrogich pozycji — pozostawiła mi też niedosyt, nawet uczucie niesmaku i niepokoju. Podobnie jak z subtelną różnicą, którą się czyni pomiędzy dyrygowaniem a komenderowaniem w sztuce, podobnie jak z wieloma teoriami i terminami, które w obu referatach padały.

Z obu referatów wynikało, że odżegnują się one od komenderowania, że pragną rozszyfrować to co zwłaszcza w literaturze zaistniało w ostatnich latach i podzielić to na nasze i obce nam.

Mój niepokój polega na tym, że widoczne tu między wierszami szeregi dzieł, które ja uważam za ważne i cenne osiągnięcia naszego pisarstwa, są przemilczane i nawet w podtekście przynajmniej spychane na wątpliwe ideologicznie pozycje.

Żywo przypomina mi to sytuację z Gałczyńskim, który dla wielu z nas był poetą najczystszej wody, a którego oficjalna krytyka i wypowiedzi omijały za życia starannie, jakby kłopotliwą w naszej rzeczywistości pozycję — pozycję, której nie potrafiono zaszufladkować za życia poety.

I to samo dzieje się dziś — ale na szerszą skalę. Artyści wypowiedzieli swe troski, odsłonili w paru dziełach, paru felietonach, paru wierszach swój głęboki niepokój o losy świata, dotknęli tych spraw, które prof. Żółkiewski wymienił, spraw prawdy, wolności i sprawiedliwości — a więc spraw, o które pisarz walczy od 25 wieków.

Gdy tylko to się stało, padają tu zdania, których nie rozumiem, które wydają mi się próbą demaskującą obawę, że artyści nie czynią tego z właściwych pozycji, że ześlizgują się na pozycje wrogie.

Literatura była albo walcząca i krytyczna, albo dworska i panegiryczna, przy czym w tym drugim rodzaju niemałe są i osiągnięcia, żeby przytoczyć choćby tylko klasyczny wiek Augusta z Horacym, Wergiliuszem i Owidiuszem na czele.

Dziś jednak, gdy — według słów prof. Żółkiewskiego — po raz pierwszy zaistniała próba obalenia tej przegrody, która sprawiała, że sztuka ma służyć tylko pewnej warstwie, grupie czy klasie ludzi — nie sposób spychać jej do jednej tylko konformistycznej, dydaktycznej czy propagandowej roli. Bo nie mogę inaczej nazwać tendencji według której pewni ludzie mają decydować o tym, co jest przydatne a co nie, co jest tworzone z naszych, a co z obcych nam idelogicznie pozycji.

Zbyt wiele znamy omyłek i to nie tylko u nas. Zbyt częste są przykłady świadczące, jak fatalnie ciąży na sztuce troska o jej zgodność z istniejącymi poglądami i filozofią.

Profesor Żółkiewski wie o tym dobrze, gdy powiada, że jedną z najtrudniejszych spraw jest stosunek do liberalistycznych tendencji XIX i XX wieku. Istotnie, uprawiać dyrygowanie, a nie wpaść w komenderowanie jest niezmiernie trudno, gdy o artyście, który żyje i pracuje tu od dziesięciu lat, mówi się nieraz tonem takim, jak gdyby on miał swoim artykułem, wierszem czy opowiadaniem narażać bezpieczeństwo i kwestionować osiągnięcia naszego ustroju.

Padają wtedy słowa o zaufaniu, które powinniśmy mieć do artysty, jednakże słowa te nie mają związku z praktyką, która jest — zdaniem moim — wyrazem obawy o to, czy aby pisarz nie pozwolił sobie na zbyt wiele.

Zasada Frontu Narodowego, hasła które padły na III Plenum Partii, ostatnie wreszcie wydarzenia polityczne — sprawiają, że powinniśmy — zdaniem moim — wyciągać inne konsekwencje niż ten niepokój, którego wyrazem były dla mnie oba wczorajsze referaty. Niepokój, który zamiast zaufania do naszych artystów, każe śledzić ciągle, czy aby któreś z ich dzieł nie jest szkodliwe i wrogie.

Tymczasem zaś wypadki polityczne biegną taką linią, że gdyby artyści mieli ciągle się do niej stosować, to książki ich byłyby po każdym nowym fakcie co najmniej — nieczytelne. Dlatego to nie sądzę, by dyskusja, biorąca jako punkt wyjściowy ciągle jakąś postulowaną czystość ideologiczną artysty, dawała pozytywne dla sztuki rezultaty. Artysta jest indywidualnością, która — gdy nie czuje atmosfery sprzyjającej wypowiedzeniu wszystkich trosk i całej prawdy, na którą reaguje i uczuciowo i intelektualnie, to albo milczy, albo tworzy coś, czego nie pokazuje publicznie. Innej drogi nie ma. Pojęcie zaś „naszych pozycji" jest rzeczą giętką, zwłaszcza gdy poczynają nim żonglować pracownicy naszego aparatu wydawniczego, zespoły redakcyjne, krytycy.

Pragnę, żeby tu odezwali się artyści w obronie tych praw, bez których każda sztuka staje się płaska i tylko werbalna, grzeczna i powierzchowna, nie docierająca do źródeł ludzkich myśli, uczuć i przeżyć.

Jesteśmy tu, aby się przed tym bronić — nie zaś po to, żeby każdy zarzut pesymizmu, ześlizgiwania się na burżuazyjne i samotnicze pozycje, nie po to, żeby zarzuty dialogu wewnętrznego kwitować milczeniem i nie podejmować ich, gdy w sformułowaniach prof. Żółkiewskiego zwłaszcza padają one w sposób, który w wykonawczych swoich konsekwencjach grozić może jakąś bezapelacyjnością.

To, co jest w pisarzu najcenniejsze, jego sumienie, jego próba znalezienia moralnego porządku w czasach, które zmieniły już porządek ekonomiczny, społeczny i filozoficzny — wreszcie jego stosunek do pojęcia wolności, sprawiedliwości i prawdy, wszystko to może być kwestionowane, gdy zarzucimy autorowi użycie wewnętrznego dialogu albo samotniczą pozycję.

Jest to 10-letni już u nas dialog, a nie chciałbym, żeby on był monologiem Ministra Kultury i Kierownika Wydziału Kultury KC PZPR. Uważałbym taki stan rzeczy za co najmniej wstydliwy, w każdym razie dla nas.

Na XVI Sesji Rady Kultury i Sztuki obok referatu ministra Kultury i Sztuki, W. Sokorskiego, kierownik Wydziału Kultury i Nauki KC PZPR, St. Żółkiewski wygłosił również referat p. t. „O podstawach oceny literatury i sztuki 10-lecia", który ukaże się w „Nowej Kulturze".

Wybór przemówień w dyskusji jak i ich skróty, zamieszczone w numerze, dokonane zostały przez Redakcję.

DYSKUSJA

KONGRES W WIEDNIU

KAZIMIERZ BRANDYS

Niedawno powróciłem z interesującej podróży do Wiednia, gdzie uczestniczyłem w Kongresie PEN Clubu, jako członek delegacji polskiej.

PEN Club jest dziś jedyną międzynarodową organizacją pisarzy. Już w roku ubiegłym, na kongresie w Amsterdamie, delegacja polska zjednała sobie zainteresowanie ogółu uczestników, reprezentujących typ intelektualisty zachodnio-europejskiego połowy XX wieku, tzn. człowieka źle poinformowanego, który chce wiedzieć jak jest naprawdę „za żelazną kurtyną", który chce się przekonać, czy z nami można rozmawiać i który czuje się zachwiany w podstawach swojej filozofii.

Delegacja polska na tegoroczny Kongres składała się z 6 pisarzy: przewodniczący — Jan Parandowski; sekretarz — Michał Rusinek; członkowie: Seweryna Szmaglewska, Gustaw Morcinek, Jacek Bocheński i ja.

We władzach Międzynarodowego PEN Clubu zaszły zmiany od czasu, kiedy prezesem był H. G. Wells. Obecnie przewodniczącym PEN jest Charles Morgan, pisarz angielski, chętnie również czytany przez burżuazyjną publiczność francuską. W prezydium zasiada Ignazio Silone, b. komunista obok księcia Wilhelma Szwedzkiego (z dynastii Bernadottów), holenderski liberał van Vriesland — obok anglo - francuza Saurata i anglo-niemca Neumanna. Uczestnicy Kongresu reprezentowali szerszy wachlarz stanowisk niż prezydium. Dość wymienić najaktywniejszych: Arnold Zweig, Maria Pujmanowa, Bodo Uhse, André Chamson, Erich Kistner, Herman Kesten, Elmer Rice, Franz Csokor i in.

Otwarcie Kongresu miało charakter skandaliczny. Przewodniczący Charles Morgan wygłosił przemówienie pełne brutalnych ataków pod adresem krajów, którę określił jako „pays totalitaires" i wezwał Kongres do zastanowienia się, czy było by zgodne ze statutem organizacji przyjmowanie do PEN Clubu pisarzy owych krajów, w których (przytaczam z pamięci) „literatura i sztuka podporządkowane są reżimowi politycznemu". Warto przy tym wspomnieć, że przemówienie Morgana było poprzedzone niezwykle krzykliwą kampanią proamerykańskich brukowców wiedeńskich, prowadzoną w tym samym duchu i przy pomocy niemal jednobrzmiących określeń, które przedstawiały — już bez osłonek — uczestnictwo pisarzy demokratycznych w Kongresie, jako chęć podstępnej infiltracji propagandowo - politycznej.

Tymczasem zaś cel naszego przyjazdu na Kongres był bardzo jednoznaczny: mieliśmy wygłosić referat o Mickiewiczu, zabrać głos w dyskusji o zagadnieniach teatralnych, poprzeć w toku obrad każdy wniosek sprzyjający porozumieniu i pokojowej współpracy między pisarzami, wreszcie nawiązać przyjazne kontakty z ludźmi, którzy okażą nam życzliwość. I mogę z czystym sumieniem każdego zapewnić, że podobne cele przyświecały obecnym na Kongresie Czechosłowakom, Węgrom czy postępowym pisarzom niemieckim.

U progu Kongresu staliśmy się więc przedmiotem napaści politycznej i mam wrażenie, że głębokim życzeniem Morgana i jego satelitów było, abyśmy z głośnym trzaśnięciem drzwiami opuścili raz na zawsze Kongres i PEN Club. Stało się jednak inaczej. Ogół uczestników nie podzielił stanowiska przewodniczącego. Spotkaliśmy się natomiast z licznymi objawami sympatii i solidarności ze strony ludzi, na których życzliwość nie liczyliśmy nawet z tego prostego powodu, że małośmy ich znali. Włosi, Francuzi, Szwajcarzy, Norwegowie w rozmowach z nami nie taili swego oburzenia na wystąpienie Morgana, które określali jako niedopuszczalne i sprzeczne z zasadami PEN Clubu. Było to dla nas nie tylko przyjemne, ale i niezwykle pouczające: poznaliśmy przy tej okazji charakterystyczny układ sił moralno - ideowych na Zachodzie a zwłaszcza najbardziej znamienny jego objaw: opór ze strony klerka, zaniepokojonego brutalnością imperializmu, nieufność wobec gry politycznej zmierzającej do pogłębienia podziałów między intelektualistami różnych narodów i ustrojów.

Protesty, zgłoszone w toku późniejszych obrad przez delegatów demokratycznych przeciw napaści Morgana, uzyskały mniej lub bardziej wyraźne poparcie ogółu Kongresu, mimo iż prezydium — za pomocą technicznych manewrów i stosowania tajności posiedzeń niektórych organów Kongresu — usiłowało nie dopuścić owych protestów na obrady plenarne. Była to walka — walka prowadzona z brutalnym naciskiem, w której nasz przeciwnik miał przewagę fizyczną, a my — tylko moralną. Myślałem wówczas o pewnym młodym krytyku ,który niedawno na jednym z zebrań użalał się, że „nie widzi wroga"... Zobaczyłby go tam w całej okazałości. Przekonałby się, jak działa „maszyna do głosowania", utrącająca każdą postępową rezolucję, każdy wniosek ludzi dobrej woli, każdy wysiłek w obronie pokoju.

A jednocześnie — obok toczącej się na zamkniętych i tajnych posiedzeniach Kongresu walki między dwiema postawami współczesnego intelektualisty wobec zjawisk moralno - społecznych epoki — jednocześnie na plenarnych obradach trwała dyskusja literacka. Była ona dla nas równie wymowna.

Wyobraźcie sobie amerykańskich i zachodnio - europejskich pisarzy, krytyków, esejistów, biadających nad bezwyjściowością sztuki współczesnego Zachodu. Wyobraźcie sobie pisarza ze Stanów Zjednoczonych, Elmera Rice'a, uskarżającego się na seksualizm, samotność i pesymizm, jako przeważającą problematykę współczesnego teatru amerykańskiego. Spróbujcie sobie przedstawić zrozpaczonych klerków, pytających wielkim głosem d l a c z e g o współczesna sztuka ich krajów nie potrafi się zdob ć na afirmację rzeczywistości, d l a c z e g o nie potrafi przemawiać do mas, d l a c z e g o autor i jego bohater są tragicznie skłóceni z otaczającą ich rzeczywistością społeczną?... Czekaliśmy obydwaj z Jackiem Bocheńskim, że za sekundę padnie z mównicy postulat pozytywnego bohatera i inne hasła, tak często głoszone tutaj, w sali Prymasowskiej, przez ministra Sokorskiego. Wyglądało na to, że właśnie tam, na burżuazyjnym Zachodzie, nasz minister zdobył sobie najgorętszych zwolenników. Zwątpiali, zachwiani, zalęknieni „humaniści" z krajów objętych NATO domagali się z trybuny stworzenia „nowej, pozytywnej filozofii". Doprawdy, my „zza żelaznej kurtyny", mieliśmy ochotę podnieść wtedy rękę i zgłosoć pewne propozycje...

Tym dziwniejsza była dla nas ta tęsknota Kongresu za afirmacją, pozytywem i sztuką dla mas, że wyjechaliśmy z Warszawy wprost z Plenum Związku Literatów, gdzie niektórzy utalentowani krytycy Polski Ludowej wyrażali poglądy literackie bardzo zbliżone do schyłkowych opinii, głoszonych na ogół dość jeszcze niedawno w środowiskach intelektualno - artystycznych burżuazyjnego Zachodu. I znowu wiele dałbym za to, aby jeden z tych naszych kolegów, którzy z trudnej drogi a w a n g a r d y chcą zejść na łatwą ścieżkę m o d e r n y i doszlusować tamtędy do „światowego poziomu" — aby przynajmniej jeden z nich mógł był się wówczas znaleźć w sali wiedeńskiego Palais Pallavicini i posłuchać, o czym marzy dzisiejsza elita zachodnich twórców kultury.

XXVII Kongres PEN-Clubu w Wiedniu zakończył obrady 19 czerwca w Auditorium Maximum Uniwersytetu Wiedeńskiego. W przemówieniu zamykającym Kongres przewodniczący Charles Morgan oświadczył, że w swym wystąpieniu inauguracyjnym dał wyraz wyłącznie swoim osobistym poglądom i wszystkich, którzy tym wystąpieniem poczuli się dotknięci — przeprasza. Uznaliśmy to za wystarczającą satysfakcję. W toku Kongresu stało się jasne, że i na przyszłość każda próba ze strony prezydium, zmierzająca do usunięcia pisarzy krajów demokratycznych poza ramy PEN-Clubu — pozostanie izolowana.

I mimo, że Kongres nie stworzył „nowej filozofii" dla klerków, mimo, że prezydium — za pomocą „maszyny do głosowania" — wykosiło doszczętnie projekty postępowych rezolucji (o czym z radością donosił serwilistyczny „Bild-Telegraf", tuba amerykańska w Wiedniu), mimo to Kongres potwierdził raz jeszcze szerokie możliwości porozumienia między pisarzami dobrej woli w zasadniczych sprawach współczesnego świata.

Sądzę, koledzy, że powinienem był Wam złożyć to krótkie sprawozdanie, w którym znalazło się niecc spraw dotyczących nas wszystkich. I mogę Was zapewnić, że wróciliśmy z tej podróży bogatsi o ważne doświadczenia i bardziej świadomi tego, o co toczy się prawdziwa walka.

Prowincji potrzebna jest samodzielność kulturalna

JAN KOPROWSKI

Tak się złożyło, że przed rokiem spędziłem kilka tygodni na Podlasiu, ściśle zaś w Białej Podl. i w Łukowie.

I oto postawiłem sobie pytanie: co będzie, gdy za lat 50 przyjedzie do Białej, Łukowa lub jakiegokolwiek miasteczka dziennikarz, literat, czy badacz, który zechce dowiedzieć się coś o życiu kulturalnym w latach, dajmy na to, 1952, 53, 54 i 55. I odpowiedziałem sobie melancholijnie, że nie znajdzie tutaj żadnych materiałów: ani pisemek, ani broszur okolicznościowych, ani kalendarzy, ani nawet przewodników turystycznych. Nie ukazują się tutaj żadne gazety, broszury, nie ma kalendarzy, w ogóle nie ma żadnych kronik sumujących kulturalną działalność małych miasteczek. Może mi ktoś na to odpowiedzieć: są przecież mutacje gazet, ukazują się broszury wydawane przez komitety Frontu Narodowego. Otóż broszury istotnie ukazują się od czasu do czasu, ale mają one niewiele wspólnego z danymi miejscowościami, gdyż można się z nich dowiedzieć o wielkiej polityce międzynarodowej, nie można natomiast dowiedzieć się o rzeczy tak, zdawałoby się, prostej i oczywistej, jak potrzeby terenu. Co zaś do mutacji naszych gazet, to chciałbym stwierdzić, że w minimalnym stopniu odtwarzają one istotne przejawy życia miasteczka, któremu są poświęcone.

Ludzie prowincji, ludzie małych miasteczek, nie mają ujścia dla swoich zainteresowań kulturalnych, nie wyżywają się, bo nie mają się gdzie i jak wyżyć artystycznie i kulturalnie. Nie wyżyją się przecież na jakże licznych i jakże rozpaczliwie nudnych ciągle jednakowych zebraniach. I jakiż jest skutek? Otóż skutek jest taki, że ludzie marzą o wyjeździe, uciekają, gdy się tylko da, do wielkich osiedli.

Znowu mi na to ktoś odpowie: są przecież na miejscu zespoły teatralne, śpiewacze i inne, każdy kto zechce może zaspokoić swoje ambicje. Z tym ruchem amatorskim nie jest tak prosto jak się wydaje. Niewiele jest takich zespołów na prowincji, które prowadzą stałą obliczoną na długotrwałe efekty pracę.

Chodzi mi w tym wszystkim o rzeczy ogromnej wagi: o samodzielność prowincji w poczynaniach kulturalnych. Prowincja tej samodzielności nie ma. Zwłaszcza są w tym względzie upośledzone małe miasteczka. I wcale nie chodzi o to by dawać im namiastki z okresu międzywojennego w postaci jarmarcznych książeczek. Trzeba jednak tę lukę, która wytworzyła się, czymś wypełnić. A w każdym razie trzeba o tym pomyśleć. Bo prowincja istnieje.

WARSZTAT TWÓRCZY ARCHITEKTA

ROMUALD GUTT

Mam wrażenie, że zagadnienia architektury są na posiedzeniach Rady Kultury i Sztuki bardzo rzadko poruszane z tej prostej przyczyny, że architektura, która by mogła odegrać równie mobilizującą rolę, jak rzeźba czy malarstwo, jest zupełnie wyeliminowana z zagadnień Ministerstwa Kultury. Tylko mały odcinek specyficznej architektury zabytkowej leży w zainteresowaniach Ministerstwa Kultury. Dlatego zapewne Min. Kultury Sokorski tak bardzo krótko sprawę architektury poruszył. Muszę powiedzieć, że nawet bardzo łagodnie się z nią obszedł, może za łagodnie, bo można było by bardziej krytycznie na dorobek naszej architektury spojrzeć. Oczywiście może nie pesymistycznie, ale obraz rzeczywisty nie jest odzwierciedleniem możliwości tkwiących w zespołach architektów i wynika to w dużej mierze z tego, że architekci są źle ustawieni, że ich organizacja pracy jest specyficzna i niczym nie przypomina pracy innych twórców.

Na pewno nie wszyscy wiedzą, w jakich warunkach ta jedna z najpiękniejszych sztuk u nas powstaje. Mianowicie stworzyło się coś w rodzaju państwowych przedsiębiorstw do wykonania tzw. „dokumentacji technicznej", bo taki termin otrzymała urzędowo architektura obecnie, i te przedsiębiorstwa są obliczone na zysk. Oczywiście zysków one nie dają, dlatego że ten zysk pochłania nadmierny aparat administracyjny, który rośnie stale ze szkodą dla tych, którzy właściwie tworzą tę architekturę.

Popełnia się ten zasadniczy błąd, że jeżeli produkuje się w przemyśle czy to bekony, czy samochody, czy inne przedmioty, to najpierw rozpracowywany jest proces technologiczny, a potem ta produkcja idzie na warsztat.

Zasada produkcji bekonów czy samochodów została zastosowana i do warsztatów produkcji architektonicznej. Tutaj słyszałem wczoraj takie zdanie, że talent stanowi coś w rodzaju pojęcia metafizycznego. Otóż w naszych pracowniach to pojęcie metafizyczne zniknęło. Wychodzi się z założenia, że każdy ze świadectwem szkolnym jest w stanie rozwiązać każdy problem.

Są normy godzinowe, na zasadzie których architekt musi wykonać poszczególne budynki. Takich norm nie stawia się kompozytorom, literatom, malarzom. Obliczono, że gdyby Czartoryska zwróciła się o świątynię Sybilli — prawdopodobnie do Miastoprojektu Lublina — to architekt otrzymałby około 50 godzin na to, ażeby świątynię Sybilli zaprojektować, wykonać wszystkie rysunki robocze. Bo te rzeczy są już naukowo zbadane. Ściśle wiadomo, iż akurat 40 czy 42 godziny wystarczą. Natomiast są sytuacje dość paradoksalne, że gdyby ten sam architekt miał zaprojektować szalet miejski pod ziemią, tej samej kubatury, to otrzymałby większą ilość godzin, bowiem tam są kłopoty instalacyjne. A przecież tam innych problemów nie ma, nie ma mowy o formach narodowych, treść będzie zawsze ta sama, a jednakże fakt, że tam się znajdują rury kanalizacyjne, to już wystarcza jako narzut godzinowy.

A jeżeli by ta świątynia podziemna — chciałem powiedzieć ten szalet podziemny miał kąty nie prostokątne, co utrudnia pracę, to architekt otrzymałby nowe godzinowe narzuty. A gdyby był ten szalet podziemny w dzielnicy zabytkowej, to jeszcze dostałby dodatek.

Więcej chyba tego rodzaju faktów czy przykładów podawać nie potrzeba. To jest pewien system naukowego myślenia poszczególnych ludzi w naszych miastoprojektach. Ci ludzie dokładnie wiedzą, ile minutogodzin potrzeba architektowi na zaprojektowanie takiego czy innego budynku.

Jeżeli te rzeczy mówię, to żeby ostrzec innych kolegów, żeby się bronili jeśli by czasami ten system zechciał przesiąknąć do innych dyscyplin twórczych. Ale sądzę, że to jest nie do pomyślenia tylko dlatego, że my, architekci, podporządkowani jesteśmy ministerstwu produkcyjnemu, a zatem sprawa architektury jest tam w sposób swoisty załatwiona, a wy wszyscy korzystacie z dobrodziejstw opieki Ministerstwa Kultury i Sztuki.

O UCZCIWĄ I LOJALNĄ POLEMIKĘ

ZYGMUNT LICHNIAK

Rys. K. Ferster

Lichniak zalecał marksistom studia teologiczne...

Referat prof. Żółkiewskiego, wygłoszony w pierwszym dniu obrad XVI sesji Rady Kultury i Sztuki stwarza okazję do podjęcia dyskusji nad wieloma istotnymi problemami naszego życia kulturalnego. Z okazji tej skorzystać należy tym bardziej, że podstawowa sugestia referatu, głęboko słuszna i wiele błędów naprawiająca w dotychczasowych dyskusjach, stwarza pewne gwarancje, a w każdym razie daje pewne nadzieje, że rozmawiać możemy i dyskutować będziemy mądrzejsi o wszystkie twórcze doświadczenia minionego dziesięciolecia. Sugestia ta polega bowiem na wezwaniu do poszerzonego, do pogłębionego widzenia problematki ideowej naszego życia kulturalnego, polega na postulowaniu przywrócenia sensu wielkich podziałów na stare i nowe, na to, co hamuje procesy rozwojowe i na to, co tym procesom służy.

Chciałbym — przyklaskując gorąco tym wezwaniom — wyjść im jednocześnie naprzeciw z pozycji określonych moim światopoglądem i moją postawą ideowo-polityczną, z pozycji, które wraz ze mną zajmuje wielu katolików skupionych w polskim ruchu społecznie postępowym. Oczywiście w tym wyjściu naprzeciw sugestiom referatu prof. Żółkiewskiego, z którego wieloma tezami się zgadzam i które uważam za tezy także moje i moich kolegów, muszą być zawarte wyraźne akcenty polemiczne. Te akcenty przede wszystkim wydobywam dla ew. zbogacenia toczącej się dyskusji, prosząc zarówno o to, aby potraktować je jako element współpracy nad coraz głębszym i pełniejszym wzmocnieniem problematyki ideowej naszego życia kulturalnego oraz aby polemiczne akcenty mojego głosu w dyskusji nie przesłaniały zgodności naszych postaw wobec zadań określonych konkretną sytuacją historyczną.

To, że w tworzeniu budownictwa socjalistycznego, w tworzeniu naszej kultury socjalistycznej biorą aktywny i twórczy udział ludzie różnych światopoglądów, jest przecież nie tylko precedensem taktycznym, ale jest także zjawiskiem ideologicznym. Ważne jest przypomnienie, zreferowanie tego stanowiska katolickiego, że sama wiara lub niewiara w Boga nie przesądza w niczym o wartości społecznej czynów człowieka, a decydujące jest przyjęcie jednej z tych pierwszych zasad: decydujące są konsekwencje, jakie się wyciąga z tego przyjęcia.

Określając więc zasięg społeczny nowego typu sojusznika socjalizmu trzeba stwierdzić, że składają się nań zarówno ludzie, którzy interpretują funkcję społeczną swojej religii jako nakazującą im pełny bezkompromisowy udział w walce o socjalistyczną, społeczno-gospodarczą przyszłość świata, jak i ludzie podchodzący do tego samego nakazu z przeświadczeniem, że nie postawa ateistyczna czy religijna sama przez się jest postępowa lub wsteczna, tylko jej filozoficzna i społeczna interpretacja. Nowość tego typu sojuszników socjalizmu polega na tym, że rozbieżność swojej postawy z niektórymi zasadami marksizmu-leninizmu traktują jako sprawę wewnętrzną rosnącego socjalistycznego świata i widzą zarówno teoretycznie jak i praktycznie bezwzględne społeczne zadanie przyczynienia się do zwycięstwa socjalizmu budowanego przez partie klasy robotniczej.

Takie widzenie sprawy — powiedzmy szczerze — jest nowe dla katolicyzmu i nowe dla marksizmu. Jest zjawiskiem, które w kategoriach ideologicznych, a nie tylko taktycznych, musi rozwiązywać zarówno katolicyzm jak i marksizm. Postępująca ciągle naprzód zmiana społecznej funkcji katolicyzmu, bo w tych kategoriach przede wszystkim interesuje się katolicyzmem rozsądny marksista, musi powodować ideologiczną zmianę wartościowania tych zjawisk. Świat to nie tylko Polska, to także Europa Zach., Azja, to obydwie Ameryki. Ekspansja nowego dziać się będzie i dzieje się już w zróżnicowanych światopoglądowo społeczeństwach i kulturach. Nie tylko taktycznym, ale ideologicznym problemem jest tworzenie modus vivendi dla ludzi różnych światopoglądów.

Krótko mówiąc: jeśli ma być mowa o jakiejkolwiek twórczej, rzetelnej polemice czy dyskusji, ożywionej ambicjami filozoficznymi, trzeba, aby polemiści przestali operować sądami sprzed kilkunastu lub nawet kilkudziesięciu lat. W przeciwnym wypadku polemizuje się z tym co nie istnieje, walczy się z cieniem, operuje się odwiecznymi zarzutami inkwizycji, indeksu, ba, nawet palenia czarownic na stosach, a w najlepszym wypadku z tomizmem i augustynizmem, ale w interpretacjach sprzed pół wieku.

Jeśli polemika ma mieć istotny sens kulturalno-twórczy, niechże będzie polemiką uczciwą, lojalną, godzącą w najmocniejsze strony dyskutanta, a nie w słabości dawno ujawnione i dawno samokrytycznie ocenione.

Dlatego wnoszę do dyskusji polemiczną propozycję, która sprowadza się zgodnie z sugestiami referatu prof. Żółkiewskiego do postulatu pogłębienia dyskursu filozoficznego, który nurtuje podskórnie nasze życie kulturalne, a nie ujawniony lub co gorsza zamieniany w powierzchowną połajankę spłyca sens wielu zjawisk kulturalnych i wielu ocen wartościujących zjawiska kulturalne.

Sztuka współczesna domaga się dokumentacji

ALEKSANDER JACKOWSKI

Wytworzyła się ostatnio paradoksalna sytuacja, że często nie krytyk, nie naukowiec zainteresowany badaniem współczesności formułował oceny, analizował istniejącą sytuację, dając tym samym przemyślany, rzetelny materiał dla polityka kulturalnego, dla działania naszej administracji kulturalnej, ale działo się odwrotnie. Do czego to prowadziło, nie należy już chyba przypominać.

Odpowiedzialność za ten stan rzeczy łatwo oczywiście przerzucić na polityków, ale na pewno co najmniej równa wina spoczywa na tych wszystkich, którzy z racji swego zawodu parają się czy powinni się parać krytyką i naukową oceną zjawisk współczesnych w naszej sztuce.

Piszących jest nieproporcjonalnie mało w stosunku do zadań. Krytyków przygotowanych można wyliczyć na palcach rąk, a przecież nawet i oni piszą rzadko.

Ostatnio mamy do czynienia z niezmiernie ciekawymi procesami, zachodzącymi w szkolnictwie plastycznym. Świadczą o tym doroczne pokazy w Akademiach i Wyższej Szkole Plastycznej. Wszystko to w dużej mierze jest jednak poza zasięgiem jakiejkolwiek oceny. Nie ma ludzi — powiedzmy, że tak jest w istocie, ale nawet ci, którzy są, którzy mogą pisać — nie mają po prostu gdzie pisać. Przecież poza „Przeglądem Kulturalnym" i czasami „Życiem Literackim" nie ma dosłownie gdzie pisać. A jakich karkołomnych wysiłków, bolesnych niekiedy dla autora, dokonywać musi redakcja „Przeglądu Kulturalnego" aby zamieścić chociażby sprawozdania czy notatki z ważniejszych wystaw lub konkursów? Teoretycznie wychodzi również „Przegląd Artystyczny". Teoretycznie, ale bynajmniej nie w sensie zajmowania się teorią. W tym roku np. pierwszy numer tego dwumiesięcznika ukaże się zapewne dopiero w początku sierpnia.

Sądzę, że rozwiązanie problemu krytyki plastycznej, stosunku wzajemnego krytyki i plastyka — możliwe jest jedynie w oparciu o specjalne pismo, miesięcznik czy dwutygodnik typu „Teatr". Obawiam się, że fakt iluzorycznego istnienia „Przeglądu Artystycznego" tylko zaciemnia nam obraz, sugerując istnienie jakiegoś organu ZPAP — PIS-u poświęconego współczesnym zagadnieniom plastyki. W obecnej sytuacji pismo ukazujące się co kilka miesięcy jest może nawet bardzo cenne — ale na pewno nie uczestniczy w naszej pracy i walce na codzień.

Zainteresowania dla spraw współczesnych słabną i zamiast, żeby doskonalić nasz warsztat naukowy i krytyczny — daje się zauważyć cofanie w historię, ograniczanie się do innych — na pewno ważnych — ale czy naprawdę ważniejszych zadań?

Nie jest przecież przypadkiem, że ze względu na wycofanie się autorów musiano w Państw. Inst. Sztuki zrezygnować z księgi poświęconej ocenie sztuki polskiej 10-lecia. O tym, że zjawisko uciekania od współczesności występuje nie tylko w plastyce — świadczy choćby identyczna sprawa z księgą teatru 10-lecia.

Wydaje mi się, że korzenie tego zjawiska są różne. I brak odpowiedniej płaszczyzny organizacyjnej, jak np. sekcja krytyki ZPAP, czy czasopismo, i słabość Sekcji Sztuki w PIS-ie, i wreszcie wyraźne oderwanie się od zadań partyjnej oceny, od uczestniczenia w ogniu nabrzmiałych sporów.

Słabość nasza stanowi poważną przeszkodę w rozwoju samej plastyki. Charakterystyczne jest przecież, że podczas dyskusji nad wystawą Szwacza nie umiano rozdzielić podstawowego zagadnienia, jakim jest sprawa abstrakcjonizmu od konkretnej oceny twórczości Szwacza, poza jednym może wystąpieniem Zimanda.

Istnieje w ostatnim okresie ucieczka od próby ocen ogólnych.

Można powiedzieć, że szereg materiałowych prac dają studenci prof. Starzyńskiego. Konieczne jest chyba rozszerzenie i silniejsze ustawienie organizacyjne problematyki badań nad sztuką współczesną. Konieczne jest chyba wzmocnienie tych prac, zarówno w Państwowym Instytucie Sztuki, jak i poza instytutem — w związkach twórczych, tak, aby można było w jakiejś instytucji osiągnąć materiały do naszej działalności dyskusyjnej i krytycznej.

Ta baza istnieje w PIS-ie, ale jest dziś niedostateczna. Prof. Żółkiewski mówił w swoim referacie, że u nas badania nad współczesnością są dopiero zapoczątkowane. Wydaje mi się konieczne zwiększenie dokumentacji pracowni i wypowiedzi artystów, o ich drodze twórczej, o ich pracy, poglądach, o metodach pracy pedagogicznej. Ludzie pracujący nad sztuką współczesną nie sięgają do żywych ludzi, opierając się tylko na materiale publikowanym.

To jest problem ważny nie tylko dla plastyki, szczególnie ważny w dziedzinie teatru.

Również słabo wyglądają u nas prace monograficzne, które dawałyby jakieś pr y syntez, szczególnie w latach 10-lecia. W tym zakresie zrobiono niewiele. Wiem, że „Sztuka" ma szereg prac popularnych, ale sądzę, że one nie mogą wystarczyć. Wydaje się więc celowe przemyślenie sprawy wzmocnienia dokumentacji w Instytucie Sztuki, a na przyszłość zastanowienie się, czy nie byłoby rzeczą słuszną utworzenie galerii sztuk współczesnych, która mogłaby stanowić poważną warsztatową bazę dla całości pracy twórców i naukowców zajmujących się sztuką współczesną.

OCENIAJMY ODPOWIEDZIALNIE 10-LECIE PLASTYKI

STANISŁAW TEISSEYRE

Sądzę, że próba oceny naszej twórczości w dziesięcioleciu jest dla każdego z nas i dla całego kraju niezmiernie ważna i dlatego próba oceny prawdziwej, rzetelnej jest tak samo ważna w dziedzinie plastyki jak w innych dziedzinach sztuki.

Wydaje się, że ocena 10-lecia nie jest robiona z pozycji szukania prawdy. Próba oceny 10-lecia jest robiona troszkę w sposób grzeczny, w sposób troszkę obojętny, niedogłębny — nie pokazuje naprawdę wielkich osiągnięć, ani nie pokazuje naprawdę wielkich błędów czy niedostatków. A wydaje się, że jeśli podejmujemy taką próbę, to powinniśmy powiedzieć do końca całą prawdę. Może sąd każdego z nas nie będzie pełny, może nie jeden z nas popełni błąd — ale to jest jedyna według mnie droga.

Próbując ocenić nasze 10-lecie, przejdę do plastyki. Uważam, że nie możemy ograniczać się do próby oceniania 10-lecia w oderwaniu, jakby Polska była jedynym krajem na kuli ziemskiej. Musimy też tę próbę podjąć w powiązaniu ze stanem naszej sztuki przed rokiem 1939, musimy podjąć tę próbę w perspektywie XX-lecia i okresów poprzednich, musimy zobaczyć to w ciągu rozwojowym, zobaczyć w stosunku do tego, co się dzieje w Związku Radzieckim, co się dzieje w postępowych kołach na Zachodzie, co się dzieje w plastyce francuskiej, meksykańskiej itd. Wtedy będziemy mieli obraz całości i będziemy wiedzieli jak wyglądamy w ogólnym nurcie światowym, bo niewątpliwie jest ogólny nurt światowy w walce o sztukę ideową, o sztukę partyjną.

Tymczasem na jakich materiałach podejmuje się próbę oceny 10-lecia w plastyce? Ocena plastyki 10-lecia może być dokonana po bardzo skrupulatnej, pieczołowicie urządzonej wystawie i dopiero wystawa, która nam unaoczni jak wyglądały nasze osiągnięcia, jak wyglądały niedostatki, dopiero taka wystawa może coś powiedzieć o plastyce 10-lecia. Dzisiaj możemy te próby robić fragmentarycznie i takie fragmentaryczne próby oceny miały miejsce w ostatnich miesiącach. Stało się tak dlatego, że w kilku związkach okręgowych urządzono wystawy. Podjęto między innymi taką próbę i w Sopocie.

Jak wygląda ocena tych wystaw w krytyce? Wezmę znowu przykład Sopotu, zwłaszcza, że ukazał się niedawno artykuł w „Przeglądzie Kulturalnym" poświęcony wystawie sopockiej. Pamiętam go jeszcze, bo na ogół artykuły takie szybko się zapomina. Biorę tu przykład, który nie jest odosobniony, i który jest dla mnie symptomatyczny. Staje przede mną pytanie, czy ten krytyk nie lubi plastyki, wręcz nie lubi, czy zachowuje się tak jak zachowują się ci ludzie, którzy nawet nie próbują zadawać pytań, czyli jak ludzie, którzy nie szukają prawdy. W tym artykule napisanym jakby na marginesie Wystawy 10-lecia Wybrzeża nie ma próby oceny rozwoju tego środowiska. Mamy tam tylko kilka luźnych uwag. Krytyk jeszcze raz wytyka Studnickiemu, że się wzoruje na Corocie albo na Manecie, a przecie to są bzdury i to pisze się w organie Rady Kultury. Jedyna rzecz, która pozostaje z tego artykułu, to kilka ogólnych uwag, które stosują się do całości plastyki, a nie wyłącznie do działalności plastycznej na Wybrzeżu.

Wydaje mi się, że to zjawisko, które pokazałem na jednym z przykładów, jest dosyć powszechne i w żadnej mierze w ocenie 10-lecia plastyki nam nie pomaga i wskutek tego, jeśli chodzi o ocenę 10-lecia plastyki pozostajemy w sferze mitów. Nie ma w krytyce ani jednej próby analizy naukowej. To są mity: jak np. mit nienadążania malarstwa, pozostawania w ogonie. Czy tak jest w istocie? Podejrzewamy, że jest odwrotnie.

Jak byłem na naszej wystawie malarstwa w Kijowie — na wystawie, która w żadnym wypadku nie dawała przekroju tego co się dzieje w 10-leciu, była przecież bardzo szybko skompletowana, była dosyć przypadkowa—widziałem, z jaką odpowiedzialnością podchodzą koledzy radzieccy do oceny tego malarstwa. Widziałem z jaką ostrożnością poważny malarz, którego cenię i szanuję, tow. Jabłońska formułowała swoje sądy i próbowała szukać prawdy. Pierwsze jej słowa w omawianiu wystawy były, że to omawianie odbywało się prawdopodobnie za prędko, na pewno za prędko, dlatego że zdążyła obejrzeć tę wystawę przez cztery dni, a każdego dnia odkrywała coś nowego.

Niewątpliwie pierwsze zdanie, jakie usłyszeliśmy w Kijowie, to że plakat polski jest „zamieczatielnyj". O malarstwie raczej próbowano z początku nic nie mówić. Ale Jabłońska po trzech dniach powiedziała: „Nie widzę tu żadnej różnicy, nie wiem dlaczego się mówi, że plakat polski jest tak wspaniały, a malarstwo jest do niczego. Nie wiem czy to malarstwo jest gorsze czy lepsze od plakatu".

Rzeczywiście, ja też bym się nie podjął takiej oceny, bo to są dwa różne gatunki plastyki, o zupełnie innych celach i działaniach. I jestem przekonany, że ten mit, jakoby nie istnieją osiągnięcia w naszej polskiej plastyce w 10-leciu, jest z gruntu fałszywy. Jestem przekonany, że wystawa 10-lecia ten mit absolutnie przewalczy. Zresztą, nie mówię tego gołosłownie. Słyszałem, co powiedzieli koledzy włoscy o drobniutkim wycinku plastyki polskiej świetnie reprezentowanym przez profesora Dunikowskiego i reprezentowanym wycinkowo przez rysunki Kulisiewicza i Kobzdeja. U nas nikt w ten sposób nie mówi o plastyce. Oni mówią z pełnym szacunkiem, mówią, co im się nie podoba, ale sądzą, że mamy osiągnięcia w plastyce.

Chciałbym zatrzymać się jeszcze nad sformułowaniem prof. Żółkiewskiego dotyczącym wleczenia się Zw. Plastyków w ogonie związków twórczych. Czy przypadkiem nie należałoby tego zdania inaczej sformułować? Czy to nie jest wleczenie się ideologiczne zarządów związkowych? Wydawałoby się, że tak raczej należałoby powiedzieć, a nie generalizować tego na cały Związek, bo Związek to są wszyscy artyści plastycy. Jeżeli chodzi o poszczególne zarządy to wloką się one w ogonie w sensie ideologicznym i artystycznym.

Zarządy Związków są przeciążone sprawami wyłącznie typu bytowo-administracyjnego. Poza tym nie łudźmy się, że skład tych zarządów jest odpowiedni. Jest on bardzo często przypadkowy. I z tego należałoby sobie zdać sprawę.

Miejsce plastyki w życiu narodu

WŁODZIMIERZ ZAKRZEWSKI

Usłyszałem tutaj słowa Ministra Sokorskiego o tym, że Związek Plastyków gubi się często w sprawach drobnych, nieistotnych, sprawach bytowych i że traci przy tym wielkie perspektywy ideologiczne.

Wydaje mi się — a mówię w imieniu własnym wyłącznie— że ta krytyka jest słuszna. Rzeczywiście gubimy się w nawale drobnych spraw i często wymykają się przez to sprawy ważne. Ale czy wszystko, co robi Związek Plastyków, jest tak mało istotne? Tow. Minister sformułował zadania na następne 10 lat, zadania związania sztuki ze społeczeństwem — zadania, które Związek sformułował już przed rokiem, sformułował w wyniku długotrwałej dyskusji i długotrwałej pracy,

Zauważyliśmy, że dyscypliny sztuki, które mają bezpośrednią łączność ze społeczeństwem, z odbiorcą, które bezpośrednio mówią do społeczeństwa, jak to ma miejsce z plakatem czy ilustracją książkową, niewątpliwie mają duże wyniki i przodują w naszych sztukach plastycznych. Tak się składa, że te dyscypliny najmniej związane są z Ministerstwem Kultury i Sztuki.

Wychodząc z tego założenia — związania sztuki ze społeczeństwem — występowaliśmy z inicjatywą skonkretyzowania pracy, włączenia plastyki do planu 5-letniego, na bazie którego buduje się plan 5-letni rozwoju plastyki. Czy to jest zagadnienie wąskie i bytowe? Wydaje się, że to jest jedyna droga do rozwoju plastyki. Bo jeżeli twórca pracuje nie wiadomo dla kogo, dla 15 znawców tylko, to sztuka nie może się rozwijać. Sztuka społeczna, czego dowodzi plakat, ma wszelkie szanse rozwoju.

Romuald Gutt uskarżał się na unormowanie czasu pracy architektów

Obywatele, dorobię kanalizację, a dorzućcie kilka godzin..

Rys. K. Ferster

DYSKUSJA

Odrzućmy sztuczną hierarchię różnych sztuk

ALEKSANDER RAFAŁOWSKI

Przyznać muszę, że na obecnej sesji chcąc mówić o zagadnieniach plastycznych, czuję się nieco zażenowany. Przemożny wpływ innych dziedzin sztuki usuwa w cień problemy plastyki. Odbicie tego faktu widzę również w wygłoszonych referatach.

Tym bardziej, że analizując 10-lecie tow. Min. Sokorski w swoim sprawozdaniu zauważył, że Związek Plastyków wlecze się, że tak powiem, w ogonie ideologicznym innych związków twórczych. Czy tak jest naprawdę? Przypomnę parę faktów. W Lublinie w 1944 r. w dwa miesiące po wyzwoleniu zorganizowaliśmy wystawę, która miała charakter pierwszej demonstracji kulturalnej, a już w dwa miesiące później nastąpiło otwarcie wystawy, która się po prostu nazywała „Faszyzm". Po wyzwoleniu Warszawy nastąpiło otwarcie wystawy „Ruiny Warszawy", a po wyzwoleniu Krakowa wystawy pod nazwą „Polonia", o znacznie rozszerzonej tematyce ideowej. Wystawy te powstały wówczas, kiedy nie mówiło się o realizmie socjalistycznym i o świadomości ideologicznej artystów. Okazuje się, że pewne przeżycia emocjonalne z powodzeniem niekiedy zastępują założenia teoretyczne.

Niewątpliwie dalsze lata są ważne — rok 1949 i 1950 były okresem walki o ideową postawę artysty, o ideową postawę sztuki. Wiemy, że prowadzenie walki o ideową sztukę było niezwykle ciężkie, ale ta walka torowała sobie ścieżki i zaczęła już mobilizować artystów. Cóż się jednak stało, że po 10 latach mówimy zupełnie to samo, cośmy mówili na początku.

Gdzie należy szukać przyczyn tego zjawiska? Mówimy dziś o popełnionych błędach. Operujemy terminologią: schematyzm, naturalizm, dyktat i wielu innymi słowami.

Jak jednak należy sklasyfikować te błędy. Konkretnie mówiąc uważam, że walnie przyczyniło się do obecnego stanu rzeczy to, iż teoretycy występowali w roli przywódców sztuki oraz że stosowano starą i po marksistowsku nie zanalizowaną terminologię do naszej rzeczywistości, co wprowadziło niesłychany zamęt.

Przed wojną mieliśmy rozmaitych krytyków, nie wszyscy byli orłami, to wiemy, jednakowoż wszyscy byli zaangażowani w sprawy sztuki, zainteresowani przedmiotem, kochali sztukę. Dziś jesteśmy świadkami jakiejś nieprawdopodobnej spekulacji w dziedzinie krytyki. Skonstruowano nam dwa wielkie pociski, jeden mówiąc skrótowo to Matejko i Brodowski — drugi to tradycja XIX wieku. Oba te pociski okazały się niewypałami, ale kurzawy narobiły ogromnej, dym zasłonił horyzont wszelkiej sztuki.

I jeszcze jedno, kapitalnej wagi zagadnienie — upowszechnienie sztuki. Tow. Minister podał nam liczby zwiedzających wystawy i muzea. Niewątpliwie te cyfry mają ogromny wyraz i nie mogłyby zaistnieć w żadnym innym państwie, jak tylko w socjalistycznym. Ale czy to jest upowszechnienie? Sądzę, że nie. To jest udostępnienie, które z upowszechnieniem niewiele ma wspólnego. Dlaczego?

Mnie się zdaje, że upowszechnienie to jest sprawa wychowawcza i dydaktyczna.

Pozwolę sobie rzucić jeszcze jedną uwagę. Na Radzie Kultury czuje się pewną izolację poszczególnych dyscyplin sztuki. Nie rozumiem dlaczego Będę może skromny, ale sądzę, że np. malarze więcej się interesują literaturą, niż literaci malarstwem. Żyjemy wszyscy obok siebie, nie znając nawzajem swych problemów. Dlatego na początku mówiłem, że żenujące jest mówić tu o plastyce, bo problemy innych sztuk stanowią dominantę obrad. Czy więc nie dobrze byłoby, ażeby zwołać sesję Rady Kultury poświęconą wyłącznie zagadnieniom plastycznym, które nie będą z pewnością mniej emocjonalne, niż zagadnienia literatury lub teatru.

Róbmy rzeźby tak ustawione w przestrzeni, *aby można wokół nich tańczyć*

ALINA SZAPOCZNIKOW

Nie mówiło się dzisiaj o rzeczach, które się obecnie dzieją — a dzieje się wiele. Co dzień dokonują się nowe odkrycia i chyba nie są one tak niebezpieczne, żebyśmy się ich bali. Bo jeżeli rzeczywiście artyści na Zachodzie używają ich jako pustego odkrycia formalnego, to u nas nie zachodzi obawa, że będzie to tylko pusta gra formalna, u nas są bogate treści życia, tak że my na tych doświadczeniach będziemy budować — nie naśladować. Bo jak się okazało, naśladowanie realizmu XIX wieku dało jeszcze gorsze rezultaty.

W okresie, kiedy są tak wielkie odkrycia naukowe, my po prostu wierzymy w jakąś iskrę Bożą, która na nas spłynie, w jakiś talent cudem powstały. A przecież talent to jest suma intelektu, suma tego, co potrafimy zobaczyć, tego co przeszło przez nasz umysł. Kiedyś w renesansie artysta odkrywał prawa fizyki, prawa anatomii, dziś jest okres wielkiej specjalizacji, ale artysta musi chociaż przeczuć te wielkie prawa, które zostały odkryte, jakoś intuicyjnie je wyczuć, żeby w jego dziełach była zawarta ich suma.

Wydaje mi się, iż rzeźba przedstawiająca robotnika, która bierze sobie za zasadę odkrycia przestrzenne Zatkina, Laurence'a, na pewno będzie lepsza niż rzeźba naturalistyczna, o ile nie będzie naśladować a jedynie liczyć się z odkryciami pewnych proporcji przestrzennych, nowego przestrzennego prawa, które zostało odkryte. Na pewno będzie lepsza. Myślę, że strach przed reprodukcjami sztuki zachodniej przed literaturą, która tak mało do nas dociera, jest trochę niesłuszny. Przecież to są dla naszych fachowców książki konieczne, tak samo jak fachowe książki techniczne, dla innych zawodów. Tymczasem wydawnictwa reprodukcji dochodzą do zawrotnych sum — są to książki jak gdyby przemycane nielegalnymi drogami.

Wydaje mi się, że należałoby przypomnieć słowa Majakowskiego, który mówił, że są rzeczy może niezrozumiałe dla wszystkich, ale dla twórców potrzebne, które służą im jako transformatory do przetwarzania energii elektrycznej na dalszą elektryczność do małych żarówek. Majakowski mówił, że nikt się u nas nie chwali, iż nie rozumie geografii, czy matematyki, a mówić, że nie rozumie się sztuki — nie jest żadnym wstydem. Są sprawy, które my musimy rozumieć, a jeżeli nie rozumiemy, to musimy uczyć się je rozumieć, bo to nam jest potrzebne.

Chcę tu sparafrazować to, co mówił kol. Wnuk, że architekci wrysowują we wnęki koniki, a od nas chcą abyśmy robili wodzów rewolucji w to miejsce. Myślę, że oni muszą to robić, bo w tej wnęce nie będzie pasowało nic innego. Tak samo w Parku Kultury postawiono płotek z wnękami klasycystycznymi po to, aby tam ustawić rzeźbę dyskoboli i współczesnych sportowców. Ale jakie by one nie były — nie będą nigdy rzeźbą w tych warunkach współczesną.

Oto inny przykład: na Stadionie — prof. Hryniewiecki ustawił przeciętną, dosyć szkolną rzeźbę „Sztafeta", która jest tak mądrze ustawiona, że działa, mimo, że sama nie przedstawia specjalnych wartości współczesnych. Dzisiaj każda sztuka jest zależna od architektury; mało jest możliwości dla sztuki kameralnej i to jest chyba pierwsza sprawa. Ważne jest nie tylko to, że możemy dużo budować i rzeźbić w związku z architekturą, ale ważne jest również, jak to robić, ażeby rzeźba nie była przylepiona do muru, wlepiona w kolumnę, ale aby działała przestrzennie.

Tworzymy dzieciom wspaniałe przedszkola — zróbmy rzeźby tak ustawione w przestrzeni, aby można wokół nich tańczyć.

PLASTYKA POTRZEBUJE GOSPODARZA

JANUSZ BOGUCKI

Plastyka potrzebuje gospodarza. W moim przekonaniu potrzebuje go bardziej niż inne sztuki, bo najbardziej związana jest z techniką i z gospodarką.

Otóż wydaje mi się, że takiego gospodarza myśmy dotychczas w plastyce nie mieli. Głosu gospodarza, który kocha i rozumie sztukę plastyczną, nie dosłyszeliśmy też w obu odczytanych tu referatach. Słyszeliśmy tylko surowe ostrzeżenia przed nieoględnym nowatorstwem formalnym.

Ostrzeżenia słuszne w intencji, ale zupełnie oderwane od konkretnych zjawisk plastyki XX stulecia. Takie ostrzeżenia — choć zasadniczo słuszne — nie mają jednak praktycznej wartości drogowskazu dopóki nie osadzi się ich w realnym gruncie dziejów współczesnej sztuki.

Wartości drogowskazu nie ma też w moim przekonaniu zacytowana bez komentarza courbetowska definicja realizmu, bo Courbet patrzał innymi niż my oczami na świat historycznie inny od tego, któremu my dziś mamy wymierzać sprawiedliwość.

Wydaje mi się, że jeśli środowisko plastyków nie może ujawnić należytej aktywności ideowej, jest to niezawodnie własną jego winą, ale dzieje się tak w dużym stopniu dlatego właśnie, że w dotychczasowych próbach gospodarowania plastyką brak było rzetelnej znajomości i rozumienia obecnej historycznej sytuacji sztuk plastycznych, brak było również jasnej praktycznej koncepcji wytyczającej służbę społeczną tych sztuk w naszej Ojczyźnie.

Jeżeli malarstwo nasze ma służyć nie miejskiej elicie, ale całemu ludowi, to wynikają z tego proste wskazania:

1) robić trzeba obrazy i malowidła przeznaczone i przystosowane do pomieszczeń ogniskujących nową treść życia społecznego: domy kultury, hotele robotnicze, stołówki, kluby-świetlice itp.
2) zapewnić trzeba rozwój malarstwu monumentalnemu, związanemu z architekturą oraz malarskim rozwiązaniom problemów architektoniczno-urbanistycznych,
3) podjąć na wielką skalę upowszechnienie dawnego i nowego malarstwa, upowszechnienie w barwnych reprodukcjach nadających się do powieszenia w mieszkaniu i przez akcję ruchomych wystaw docierających do każdego małego miasteczka, do każdej wsi.

Te proste i oczywiste myśli były przez krytyków i plastyków sformułowane i publikowane wielokrotnie przynajmniej od r. 1948.

Tymczasem Ministerstwo Kultury i Sztuki zamiast oprzeć byt malarstwa stalugowego, rzeźby i grafiki o potrzeby konkretnych środowisk i wnętrz, oparło go o tradycjonalną instytucję „salonów" ogólnopolskich, wyrosłą na gruncie mieszczańskiego handlu obrazami, stanowiącą nie tyle pokaz zjawisk twórczych, co bezładną zbieraninę rzeźb i obrazów wykonanych tylko dla prezentacji na wystawie przedmiotów bez określonego przeznaczenia społecznego, z którymi najczęściej nie wiadomo było co robić po zwinięciu ekspozycji.

A więc w samym założeniu organizacyjnym tkwi jakaś koncepcja czy sugestia sztuki na pokaz dla fasonu, do sprawozdania.

Plastyka natomiast dotychczas nie jest włączona jeszcze do Narodowego Planu Gospodarczego, sposoby praktycznego i organizacyjnego powiązania plastyki z architekturą, jak wiemy, dopiero są w ostatniej chwili wałkowane i ustalane.

Zabrakło tu niestety umysłu i ręki troskliwego gospodarza.

Zobaczmy z kolei jak wyglądało to gospodarowanie w ocenie plastyki.

Czy było ono oparte na sumiennej analizie i rzetelnej dialektycznej ocenie tych kierunków i zjawisk, które do roku 1949 składały się na aktualny obraz i dorobek naszej plastyki? Nie. Pamiętamy, że stało się inaczej. Aktualny dorobek ówczesny został uznany za na ogół formalistyczny. Artystom i krytykom zalecono się do niego odwrócić tyłem, a natomiast zająć się kontynuowaniem tego wątku sztuki mieszczańskiej, który uległ już był naturalnemu rozkładowi w ubiegłym stuleciu. Oczywiście tak uproszczona recepta na formalny wygląd realizmu socjalistycznego została wkrótce, pod naciskiem zdrowego rozsądku, bardzo rozluźniona i odmieniona, ale jej działanie pozostawiło trwałe ślady. Powrotna fala XIX-wiecznego eklektyzmu w architekturze oraz rozmaite formy akademizmu naturalistyczno-postimpresjonistycznego widocznie w malarstwie, rzeźbie i grafice — oto pokaźne żniwo epoki „recept", które do dzisiaj nam ciąży.

Dziś jednak głosy nietylko krytyki, ale i opinii publicznej, zainteresowanej wystawami, zgodne są na ogół w przekonaniu, że ten rodzaj akademizmu jest sztuką ideowo nieprawą, jest mimo pozorów politycznej poprawności — słaby i nudny.

Konkretne natomiast doświadczenie nauczyło nas równocześnie, że dwie główne orientacje artystyczne widoczne w początku lat powojennych wykazały żywotną siłę rozwijania się i przekształcania właśnie na ideowym i praktycznym gruncie socjalizmu, o ile znajdowały ku temu konkretną roboczą okazję.

Pierwszy z tych kierunków, bliski przede wszystkim starszemu pokoleniu, to polski postimpresjonizm. Drugi, skupiający część średniego i większość młodszego pokolenia określić można jako kierunek dążący do przetrawienia i scalenia doświadczeń wielu nurtów nowatorskich naszego stulecia, takich jak kubizm, fauvizm, ekspresjonizm czy surrealizm.

Postimpresjonizm, choć w swej dotychczasowej postaci znanej nam z dzieł sztalugowych jest już kierunkiem nie tylko dojrzałym, ale i przejrzałym, choć na pewno jest za wąski, by stanowić dziś dla nas wzór i normę edukacji artystycznej, wykazał jednak, że może się rozwijać i wydobyć z siebie nowe twórcze wartości, gdy postawimy go wobec nowych zadań społecznych o charakterze monumentalno-dekoracyjnym. Przykładem Cybisa i Rzepińskiego polichromia kamienicy w Lublinie lub Rudzkiej — Cybisowej „Martwa Natura". Owocem jest nie elitaryzm, ale pełna bogactwa i optymizmu sztuka kolorystyczno-dekoracyjna, która może pomieścić duże wartości humanistyczne. Oczywiście, sprawa możliwości postimpresjonizmu jest tylko jednym z problemów. Drugi kierunek opierający się na wykorzystaniu doświadczeń abstrakcyjnych, ekspresjonistycznych i surrealistycznych dowiódł, że z doświadczeń tych ukuć można potężną i precyzyjną broń poznawczą i agitacyjną w służbie rewolucji proletariatu.

Ze zjawisk o znaczeniu światowym świadczą o tym zarówno ostatnie okresy sztuki Picassa jak i niektórych innych artystów europejskich, jak i liczne dzieła plastyki meksykańskiej. U nas świadczą o tym osiągnięcia sztuki plakatowej i wystawienniczej, a także prace wielu scenografów i ilustratorów. Świadczą o tym również prace nadesłane na konkurs festiwalowy. Niewątpliwie wystawa młodzieżowa na Festiwal również wielu argumentów pod tym względem dostarczy.

Trzeba zwrócić uwagę na to, że jest wielu artystów, którzy pracując w kręgu tych nowatorskich kierunków sztuki XX wieku nie zostali w pełni wykorzystani, nie zostali w pełni uaktywnieni dla potrzeb sztuki socjalistycznej. Niedobre są losy takich artystów, jak Kantor, Sztern, Jaremianka.

Nieukazywane jest nowe malarstwo Fangora, malarstwo Tchorzewskiego, Kazimierza Mikulskiego — zjawiska, które niewątpliwie mają dużą wagę artystyczną, które zawierają wiele istotnych wartości. Nie uczyniono żadnego wysiłku, ażeby zanalizować w pełni pracę tych artystów w różnych dziedzinach plastyki, także i w malarstwie.

Patrząc na dziesięciolecie nie mamy powodu — jak sądzę — do pesymizmu, skoro mimo wielu błędów, wielu braków, wielu elementarnych warunków praktycznego rozwoju — sztuka nasza idąca za głosem kierownictwa ideowo-politycznego, potrafiła nie tylko wkroczyć na drogę walki o socjalizm, ale wiele twórczych rezultatów na tej drodze osiągnąć,

Więcej Muzyki Współczesnej

ANDRZEJ DOBROWOLSKI

Sądzę, że nasza twórczość, a głównie twórczość symfoniczna i kameralna ma poważne osiągnięcia. Uprawniają mnie do takiego sądu i sukcesy, które odnosiliśmy na konkursach międzynarodowych, i zdania wybitnych muzyków zagranicznych nie tylko z krajów kapitalistycznych, ale także z krajów demokracji ludowej. Ten sąd nie upoważnia nas jednak do przymykania oczu na istotne braki i niedociągnięcia.

Jeden z tych momentów, które nas napawają obawą o dalszy rozwój naszej twórczości, to sprawa naszej młodzieży. Nasza młodzież nie zna absolutnie nie tylko wybitnych osiągnięć w dziedzinie muzycznej innych narodów z ostatnich lat, ale nie zna takich klasyków literatury muzycznej współczesnej, jak Prokofiew, Szostakowicz. Trzeba sobie zdać sprawę z tego, że u nas w Polsce nie była ani razu wykonana symfonia na wiolonczelę i na orkiestrę Prokofiewa. Nie była wykonana ani razu 10 symfonia Szostakowicza — nie liczę przypadkowych wykonań przez radio.

Co z tego wynika? Kompozytorzy szukają rozwiązań warsztatowych, błądzą, marnują wiele czasu i talentu na wyważanie często już otwartych drzwi. Zresztą ten brak kontaktu z ogólno - światową muzyką współczesną jest bardzo szkodliwy nie tylko dla młodych kompozytorów, ale także i dla kompozytorów starszego pokolenia—co zresztą było niejednokrotnie podkreślane.

Przyczyn tego stanu rzeczy jest dość wiele. Z jednej strony nie dość sprężyste zorganizowanie wymiany materiałów z zagranicą, z drugiej strony na ogół niezbyt wysoki poziom wykonawczy naszych zespołów — sprawiają, że wykonanie cennych pozycji literatury współczesnej na naszych estradach należy do rzadkości. Tutaj musimy wziąć pod uwagę dość ograniczoną, ze zrozumiałych względów dewizowych, wymianę osobową.

Jakie można by znaleźć środki zaradcze? Związek Kompozytorów wysunął koncepcję zorganizowania prawdopodobnie na jesieni 1956 r. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej w Warszawie, który byłyby pokazem, przeglądem najwybitniejszych osiągnięć współczesnej literatury muzycznej ogólnoświatowej. Taki festiwal miałby olbrzymie znaczenie z wielu innych względów. Polska znana jest za granicą w świecie muzycznym jako kraj Chopina, jako kraj doskonałych pianistów, natomiast nie jest znana jako kraj, któremu (w zakresie muzyki współczesnej) wiele krajów mogłoby zazdrościć. Gdyby dla porównania można było dokonać właśnie takiego festiwalu, wykazałby on na pewno miejsce, jakie w twórczości ogólnoświatowej zajmuje obecnie Polska. Festiwal przyczyniłby się także do ożywienia naszego życia muzycznego, pobudziłby muzykologów, krytyków muzycznych, kompozytorów do twórczej dyskusji. Nasze zespoły widząc i słysząc dosł ale zespoły zagraniczne otrzymałyby silny bodziec do pracy nad podniesieniem własnego poziomu.

Sądzę też, że nie można nie doceniać znaczenia politycznego takiego festiwalu, Konkurs Chopinowski dowiódł, że na terenie sztuki najbardziej możliwe jest porozumienie się, nawiązanie przyjacielskich kontaktów między ludźmi różnych narodowości, różnych przekonań politycznych.

Tego rodzaju festiwal mógłby być dalszym ciągiem tych tradycji, jakie Warszawa niewątpliwie posiada. Uważam, że Ministerstwo Kultury i Sztuki winno dołożyć wszelkich starań, żeby doprowadzić do zorganizowania tego rodzaju imprezy.

DYSKUSJA

O WIDOWNI, ZESPOŁACH I INNYCH GORZKICH SPRAWACH

LIDIA ZAMKOW

Będę mówiła o tym, co jest w dziesięcioleciu zupełnie zawalone i co powinno w najbliższym dziesięcioleciu być podjęte jako temat główny. Będę mówiła o teatrze od strony widowni.

Myśmy nie dali teatru, nie daliśmy kultury dzieciom zwichniętym przez wojnę. W tej chwili mamy przed sobą następne pokolenie, które znowu ma po tych 10, 12, 15 lat, stało się już gotowe do odbioru teatru. I znowu teatr młodzieżowy u nas jest sprawą marginesową, to jest jakaś sprawa hańbiąca.

Stawiam konkretny projekt — bo wydaje mi się, że sama negacja jest niedobra. Mianowicie, żeby rok 1956 stał się rokiem festiwalu sztuki młodzieżowej, nie teatru młodzieżowego, bo znamy stan trzech teatrów młodego widza, na jakim poziomie jest większość z nich — wiemy. Natomiast należałoby powrócić do tego, co było sugestią Centralnego Zarządu za czasów dyr. Pańskiego, mianowicie, że każdy teatr ma dawać spektakle młodzieżowe, ma je dawać na popołudniówkach w niedzielę. Każdy dorosły teatr ma dać swój spektakl młodzieżowy. Na pewno wyłonią się z tego pewne zainteresowania, wyłonią się reżyserzy i aktorzy, na pewno zachęci to autorów.

Druga sprawa, to sprawa oblicza naszych teatrów, która wynika z zetknięć i pracy twórczych indywidualności i zespołów. Otóż jak się nasze władze dotychczas wykazały w akcji pomagania tworzeniu się tych zespołów? Tutaj jest suma oskarżeń ogromna pod adresem całego naszego aparatu teatralnego i ministerialnego. Po udanym bardzo starcie teatru Dejmka, któremu nie dano nic nadzwyczajnego: dano teatr, grupę ludzi — i rób. I jakoś wyszło, zresztą ryzykował mało, gorzej niż starsi i tak robić nie będzie, to jest niemożliwe, więc niech robi. No i potem miał nieszczęście rozlecieć się teatr Ateneum, przed przyjściem tow. Warmińskiego, z powodu niedopasowania tych wszystkich elementów, to znaczy zespołu i kierownictwa — i idea wzięła w łeb, wszystko się skończyło.

Nigdy tego nie zrozumiem i nigdy nie przyjmę oskarżenia, że nie ma u nas zespołów o własnym obliczu, bo ci ludzie, którzy chcą tworzyć, a którzy lądują we własnym teatrze studentów satyryków w Gdańsku, bądź starają się dostać do teatru przez wiele lat i lądują wreszcie wśród amatorów, a potem to się zapisuje na koncie: jaki mamy znakomity ruch amatorski. Nieprawda, to powinno być zapisane na koncie: jakich my mamy straconych aktorów. Gdybyśmy wzorując się na tow. Newerlym chcieli tu napisać książkę „Archipelag ludzi straconych", to powstałaby u nas bardzo wielka książka. Trzeba jeszcze raz zrewidować tę sprawę i nie zrażać się tym, że w którymś roku Pańskim rozleciał się teatr Ateneum.

Dalej, na Młodzieżowym Zjeździe domagali się młodzi towarzysze: dajcie teatr Ludwikowi Benoit. Nic o tym nie wiem, jak to poszło. Czy zasada nieufności, braku ryzyka, odwagi artystycznej u naszych władz jest sprawą hamującą nasz ruch naprzód?

Teraz trzecia rzecz: sprawa wsi. My wiemy, że stworzenie tych zespołów wiejskich — jednego — dwóch — trzech — nie załatwia sprawy nawet w najmniejszym stopniu. Bo nie o to chodzi, że w ten sposób mało wsi może ten zespół obejrzeć, chodzi o to, że one nie są dobre.

My trochę się zachowujemy jak dzieci, które marzą o tym, aby matce swojej kupić dom z ogródkiem i w związku z tym na „Dzień Matki" nie przynoszą jej nawet kwiatka.

Dzieci mają oszołamiające perspektywy a dni mijają, matki umierają i nic nie dostają. Tak samo i my — mówimy, że wieś będzie miała pałace, że helikopterami będziemy lecieli dawać teatr, a tymczasem jest głucho i ciemno. Co mówić o wsi — Ursynów — pojechał teatr Wojska, ludzie w obrębie Warszawy po raz pierwszy zobaczyli teatr.

Mam skromny projekt: pięć przedstawień dla wsi.

I ja bardziej wierzę w kolegów, aktorów, teatr — niż we władze. My chcemy dać więcej. Za rok sami przyjdziemy i powiemy, że damy dziesięć. Wobec tego zostanie już tylko sprawa tych paru samochodów na całą Polskę. To przecież śmieszne, to musi być.

Czy dyskusja o sztuce jest dyskusją polityczną?

STEFAN ŻÓŁKIEWSKI

Podsumowanie

W czasie dyskusji wypowiedziano wiele myśli krytycznych pod adresem zagajających nasze obrady referatów — i to jest bardzo dobrze. Sądzę bowiem, że funkcja Rady Kultury na tym właśnie polega, abyśmy ustalali tutaj jakiś pogląd wspólny w drodze ścierania się różnych twierdzeń i tez, abyśmy posuwali naprzód dyskusję — bo nawet i ustalanie poglądu mniej czy więcej wspólnego nie jest łatwe w ciągu jednej dyskusji. Dlatego też sądzę, że może były pewne resztki dawnych przyzwyczajeń w tych zarzutach, które dopominały się w referatach o obszerniejsze — oczywiście nie mam na myśli tych głosów, które dopominały się o rzeczy słuszniejsze — ale dopominały się o obszerniejsze sformułowania tych czy innych zagadnień, tych czy innych dziedzin sztuki.

Myślę, że był to niedobry zwyczaj, kiedy referat chciał — jak się mówiło — „ustawiać" zagadnienia, „ustawiać" wszystkie problemy i dlatego poruszał wszelkie dziedziny sztuki i wszelkie zagadnienia. Myślę, że właśnie referat powinien stanowić punkt wyjścia, powinien wskazywać jakieś węzłowe problemy, formułować je w sposób referentowi najbliższy, a właśnie rzeczą dyskusji jest nie tylko prostowanie sądów, polemika z twierdzeniami, ale także rozwijanie tez i twierdzeń w tych punktach, w których referent nie może zabrać głosu z racji prostej ograniczoności kompetencji ludzkich.

Jasne jest, że nasza sesja nie mogła i nie spełniła nadziei jakiejś szerszej oceny dorobku 10-lecia. Myślę, że zamierzenie takie nawet pomyślane, jak przypomniał kol. Jackowski w postaci sesji dwóch naukowych instytutów IBL i PIS'u — było trudne do wykonania i nawet niemożliwe. Nie tylko dlatego, że te instytuty naukowe dość niechętnie, co trzeba im zarzucić, zajmują się zagadnieniami współczesności, ale dlatego, że najbardziej nawet gigantyczne wielodniowe sesje nie potrafiłyby w sposób odpowiedni sprostać temu zadaniu.

Oceny naszego dorobku dziesięciolecia były formułowane w ciągu ostatnich kilku miesięcy w całym szeregu wypowiedzi głosów dyskusyjnych. I sądzę, że słuszniejszą rzeczą była ta sesja dwudniowa poświęcona rozważaniu aktualnego etapu dyskusji oceniających, aniżeli żebyśmy te dwa dni czy trzy lub cztery dni mieli poświęcić bardzo ambitnej i naukowo pomyślnej, ale od aktualnej walki, która się toczy, oderwanej dyskusji, poświęconej syntezie naukowej. Myślę, że dyskusja w wielu punktach wniosła konieczne akcenty oceny, podkreśliła brak ocen dotychczasowych, stworzyła nam punkt wyjścia dla dalszej pracy krytyków, aby tę ocenę pogłębioną zwłaszcza w odniesieniu do niektórych sztuk, o których istotnie niedostatecznie się mówi, w odniesieniu do plastyki, architektury czy muzyki — rozwinąć w pracę krytyczną, która by dała ocenę szerszą i liczącą się z wszystkimi konkretnymi faktami.

Dlatego też przyłączyłbym się do bardzo słusznego i mądrego sądu tow. Brzechwy, który bardzo wyraźnie i w bardzo przekonywający sposób podkreślił, że bujność (to dobre wyrażenie bujność naszej sztuki) — mówił w szczególności o literaturze — nie znalazła odzwierciedlenia w dyskusjach literackich, w ocenach 10-lecia. Oczywiście że do tych, którzy nie umieli tej bujności dorobku 10-lecia pokazać należy i tow. Sokorski i należę ja — należę nie tylko jako autor referatu tu wygłoszonego, który wyraźnie przecież ograniczał się do pewnych raczej teoretycznych zagadnień, ale i jako autor rozwinięcia moich tez, publikowanych w Nowych Drogach. Oczywiście nie będzie to żadnym usprawiedliwieniem, ale tylko wytłumaczeniem, że pisząc swój przydługi artykuł, nie potrafiłem tam właśnie zmieścić oceny tego niesłychanie bujnego rozwoju naszej sztuki, jej kierunków rozwojowych a także trwałych osiągnięć. Trochę wynikało to i z zamierzenia — chciałem przede wszystkim ustosunkować się do kierunku dyskusji. Właściwie ustęp mego artykułu poświęcony ocenie 10-lecia miał sens polemiki z pewnymi nihilistycznymi ocenami. Chciałem podkreślić, dlaczego te oceny nihilistyczne są fałszywe, dlaczego nie dostrzegają bijących w oczy zdobyczy, przejawów nowatorstwa osiągnięć 10-lecia. Rzuciłem tylko nazwiska przykładowo, nie licząc się zupełnie z tym, że wyczerpię sprawę, że w doborze przykładów będzie jakaś ostateczna hierarchia.

Zastrzegałem się w tej sprawie bardzo wyraźnie. Chciałem dyskutować pewne teoretyczne zagadnienie, któremu wystarczy nawet dość przypadkowa egzemplifikacja. Wobec bujności naszego życia artystycznego pominąłem cały szereg nazwisk i dzieł nie ze względu na negatywny stosunek do nich, nie ze względu na jakąś ujemną czy lekceważącą ocenę. Przeciwnie — po prostu w tak pomyślnym spojrzeniu to całe bogactwo nie mieściło się. I myślę, że sprawiedliwa ocena będzie wymagała dzisiaj już pracy obszerniejszej, a tego nie da się ująć w postaci referatu. Przecież przypomnijmy sobie, że w okresie, w którym powstawała nasza literatura realizmu krytycznego Piotr Chmielowski ogłaszając książkę krytyczną o niej zatytułował ją: „Obraz literatury naszej ostatnich lat szesnastu". Dziś możemy mówić o literaturze czy sztuce lat dziesięciu. Nie o wiele mniej, a przecież spojrzenie Chmielowskiego ogarniało zaledwie niewielką cząstkę naszego kraju, tylko zabór rosyjski. Spojrzenie Chmielowskiego w stosunku do innych zaborów było bardzo ograniczone, pobieżne. Życie zaś wówczas płynęło niewątpliwie wolniej aniżeli dzisiaj. Z wielu luk w moich przykładach z pewnością nie można byłoby wyciągnąć wniosków, że wśród osiągnięć naszej literatury nie zmieści się twórczość Brzechwy czy twórczość Wiecha. Przeciwnie, myślę że właśnie twórczość satyryków jest tak znamienna, tak doniosła, że trzeba jej specjalną uwagę poświęcić.

Rys. K. Ferster

Z kolei rzeczy chciałbym ustosunkować się do zagadnienia, które poruszył kol. Mycielski. Pyta on o co właściwie w naszych naradach zainicjowanych przez referaty chodziło: czy o politykę, czy o filozofię, czy o sztukę. Domyśla się, że przede wszystkim czy wyłącznie o politykę. Myślę, że właśnie do tych wielkich zagadnień, o których starałem się mówić, należy spór długi i zasadniczy, czy dyskusja o sztuce jest dyskusją polityczną, czy dyskusja o sztuce jest dyskusją o całym życiu, o wszystkich sprawach społecznych, o kierunku ich rozwoju, o aktualnej walce społecznej, walce klasowej. Nie ma płodnej walki o sztukę, walki zapładniającej artystów i ich pomysły w dziedzinie środków wyrazu bez dyskusji politycznej. Dlatego też sądzę, że wprowadzenie zagadnienia polityki do naszej dyskusji jest w pełni usprawiedliwione. Nie jest jakąś sprawą ciążenia myślenia politycznego nad zagadnieniami sztuki, ale po prostu jest trzeźwym i nowoczesnym rozumieniem problematyki artystycznej, która w oderwaniu od problemu politycznego sensownie rozważać się nie da. Proponowane rozwiązanie problemów sztuki w oderwaniu od polityki jest blade, oderwane od życia, nie twórcze. Tyle usprawiedliwienia jeżeli chodzi o poruszone zagadnienia. Myślę, że niesłusznie byłoby dopatrywać się w referacie Towarzysza Sokorskiego czy moim wyrazu niepokoju, braku zaufania do artystów, prób śledzenia za tym, czy ich utwory są szkodliwe lub wrogie. Tak sprawa z pewnością nie wygląda ani w jednym, ani w drugim referacie. Jeden i drugi referat zmierzają do tego, aby przedyskutować określone zagadnienia z pozycji ideowej i pryncypialnej, aby je przedyskutować w perspektywie aktualnych dążeń społecznych, w tej konkretnej perspektywie naszego życia, w której sztuka rozwija się, powstaje, rodzi się jej treść, rodzą się jej pomysły i formy, dociera ona do odbiorcy. W oderwaniu od tego dyskusja byłaby niesłychanie uboga. W takiej dyskusji muszą paść formułowania, które wyraźnie będą podkreślać istniejące podziały klasowe. Front zaś walki klasowej przebiega tak, że dzieli nie tylko robotnika od właściciela fabryki w ustroju kapitalistycznym, nie tylko spekulanta od twórcy w naszym przejściowym okresie. Przebiegają one również w ten sposób, że po określonej stronie barykady, klasowej walki znajdują się i twórcy, i dzieła sztuki, i pomysły. A tam gdzie można jasno i przejrzyście sformułować te tezy, to nie należy wyrzekać się tego osiągnięcia myśli ludzkiej, jaką jest możliwość pełnego, konkretnego, upolitycznionego, związanego wszystkimi nićmi z życiem i jego dążeniami ocenienia zjawisk kultury, bo to jest w istocie osiągnięcie myśli ludzkiej. To jest pogłębienie naszej wiedzy o świecie, ukonkretnienie jej, unowocześnienie. Przecież myślenie materialistyczne, teoria materializmu historycznego jest potężnym krokiem naprzód w rozumieniu spraw kultury, życia społecznego, w rozumieniu spraw sztuki, jej rozwoju, jest wyjściem ze sfery dowolności pseudopoznawczych i agnostycyzmu.

Myślę, że zagadnienie zaufania do artystów nie jest sprawą jednoznaczną z poniechaniem krytyki. Tak samo jak zaufanie do kierownictwa ideowo - politycznego winno się łączyć z właściwym podejściem, z właściwym stosunkiem do krytyki, z uznaniem jej cennej społecznej roli. Dobrze zdaję sobie sprawę z tego, że funkcja krytyki była niejednokrotnie nadużywana i wypaczana. Dlatego też wcale się nie dziwię słowom prof. Mycielskiego, rozumiem je dobrze i uczuciowo współczuję tym wyrazom niepokoju, które on formułował, sądzę jednak, że poza tezą, która tu była formułowana ze strony dwóch referentów, nie kryła się żadna tendencja do odmówienia artystom zaufania, przeciwnie — fakt, że dyskutujemy, że krytykujemy, jest dowodem głębokiego zaufania do możliwości artystów, do możliwości posuwania się naprzód, ale jest jednocześnie głosem uprawnionej opinii społecznej, dla której sztuka właśnie nie jest sprawą obojętną. Rezygnować z krytyki może tylko ten, dla którego te sprawy są zupełnie obojętne.

Myślę, że właśnie tok naszych 2-dniowych obrad był dowodem, że ta krytyka jest dużą siłą, że może być formułowana nawet w sposób nieraz dla krytykowanego bardzo bolesny i wtedy nawet zachowuje w wielu istotnych punktach kierunek słuszny i zasadniczy. Przecież na tej sali boleśnie byli krytykowani raczej przedstawiciele administracji, czy życia organizacyjnego sztuki, niż twórcy.

Prof. Mycielski z niepokojem słuchał moich wypowiedzi na temat zagadnienia monologu wewnętrznego. Wydaje mi się, że właśnie formułując tę tezę, przemawiałem tylko i wyłącznie jako krytyk. W słowach moich nie było żadnych groźnych ostrzeżeń. Było to wyrazem wątpliwości i niepokoju, właśnie wątpliwości i niepokoju. Trudną bowiem rzeczą jest ustalić granicę uprawnień krytyki artystycznej. Czy krytyka artystyczna może mówić o zagadnieniu formy, o zagadnieniu wyrazu? Oczywiście nie odrywając ich od spraw treści. Oderwanie takie prowadzi bowiem do tej najbardziej szkodliwej recepturalnej estetyki. Jako krytyk nie stawiam zapór poszukiwaniom artystów. Stwierdzam jedynie na podstawie znanych mi realizacji, że określony pomysł artystyczny nie służy spotęgowaniu wyrazu treści, a przeciwnie obciąża myśl artysty, wykrzywia, uboży.

Czy to zamyka drogę artystom? To jest dobra rada, której można słuchać lub nie słuchać.

Przecież podkreślałem — trzymam się tego szczegółowego przykładu, ale jest on wymowny — że w okresie międzywojennym utwory literackie, będące w zasadzie monologiem wewnętrznym, ukazujące świat z perspektywy wyizolowanej jednostki, od strony wnętrza — były dość popularną formą. Nie zrodziły się tylko dla czystej „zmiany warty" środków artystycznych. Służyło to określonym celom treściowym, określonym dążeniom i niewątpliwie na dnie tej artystycznej koncepcji jako najdoskonalszego środka wyrazu dla określonej tendencji treściowej kryła się idealistyczna filozofia, która głosiła, że świat istniejący kształtuje i jest uporządkowany właśnie o tyle, o ile go jednostka poznaje, percypuje, o ile go przeżywa. Ta perspektywa od wnętrza utrudniała jakąś obiektywną ocenę społeczną, utrudniała ocenę moralną człowieka przy odwoływaniu się do kryterium praktyki społecznej. Był on bowiem ukazywany w swoim wnętrzu poza praktyką społeczną, poza realnym związkiem indywiduum z życiem społecznym i działaniem.

Sąd nad taką jednostką moglibyśmy wykonywać tylko patrząc coraz głębiej w jej wnętrze, w jej trudności wewnętrzne. Wydaje mi się, że to jest nieuchronne, że określona filozofia zrodziła takie koncepcje wyrazu, koncepcję monologu wewnętrznego. Czy to jest nieuchronne, czy tego środka artystycznego, który ma wielorakie związki z określoną filozofią i światopoglądem społecznym, nie można używać inaczej? Jako krytyk nie wróżę z fusów, leżąc na piecu. Czytam utwory współczesne i staram się widzieć, jak ta tendencja przejawia się w nich. Niestety, nie znajduję potwierdzenia, że można tą drogą rozwiązywać nasze trudności, tzn. przezwyciężać schematyzm, brak krytycyzmu w naszej literaturze, przezwyciężać jej uproszczenia, dodać jej głębi, ciepła, humoru.

Cytowałem jeden przykład szerzej znany „Wyroku" Stadnickiego. Ale miałem okazję również stykać się z wielu trudnościami, na które ostatnio napotykali nasi dramaturgowie, którzy swoje sztuki demonstrują przede wszystkim oczom kierowników artystycznych. Sądzę, że trudności, na które natrafiła publikowana w „Nowej Kulturze" sztuka Gruszczyńskiego, wynikały właśnie z wyboru przez autora owej wewnętrznej perspektywy zamiast zewnętrznej, obiektywnej, społecznej.

Sztuka Gruszczyńskiego niezmiernie ambitnie ukazuje wewnętrzną tragedię człowieka współczesnego, tragedię ukształtowaną nie przez nasz ustrój, a przez imperializm. Sąd moralny i historyczny autora nie jest do końca dopowiedziany właśnie dlatego, że nie możemy spojrzeć od zewnątrz na jego bohatera, że autor nie może pokazać jego ograniczoności, a my nie możemy widzieć w nim ofiary systemu, a musimy widzieć coś co jest jakby zmistyfikowaną istotą człowieczeństwa, bo znamy tego człowieka tylko od strony jego wnętrza, sądzić go musimy jego oczyma niejako.

No, a nie tak chcemy patrzeć. To właśnie obca nam literatura ukazuje — jak to wczoraj mówił tow. Brandys — wykoślawione postaci, postaci osamotnione, wewnętrznie zagubione. My chcemy widzieć, jak człowiek może zostać zdeptany, jak może być zepchnięty do pozycji bezradnie miotającego się robaka, jakie istotnie siły o tym zadecydowały. Ale żeby o tym wiedzieć, nie można patrzeć od wnętrza tego robaka, bo on sam tego nie wie, dlatego właśnie jest samotny i tragiczny, dlatego nie znajduje wyzwolenia. My musimy spojrzeć na to od zewnątrz, żeby człowiekowi dać możliwość wyzwolenia się.

I na tym polegała moja krytyka monologu wewnętrznego. Czy krytyk nie ma prawa do wypowiadania tego rodzaju sądów, tego rodzaju niepokojów, tego rodzaju sformułowań, czy za tym ma się kryć jakaś tendencja do rygorystycznego tępienia określonych dzieł sztuki? W ten sposób przecież uniemożliwilibyśmy sobie wszelki postęp, bo uniemożliwilibyśmy wszelką krytykę i wszelką ocenę dzieł sztuki.

Z kolei rzeczy myślę, iż słuszność mieli ci dyskutanci, którzy podkreślali, że w referatach naszych były nietrafne, bądź krzywdzące sformułowania, dotyczące związków twórczych. Myślę, że te sformułowania nie były tak zamierzone. Kiedy mówiło się tutaj o pewnych objawach bierności ideowej, o sfilistrzeniu związków, mieliśmy na myśli zjawisko, które nie dziś się zrodziło. Dziś natomiast wystąpiło w jaskrawym blasku zaostrzonej ostatnio krytyki.

Nie da się zaprzeczyć rozsądnie, że tak intensywnych dyskusji, jak w Związku Literatów, nie mieliśmy jeszcze w Związku Plastyków ani w Związku Muzyków. Nie mieliśmy ich nawet i w SPATIF-ie, mimo, że tam się bardziej gotuje. Intensyfikacja życia ideowego związków twórczych jest nam potrzebna. Związki twórcze w ciągu 10 lat nie wlokły się w ogonie. Tow. Rafałowski ma jak najbardziej rację, kiedy cytuje manifestacje plastyków świadczące o ich nadążaniu, o ich walce o kierunek rozwoju nowej sztuki. Któż bowiem dokonał przeobrażeń w naszym malarstwie? Oczywiście środowiska twórcze, to jest środowiska zespolone w swoim związku.

Teraz chciałbym jeszcze powiedzieć o sprawie którą poruszył tutaj kol. Lichniak. Nie dziwcie się, że w tej dyskusji teologicznej muszę przejść na łacinę i powtórzyć za kol. Lichniakiem: „Timeo Danaos et dona ferentes". Wydaje mi się, że w przemówieniu kol. Lichniaka było wiele słusznych myśli, wiele cennych deklaracji. Było trafne oświetlenie roli określonego ruchu społeczno - ideowego katolickiego. Ale to co było może jednak najbardziej zasadniczą tezą przemówienia kol. Lichniaka dałoby się skreślić w tych słowach: dyskutujcie z rzeczywistym katolicyzmem, a nie z cieniami. Ta teza mnie nie przekonuje w interpretacji kol. Lichniaka. Bo jeżeli on mi proponuje żebym dyskutował z Piaseckim, a nie z encyklikami papieskimi, to ja mu odpowiem, że nie mogę uwierzyć, iż encykliki i papieże to są tylko cienie. Jeżeli mi mówi, żebym dyskutował z księdzem Żywczyńskim, a nie z księdzem Pirożyńskim — że użyję tego symbolicznego nazwiska — to odpowiem, że ja nie wierzę, że ksiądz Pirożyński jest cieniem na polskiej ziemi. Jeżeli kol. Lichniak proponuje, żebym dyskutował z Gilsonem, to ja nie potrafię oddzielić filozofa Gilsona od polityka Gilsona, którego felietony polityczne znamy obok jego prac filozoficznych i nie sądzę, żeby jego stanowisko polityczne było tylko cieniem, a jego subtelna filozofia — rzeczywistością.

Więc wydaje mi się, że tutaj nastąpił bardzo istotny spór materialisty z idealistą na temat tego, co jest rzeczywistością, a co jest cieniem. Ja pozostaję przy swoim rozumieniu rzeczywistości. Proszę oczywiście nie rozumieć tego w ten sposób, bym chciał traktować wysiłek intelektualny czy to Piaseckiego, czy kol. Lichniaka, jako cień. Chcę tylko traktować encykliki papieskie, wpływy reakcyjnego kleru jako rzeczywistość.

Chciałbym tu wyraźnie podkreślić, że nasza dyskusja, dość leniwa wczoraj, dzisiaj była bardzo intensywna, że poruszała bardzo bogaty zakres różnych dziedzin sztuki. Wniosła w zasadzie akcenty krytyki właściwej, ukazała błędy, które istotnie nam ciążą. W dyskusji były elementy walki, kierunek uderzenia w wielu przemówieniach był jak najsłuszniejszy, kierunek walki o sztukę ideową, o sztukę polską, o sztukę współczesną, i związaną jak najsilniej z naszym życiem.

Może jednak w niektórych przemówieniach nie brzmiał dość wyraźnie akcent walki o realizm socjalistyczny. Mój bezpośredni przedmówca kol. Boguckí wysunął jakąś propozycję, z którą mnie byłoby się trudno pogodzić — mówię to nieśmiało, bo się na zagadnieniach plastyki nie znam. Ale zrozumiałem, że proponuje on nam, aby wykorzystać dwa kierunki: z jednej strony postimpresjonizm, z drugiej strony wykorzystywać twórcze zdobycze ekspresjonizmu, kubizmu, formizmu. Zwalczać zaś naturalizm — ale pod tym pseudonimem kryło się więcej i może zbyt wiele.

Natomiast akcenty jasnej i prostej walki o realizm socjalistyczny nie zabrzmiały w tej wypowiedzi. A wydaje mi się, że zagadnienie realizmu to nie jest sprawa, która ograniczałaby się tylko do pytań: nawiązywać do tradycji XIX wieku — czy nie nawiązywać? Posługiwać się w gruncie rzeczy w drobnomieszczańskim guście pomyślanymi środkami naturalistycznymi — czy nie posługiwać? Korzystać z doświadczeń sztuki XX w. i osiągnięć wielkich indywidualności, które arealistyczne tendencje różnych kierunków przezwyciężały — czy nie korzystać?

Wiele sformułowań kol. Boguckiego wydaje mi się niepokojących, tym bardziej, że nie przekonuje mnie przykład Meksyku. Ja sztukę Meksyku przeżyłem radośnie, ausrzegłem piękno i bogactwo jej treści. Ale to jest sztuka walk narodowo - wyzwoleńczych — wyrasta z tego podłoża. Całkowite porównanie do naszych walk narodowo-wyzwoleńczych byłoby zawodne, nasza walka narodowo - wyzwoleńcza rozgrywana była na początku XIX w., tamte toczą się dziś. Różnica wyraźna, ale jest głębokie podobieństwo w postawie wobec świata. Toteż nawiązywanie do tej sztuki u nas w atmosferze innych potrzeb — wydaje mi się sztuczne, martwo naśladownicze, do niczego nie prowadzące. Powiadam, że nie jestem znawcą, i nie obytym widzem, ale mnie ci warszawscy Meksykańczycy w naszej „Zachęcie" nie wydali się jakąś rewelacją, jaką byli autentyczni Meksykańczycy. W martwym naśladownictwie oderwanym od naszego życia widzę groźne niebezpieczeństwo dla sztuki. Byłem na wystawie krakowskiej — nie zauważyłem tam obrazu naszego życia. Był jeden obraz, gdzie była pokazana praca w ogródkach działkowych, to wszystko. Może powtarzam w sposób uproszczony, niedokładny i kogoś krzywdzę, przeszedłszy przez wystawę może nie zauważyłem nawet wybitnych rzeczy. Takie mi jednak wrażenie oderwane od współczesności zostało — taka musiała być w przeważającej mierze ta wystawa. Wyjątkiem był Pronaszko, którego siedemdziesięciolecie czciliśmy dzisiaj rano. On właśnie pokazał reformę rolną i portret Schillera. Poza tym nie dostrzegłem poszukiwania nowych form dla wyrażania współczesnych treści i konfliktów.

Walka o realizm to nie tylko walka o postęp w stosunku do osiągnięć realistów XIX w.

To nie jest tylko kwestia zerwania z zaściankowością — jak to pisałem w swoim artykule i co słusznie podniosła tow. Szapocznikow. To nie jest tylko kwestia walki z ciasnym naturalizmem. To jest także sprawa współczesnego życia w tematyce malarskiej, to jest sprawa człowieka w malarstwie, to jest sprawa nasyconych naszymi dążeniami treści obrazów i zrodzonych z dążenia do wyrazu tych treści nowych form. To są wszystko te zagadnienia, o których trzeba dyskutować. Jeżeli się o nich mówi, występuje zagadnienie postulatu realizmu i mnie się wydaje, że w niektórych przemówieniach krytycznych tego akcentu wyraźnego i prostego zabrakło. Te wystąpienia jednak, które największe wzbudziły zainteresowanie i zyskały aplauz, dowodziły, że artyści toczą walkę o sztukę współczesną związaną z budownictwem socjalistycznym, o sztukę realistyczną.

teatr

Rybałci-hultaje czy kaznodzieje?

Po trzech wiekach napisał Brandstaetter komedię — jak ją nazywa — sowizdrzalską, ułożoną na modłę i opartą na wątkach autentycznych utworów rybałtowskich, rzecz o twórcach i aktorach tych komedii i interludiów XVII-wiecznych. Mści się w niej poeta za krzywdy, poniewierkę i poniżenia, jakich doznawali rybałci za swego życia. Odwet jego jest czasem aż bezwzględny: sędzia Kalitowski, uosobienie aparatu ucisku, wróg numer 1 rybałtów — został zbity i skopany niemiłosiernie przez pachołków miejskich, tj. własną policję; czasem odnosi się wrażenie, że pomiata się nim ponad miarę, jak na farsę sowizdrzalską, która acz bezwzględna, nie była jednak krwawa; burmistrz lubelski i rajcowie — zostali wykpieni i wystrychnięci na dudków, a na domiar czekały ich wnyki od wojewody. Triumfuje Marchołt i jego kompania.

I słusznie triumfują! Bo przecież w tym okresie ci właśnie rybałci i sowizdrzały byli jedynymi, którzy się do ludu zwracali, mówiąc o jego własnych sprawach. Skąd się brali? A ze szkół, z wszechnic, z kościołów. Byli to żacy, którzy nie mogli skończyć studiów wskutek represji politycznych, bakałarze, wyrzuceni na bruk przez reakcję kontrreformacką, zredukowani pracownicy przykościelni. A więc zradykalizowana inteligencja owych czasów, swego rodzaju intelektualiści. Oni to byli twórcami tego teatru, który mówił o krzywdzie ludu, o pomiataniu chłopem, o oszustwie jezuickiej oświaty, o łupiestwie żołnierzy. Chętnie nastawiał ucha na te sprawy plebs miejski, dotkliwie odczuwający kryzys gospodarki feudalnej na własnych barkach.

Oczywiście — nie należy posuwać sprawy za daleko: ani aktorzy, ani autorzy tych interludiów nie byli trybunami ludu, czy jakimiś rewolucjonistami tamtych czasów. Ale widać robili dobrą robotę, skoro biskup krakowski Szyszkowski zamieszcza w 1617 r. publikacje sowizdrzalskie na indeksie.

I oto pierwszy zawód w konfrontacji ze sceną. Kompania Marchołtowa u Brandstaettera — to żona, kobiecinka prosta, zupełnie nieświadoma „historycznej misji" jaką dźwiga jej mąż, i trzej franci. Ale franci owi nie mają nic z „artystów-społeczników", to raczej linoskoczki, cyrkowcy, sztukmistrze jarmarczni, jakich się jeszcze widywało przed wojną w małych miasteczkach. Wiemy, że i tacy wchodzili w skład trupy teatralnej, ale nie byli jej trzonem. Mimo woli autora — tak przypuszczam — powstała przepaść intelektualna między tym, co autor chciał o Marchołcie powiedzieć, a całą jego kompanią. I to obniża niesłychanie rangę całości. Rybałci zostali nam przedstawieni przez Brandstaettera jako sympatyczni, owszem, ale hultaje, którzy zadrwili sobie z burmistrza i rajców i wyłudzili od nich czerwonego dukata.

Ale to się jakoś nie zgadza z tym, co mówi o nich sam Marchołt w swej księdze statutów sowizdrzalskich, gdzie podaje, że:

franci cenią sprawiedliwość
I chcą dla biednych ludzi sprowadzić szczęśliwość.

Być może, że to rzeczywiście dzielni chłopcy i że pragną szczęścia dla biednych ludzi. Ale to musimy przyjąć na kredyt. Chyba, że ów fortelem wyłudzony złoty dukat okaże się zawiązkiem jakiejś ówczesnej „kasy oporu".

Otóż na tle tej podlawej — powiedzmy wyraźnie — kompanii maluje się postać Marchołta, niby nieskazitelnego barda, wieszcza prawie, który raz po raz wybucha, jak gejzer, odami do wolności. Poprawka — może nie tyle odami, co hymnami, i to raczej z rzędu kościelnych. Przykład: jego wezwania do:

...wolności, która balsamem przemawia,
nędzarzom daje radość a od biedy zbawia.

I ten właśnie patetyczny, namaszczony, wzniosły ton — brzmi natrętnie przez cały utwor. Wydaje się, że o to właśnie chodziło, że w tym zawiera się idea naczelna utworu. Gdyby go chciec podać w jednym zdaniu, brzmi on tak:

Lepszy na wolności kąsek ladajaki
Niźli w niewoli przysmaki...

nie przepraszam, Brandstaetter mówi to inaczej:

Lepsza jest na wolności polewka ze soli
Aniżeli zajęcze pasztety w niewoli.

Ale tu nowy kłopot: słowa te wypowiada któryś z frantów. To już zaczyna byc podejrzane, o jaką to wolność chodzi? — chciałoby się zapytać! Czy o wolność figlów, oszustw, które nam pokazują? Bo nic poza tym w komedii się nie dzieje, co by dowodziło, ze to hasło ma jakieś pokrycie w czynach społecznych.

Tu znów muszę na chwilę cofnąć się do autentycznej komedii rybałtowskiej i wskazać pewne rozbieżności. Przecież niezaprzeczony postępowy charakter i znaczenie XVII-wiecznej komedii sowizdrzalskiej — nie polega na tym, że autorzy nawoływali do walki, czy mówili o krzywdzie ludu, gnębionego przez szlachtę i możnych ich świata. Przeciwnie! Komedia przedstawiając sceny, oparte na prawdziwych wydarzeniach, pełne przejrzystych dla widza aluzji, nasycona była treściami do tego stopnia wymownymi, że nawet w rękach klechów (bo i ci ją wprowadzali u siebie, tak była atrakcyjna), czy w ujęciu autorów unikających akcentów społecznych — nabierała obiektywnie postępowej wymowy. Bez względu na tendencje autora realizm odkrywał ostry konflikt społeczny. U Brandstaettera odwrotnie: mówi się o konflikcie społecznym, ale nie pokazuje się realistycznego umotywowania, owej realistycznej podszewki.

Przecież autor nie chce w nas wmówić, że drwina hultajskiej trójki frantów z burmistrza i wyłudzenie dukata jest zarodem owego poważnego konfliktu, ani też, że tę rolę spełnia fraszka Marchołta na sędziego Kalitowskiego. Zresztą fraszka modeluje rybałtów na obrońców interesów całej Rzeczypospolitej, a to znów nie znajduje pokrycia w autentycznej literaturze rybałtowskiej. Rybałci wcale nie mieli tak szerokich ambicji.

A nas trapi przez cały czas przedstawienia — co też jest naprawdę powodem owej pasji, w jaką popada sędzia Kalitowski na dźwięk imienia Marchołta, czym mu się biedak przysłużył, że sędzia gna go po całej Polsce bez mała. Brandstaetter zataja to przed nami, a autentyczna komedia rybałtowska — mimo, że realistyczna aż do najdrobniejszego szczegółu — milczy.

A przecież muszą to być powody nie byle jakie. I chyba nie osobiste. Wściekłość sędziego Kalitowskiego ma wyraźnie podkładkę klasową, polityczną. Podobnie wojewoda lubelski.

Więc ci franci to nie byle kto. Ziarno buntu sieją! A myśmy ich widzieli — zwykli cyrkowcy.

I to wyraźne pęknięcie, które przebiega przez cały utwór — akcentuje dość wymownie zakończenie. Hałaśliwe pogróżki i święty gniew możnych mija szybko na widok figlów Marchołta. Wojewoda ubawiony tymi figlami — gestem wielkiego pana — wybacza rybałtom ich sprawki. Nie tylko wybacza, wręcz wynosi i za wzór stawia spryt Marchołta, mówi o jego wyższości intelektualnej. — Zemsta dokonana!

Ale ja osobiście odczuwam cierpki smak owej zemsty. Rybałci Brandstaettera nie zwyciężają w walce, nie osiągają swego wbrew woli możnych ich świata. Nie — są triumfatorami w zgodzie z panami, i na zasadzie ich zezwolenia niejako. Schodzą z boiska po samobójczej bramce przeciwnika. — Bodaj to z takimi graczami grać!...

Czemu się tak rozpisałem? — Bo wydaje mi się, że sprawa rybałtów, sprawa właściwego obrazu naszej literatury mieszczańskiej XVII wieku, sprawa komedii rybałtowskich, pierwszych komedii polskich w ogóle — jest kulturalnie i społecznie ważna. Ważne jest, aby współczesny widz dowiedział się prawdy o swoich plebejskich antenatach intelektualnych.

Dlatego jestem wdzięczny Teatrowi Ludowemu, że wystawił komedię Brandstaettera — mimo jej błędów i płycizn dramaturgicznych. Tu wydaje mi się, że warto powiedzieć choćby w jednym zdaniu: przyglądając się temu teatrowi, w ostatnim zwłaszcza czasie, widać konsekwencję, inwencję, śmiałość i ambicję, których mógłby pozazdrościć niejeden z wielkich teatrów. Trzeba widzieć, jak do tego właśnie teatru, położonego na dalekim przedmieściu, ściąga publiczność już nie z dzielnicy, nie publiczność peryferyjna, ale własna publiczność z miasta. Na scenie Ludowego ogląda się z satysfakcją utwory, których daremnie szukać gdzie indziej.

A znów wysiłek i inwencja z jaką wystawia swój repertuar — jest zaprawdę godny uznania. Inscenizacja Marchołta wcale nie jest sprawą prostą — wypełnić życiem scenicznym tyle miejsc pustych, ożywić tasiemcowe deklaracje, które zastępują akcję — nie należy do najwdzięczniejszych teatralnie zadań. Reżyser Hańcza zapełnił scenę ruchem i gwarem, charakterystycznym dla teatru rybałtowskiego. A że czasem ruch jest pusty — i tak zrobił więcej, niż na to pozwalała wątła materia literacka. Na dobrą sprawę jest tam jedna scena naprawdę teatralna — to scena sądu. Ale ta jest naprawdę pyszna. — Reżyser zrobił jednak coś więcej: zmienił nurt wewnętrzny komedii, przestawiając niektóre fragmenty, skracając (choć niedość), utrącił jej namaszczony ton. Uczynił z niej farsę, zgodnie z tradycjami teatru rybałtowskiego.

Scenograf — zdaje się, że debiutujący na scenie warszawskiej młody plastyk krakowski Wojciech Krakowski — starał się utrzymać całość w nastroju sztychów z epoki. Wydaje się, że zainspirował go dość wyraźnie mistrz Andrzej Stopka, który ozdobił wydanie książkowe Marchołta przezabawnymi rysunkami. Ale rysunki Stopki są przesycone humorem, którego brak w dekoracjach Krakowskiego. Dowcip zaś z kotarą, która ma nas wprowadzić w atmosferę autentycznej komedii rybałtowskiej, w nastrój budy jarmarcznej — jest niedokończony. Kotara nie gra. Gdyby ją zaciągnął który z rybałtów, gdyby jeszcze nosiła jakieś plakatowe napisy (zamiast figury Biernata z Lublina) — zostałaby udowodniona racja jej zawieszenia. A tak — pozostał jedynie akcent formalny, który denerwuje trochę: kiedyż wreszcie to zagra.

W muzyce Turskiego prześlicznie zabrzmiał jeden autentyczny madrygał przedbachowski polskiego pochodzenia. Znów refleksja — ileż tych wspaniałości ukrytych jeszcze przed szeroką rzeszą widzów?

Przedstawienie w Teatrze Ludowym podsuwa pewne refleksje repertuarowe: otwarto drogę rybałtom. Czy nie warto teraz pokusić się o pokazanie ich w autentycznym kształcie, w wyborze? A jeżeli teatr jest zbyt nieśmiały — czy nie ma na nie miejsca na estradzie? Przychodzi mi na myśl, że wiele autentycznych utworów rybałtowskich nadaje się chyba do programów kabaretów literackich, które nawiązując do historii, jako granicę stawiają Zielony Balonik. Sądzę, że jest tam miejsce na zabawne minucje sowizdrzalskie z XVII wieku. — To nic, że wygłaszano je z budy jarmarcznej. Ten wdzięk jest również do wygrania. (Drobny procencik od tantiem zastrzegam sobie za pomysł!).

W każdym razie czas i pora pokazać naszych mieszczańskich antenatów renesansowych.

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

(„Marchołt" Romana Brandstaettera, komedia rybałtowska w 8 sprawach. P. Teatr Ludowy w Warszawie. Reżyseria: Władysław Hańcza. Scenografia: Wojciech Krakowski. Muzyka: Zbigniew Turski. Prapremiera).

W LIPCU NA EKRANACH

zobaczcie koniecznie:

PIERWSZY PO BOGU — Dla problemu hitlerowskiego i nie tylko hitlerowskiego rasizmu znaleziono tu jedną z najbardziej wstrząsających anegdot. Dramat ludzkich losów zawarł Daquin w jednym z najkonsekwentniejszych treściowo, najlepiej skonstruowanych powojennych filmów francuskich, co w znacznej mierze okupiło skromność formy.

LATARNIA MORSKA — Surowe, ba, okrutne studium środowiska ubogich rybaków, przerażonych widmem głodu. Bardziej skandynawski niż niemiecki jest ten nowy film twórcy „Poddanego". Temat nie wyzyskany do końca, ale wytrzymany w jednolitej konwencji.

MACLOVIA — Niech ludowość treści tego filmu nie będzie poczytywana za jej naiwność. Nade wszystko zaś „Maclovię" obejrzeć należy za jej wspaniałe zdjęcia. Znowu Figueroa potrafił nadać swym talentem operatorskim rangę poetyckiego arcydzieła.

warto pójść:

KSIĘŻYC NAD RZEKĄ — C.k. miasteczko. Anno dazumal. Pospolitość skrzeczy. Orłom obcinają skrzydła. Córka byłego orła subtelnie rezygnuje z miłości do orła in spe. Trochę dłużyzn. Trochę taniego melodramatu. Ale i trochę poezji, której tak mało w naszych kinach.

można sobie darować:

PIOSENKA ZA GROSZ — Komedia muzyczna: kompozytor, który przełamuje się i pisze lekkie przeboje. Qui pro quo, ale nie nazbyt pomysłowe. Parę udanych obrazków z codziennego życia. Sympatyczne, ale jeśli ładna pogoda, to lepiej iść do Łazienek.

GŁOS PRZEZNACZENIA — Jest jeszcze gorszy od swej pierwszej części, „Preludium sławy". Tak jak i w poprzednim filmie nieliczne chwile ulgi zawdzięcza widz muzyce.

j.p. i a.p.

ruch amatorski

Teatr warszawskich drukarzy

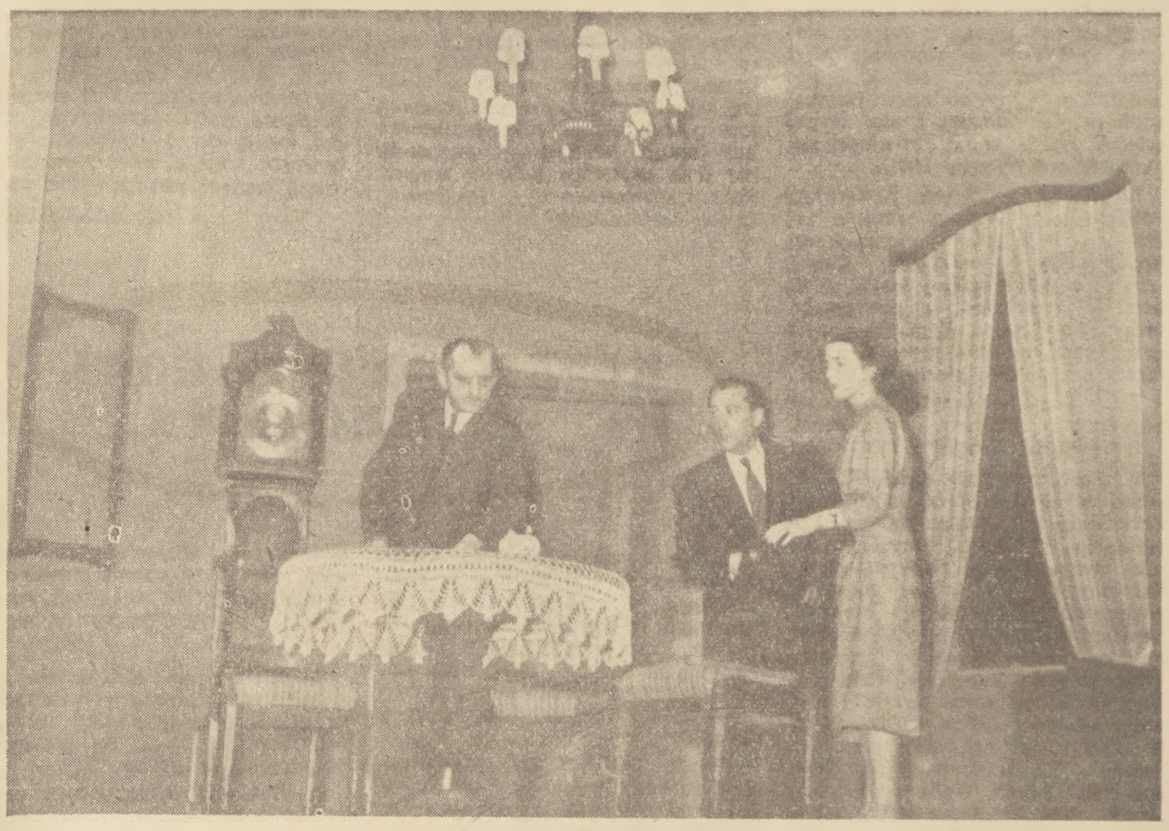
Warszawscy drukarze znani są z umiłowania swojego pięknego zawodu, z tego, że są w pracy prędcy i sprawni. Ale właśnie dlatego umieją się w wolnych chwilach bawić. Umieją też ów wolny czas zużytkować pięknie i pożytecznie. Załoga Zakładów Drukarskich i Wklęsłodrukowych RSW „Prasa", mieszczących się w gmachu przy ul. Marszałkowskiej 3/5, zorganizowała np. u siebie w roku 1953 amatorski zespół teatralny. Dwa lata pracy artystów - amatorów doprowadziły do tego, że zespół należy dziś nie tylko do przodujących w stolicy, lecz znajduje się w czołówce amatorskiego ruchu artystycznego w kraju. Podczas centralnych eliminacji robotniczych zespołów teatralnych, które odbyły się w końcu maja br. w Szczecinie, warszawscy drukarze zdobyli zaszczytne trzecie miejsce.

Trzymajmy się jednak kolejności. Z początku więc kilka faktów z niedługich dziejów zespołu. Otóż jego dwuletni dorobek jest bardzo bogaty. Zespół opracował w tym okresie wiele pozycji repertuarowych. Opracował je starannie. W r. 1953 na drukarskiej scenie amatorskiej grane były m. in.: „Dziewczyna z północy" Konstantego Paustowskiego, „Oświadczyny" Antoniego Czechowa, „Marcowy kawaler" Blizińskiego, jednoaktówka Aleksandra Fredry pt. „Nikt mnie nie zna". W r. 1954 nasi artyści-amatorzy wystawili, obok innych sztuk, „Takie czasy" Jerzego Jurandota. Było to szczytowe osiągnięcie zespołu w roku ubiegłym. Przyniosło też ono mu pierwsze miejsce w eliminacjach wojewódzkich oraz nagrodę pieniężną. Komedia Jurandota grana była przez drukarzy z ul. Marszałkowskiej wielokrotnie. Pokrewne zakłady pracy, hotele robotnicze, a nawet jednostki wojskowe chciały zobaczyć to interesujące przedstawienie.

W roku bieżącym, którego pierwsze miesiące upłynęły w ruchu ochotniczym pod znakiem przygotowań do Ogólnopolskiego Konkursu Amatorskich Zespołów Artystycznych, teatr drukarzy warszawskich przygotował sztukę tematyką swą szczególnie silnie związaną ze stolicą i wojennymi przeżyciami jej mieszkańców, a mianowicie „Dom na Twardej" Kazimierza Korcellego. I właśnie to przedstawienie oglądaliśmy na scenie szczecińskiego Teatru Współczesnego podczas centralnego przeglądu. Był to spektakl zrobiony starannie, przekonywający. Poszczególni wykonawcy włożyli w odtwarzane przez siebie postacie wiele uczucia, grali prosto i szczerze. Osiągnęli też wiele. Zwłaszcza Janusz Poniatowski w roli Jana Korbuta zasłużył na prawdziwą pochwałę. Gdyby przegląd szczeciński przewidywał nagrody za indywidualne osiągnięcia artystyczne amatorów, decyzja jury nie pominęłaby z pewnością warszawskiego drukarza.

Kilka słów o opiece i pomocy fachowej. Drukarski zespół teatralny objęty jest patronatem Państwowego Teatru Nowej Warszawy. Daje to w rezultacie bardzo dobre wyniki. Również sztuka Korcellego została wyreżyserowana przez aktorów tego teatru: Janusza Strachockiego i Zbigniewa Prus - Niewiadomskiego. Patronat ów zresztą nie ogranicza się do samej reżyserii, lecz rozciąga się na operatywną i stałą opiekę zawodowej placówki artystycznej nad zespołem amatorskim.

(b)



Na zdjęciu scena z „Domu na Twardej" K. Korcellego w wykonaniu zespołu amatorskiego drukarzy.

PLASTYKA

Wystawa Włodzimierza Zakrzewskiego

Powiedzmy sobie szczerze, że wystawa prac malarskich Włodzimierza Zakrzewskiego była mniej interesująca od poprzednich wystaw indywidualnych, urządzanych w Związku Literatów Polskich. Charakteryzuje ją brak nowych poszukiwań, pewien eklektyzm, widoczny w stosowaniu różnych założeń artystycznych, panujących u nas w okresie dziesięciolecia. Wystawa stanowi jak gdyby miniaturę jednej z wystaw ogólnopolskich, z jej typowym podziałem na kilka zasadniczych konwencji malarskich: 1) sztywny realizm z połowy XIX w, 2) malowniczy realizm z przełomu wieków w duchu Stanisławskiego i „Sztuki", 3) postimpresjonistyczny koloryzm, 4) wielkie tematy o ekspresyjnych środkach wyrazu.

Oglądając wystawę odnosi się wrażenie, że Zakrzewski nie osiągnął swego własnego stylu. Artysta nie może mieć tyle skrajnie różnych spojrzeń na pejzaż (na wystawie przeważają pejzaże), bez utraty wiary u widza w jego własne, indywidualne widzenie świata. Można wprawdzie przypuścić że malarz przechodzi pewną ewolucję, że w pewnym okresie jego twórczości zaczyna mu się bardziej podobać jakiś inny sposób malowania, który go wreszcie zupełnie przekonuje. Ale u Włodzimierza Zakrzewskiego ten logiczny rozwój nie daje się jasno wyodrębnić. Wszystkie cztery wymienione nurty jego twórczości są ze sobą jakoś dziwnie poplątane. Sprawia to artyście jeszcze inne trudności: czasami w jednym obrazie łączy on różne, sprzeczne ze sobą środki wyrazu i wtedy poszczególne partie płótna nie leżą w jednej płaszczyźnie barwnej. Typowym przykładem byłaby tu „Ulica Raszyńska", w której elementy zjawiskowe o cechach postimpresjonistycznych zostały sprzęgnięte z cieniami o prawie lokalnym kolorycie.

Najwcześniejsze, znajdujące się na wystawie, prace Zakrzewskiego z lat 1941—46 to kameralne pejzażyki na kartonie, bliskie nieraz poetyce Stanisławskiego („Domki w Krasnych Karatajach"). Artysta maluje je za pomocą kilku szerokich, skrótowych pociągnięć pędzla, co przydaje im dużo malowniczości. Do tego samego stylu zaliczyłbym „Łódź", która ze wszystkich oglądanych prac wydaje mi się najbardziej przemyślaną. Harmonijna kompozycja kartonu odznacza się trafnym łączeniem bieli i brązów.

„Portret żony" i „Bzy" wyznaczają w twórczości Zakrzewskiego nowy etap — postimpresjonistyczny, charakterystyczny dla końca lat czterdziestych. Tu chyba najlepszym osiągnięciem jest płótno „Po deszczu".

Ta maniera da o sobie znać jeszcze w latach pięćdziesiątych, a tymczasem w latach 1950—53 obserwujemy zwrot do sztywnej konwencji z połowy XIX w., ze skłonnościami do naturalizmu, ale już ok. 1954—5 napotykamy następną serię bezpretensjonalnych, świeżych pejzaży na kartonie (m. in. z podróży do Związku Radzieckiego).

Ostatnie próby artysty koncentrują się wokół ekspresyjnych wielkich tematów (szkice do obrazów: „Rozstrzelanie PPR-owców" i „Nigdy więcej wojny").

WIESŁAW BOROWSKI

MUZYKA

Z sali koncertowej

Z twórczością wielkich kompozytorów kojarzy się zwykle pojęcie określonego, wypracowanego niejednokrotnie przez wiele pokoleń artystów - odtwórców, stylu wykonawczego, który jest uznany jako najbardziej odpowiadający duchowi muzyki danego kompozytora. Pojęcia te wiążą się ze sobą tak ściśle, że częstokroć nazwisko kompozytora staje się synonimem stylu wykonawczego. W czasie trwania Konkursu Chopinowskiego można było np. usłyszeć zdanie, że „pianista X gra Chopina zanadto po lisztowsku". Określenie „po lisztowsku" wystarczyło, by rozmówca zorientował się, że widocznie gra pianisty X odznacza się pewnym przerostem wirtuozerii i skłonnością do czysto zewnętrznych efektów nie mających pokrycia w treści muzycznej wykonywanego dzieła. Jeżeli w gronie melomanów padną słowa „to było zagrane po mozartowsku", wszyscy na ogół bez dodatkowych komentarzy rozumieją o co chodzi. Nie można jednak ująć tych spraw w jakieś sztywne reguły i kanony, toteż nieraz się zdarza słyszeć wykonanie jakiegoś dzieła wyraźnie sprzeciwiające się utartym poglądom na styl jego muzyki, a jednak w jakiś dziwny sposób zgadza z duchem tej muzyki. Takiego właśnie, daleko odbiegającego od tradycyjnych wzorów ujęcia muzyki Beethovena byliśmy świadkami na koncercie Filharmonii Narodowej w dniu 24 czerwca (dyrygent — Arnold Rezler, solista — Fou Ts'ong (Chiny).

Fou Ts'ong jest przede wszystkim chopinistą — jednym z najlepszych wśród młodego pokolenia pianistów na świecie, jak to wykazał ostatni Konkurs Chopinowski. Koncert G-dur Beethovena potraktował on również „po chopinowsku". A więc niezbyt huczne forte, ciche jak szept pianissimo, subtelne cieniowanie dynamiczne i kolorystyczne, a ponad wszystkim nieuchwytny czar romantyzmu. I słuchacz nie odnosił bynajmniej wrażenia jakiejś sprzeczności pomiędzy duchem samej muzyki, a sposobem jej podania. Przyczyną tego jest niewątpliwie — obok talentu chińskiego pianisty — fakt, że Koncert G-dur jest swojego rodzaju unikatem w całej twórczości Beethovena i że nastrojem swym bliższy jest — choć może się to wydawać paradoksalne — muzyce wielkich romantyków, niż samemu Beethovenowi. Zwłaszcza część druga Koncertu wyłamuje się już zupełnie — nawet pod względem formalnym — spod klasycznych reguł. Najbardziej „klasyczna" jest część trzecia — Rondo i tu właśnie dawał się odczuć pewien brak silnych, „beethovenowskich" kontrastów dynamicznych, zwłaszcza tam, gdzie potężne rozłożone akordy fortepianu przeciwstawiają się motywom tematu granym pianissimo przez orkiestrę. Obok Koncertu G-dur orkiestra pod dyrekcją Arnolda Rezlera wykonała uwerturę Beethovena „Koriolan", oraz II Symfonię e-moll Sergiusza Rachmaninowa. Na podkreślenie zasługuje bardzo sumiennie opracowana czystość intonacji (w szczególności dość trudne wejście instrumentów blaszanych w Symfonii Rachmaninowa) oraz pięknie pod względem interpretacyjnym rozwiązane zakończenie „Koriolana".

J. KAŃSKI

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. 1449. B-6-17931

Przegląd kulturalny

NA KONGRESIE ARCHITEKTÓW NIEMIECKICH

Po kwietniowym plenum Zarządu Głównego SARP z wielkim zainteresowaniem jechałem na obrady berlińskie, szukając potwierdzenia słuszności powziętych uchwał, rozszerzenia i pogłębienia problemów nurtujących nie tylko nas, lecz i naszych przyjaciół. Nie zawiodłem się w oczekiwaniach. Kongres był bardzo poważną pracą zbiorową starannie przygotowaną, która na tle krytycznej oceny dotychczasowej działalności wytknęła dalsze drogi rozwojowe architektury niemieckiej. Miarą zainteresowania społeczeństwa niemieckiego problemami architektury były artykuły i wywiady w prasie codziennej w których czołowi architekci — prezydent Akademii Architektury, prof. K. Liebknecht, naczelny architekt Berlina, prof. H. Henselmann i inni wypowiadali się na temat aktualnych zagadnień architektury NRD.

Bezpośrednio przed Kongresem odbyło się w Berlinie zebranie komitetu francusko - niemieckiego architektów i techników. Celem komitetu jest wspólna walka z układami paryskimi, z rewizjonizmem neo - hitlerowskim. Do współpracy postanowiono zaprosić architektów polskich i czechosłowackich.

Tematem II Kongresu BDA było zagadnienie wpływu prefabrykacji i typizacji na rozwój architektury.

W pierwszym dniu obrad H. Gericke wygłosił referat obrazujący dotychczasową działalność stowarzyszenia i nakreślił kierunek dalszej pracy. Metoda realizmu socjalistycznego była i jest podstawą twórczości architektów. Krytyka błędów pozwoli w nadchodzącym obecnie etapie rozwoju budownictwa pełniej i lepiej zaspokoić materialne i estetyczne potrzeby nowego człowieka. Prezes BDA, prof. H. Hopp rozwinął zagadnienia omawiane na konferencji budowlanej NRD. Słowa Waltera Ulbrichta „Nasi architekci i urbaniści winni widzieć architekturę jako jedność techniki nauki i sztuki" stały się hasłem dnia. Omawiając znaczenie krytyki, prelegent sprecyzował w kilkunastu punktach kryteria oceny architektonicznej, próbując usystematyzować tak ważne zagadnienie. Prelegent wskazywał na to, że aby właściwie ustawić zagadnienie wykorzystania tradycji narodowej w architekturze, należy poznać i zrozumieć zasady jej rozwoju w oparciu o głęboką analizę historyczną. Mówiąc o powierzchownym upraszczaniu detalu, jego rzekomej modernizacji, cytował słowa Żdanowa: „Zanim prześcigniemy klasyków, trzeba ich wpierw dogonić". Zagadnienie nowej techniki budowlanej musi znaleźć odbicie w architekturze. Zagadnienie typizacji, oszczędności, nadzoru autorskiego, prasy architektonicznej — oto w skrócie tematyka następnych rozdziałów podstawowego referatu, któremu słusznie w dyskusji zarzucono nie dość mocne wydobycie techniczno - ekonomicznej i użytkowej strony architektury.

W obradach uczestniczyły delegacje: radziecka, polska, rumuńska, bułgarska, chińska i francuska oraz zaproszeni goście z Niemiec zachodnich, Austrii, Brazylii, Szwajcarii i Anglii, wnosząc w wystąpieniach swych przedstawicieli wiele nowych elementów z doświadczeń reprezentowanych krajów. Ton ogólny wystąpień przedstawicieli z krajów kapitalistycznych najlepiej charakteryzują słowa urbanisty z Londynu: „Pracujemy z uczuciem człowieka, który ma związane ręce".

Po zakończeniu obrad delegacje zagraniczne miały możność zapoznania się z bogatym dorobkiem NRD, zwiedzając największe ośrodki działalności budowlanej, jak Stalinstadt, Drezno i Lipsk. Można było się przekonać, że naród niemiecki przeżywa wielkie przemiany, odradza swoje dobre tradycje i czyni poważne wysiłki, aby wkroczyć na drogę postępu, pokoju i dobrobytu.

JÓZEF JASZUŃSKI

KOPRODUKCJA FILMOWA W NIEMCZECH

Na niedawnych obchodach Ogólnoniemieckich Dni Kultury w Heidelbergu i Schweitzingen, gdzie jak wiadomo, blisko 500 uczonych, artystów, pisarzy obradowało pod hasłem, że istnieje jeden tylko naród niemiecki i jedna powinna być jego kultura, nie zabrakło również filmu.

Obrady Sekcji Filmu toczyły się pod znakiem wspólnych wysiłków, mających na celu stworzenie koprodukcji filmowej między wschodnimi a zachodnimi Niemcami. Rezultaty obrad wykazały pełną jednomyślność filmowców niemieckich, którzy w sposób praktyczny ustalili drogi dla realizacji swych planów. Wspólna deklaracja brzmi:

„Żądamy:

1. Swobody w realizowaniu i rozwijaniu dotychczasowych umów o wymianie filmów między obiema częściami Niemiec, na podstawie obustronnej wzajemności.

2. Filmów produkowanych przez obydwie części Niemiec, wspólnie, w interesie kulturalnym, technicznym i ekonomicznym niemieckiej kinematografii.

3. Ogólnej dla całych Niemiec synchronizacji w rozpowszechnianiu humanistycznych i artystycznie wartościowych filmów zagranicznych.

4. Ochrony niemieckiej kinematografii przed niekontrolowaną konkurencją zagraniczną. Popierania wartościowych filmów niemieckich na rynku światowym.

5. Poparcia dla wartościowych filmów naukowych i oświatowych.

6. Organizowania ogólnoniemieckich festiwali filmowych jak i festiwali filmów zagranicznych na wspólnej, ogólnoniemieckiej podstawie. Jednolitej reprezentacji niemieckiej kinematografii na festiwalach międzynarodowych".

Duże wrażenie na obradujących wywarł list nadesłany przez Tomasza Manna. W swym piśmie wielki pisarz donosi o zadowoleniu, jakie sprawił mu list dr Karla Sallera, przewodniczącego Dni Kultury, wystosowany do prezydenta Republiki Federalnej w sprawie ekranizacji „Rodziny Buddenbrooków". Tomasz Mann zapowiedział, że okazję spotkania z prezydentem Heussem, jaka nadarzy się podczas uroczystości Schillerowskich w Stuttgarcie, wykorzysta w celu omówienia tego filmu, który mu „równie z artystycznych jak i polityczno - niemieckich względów leży na sercu". (ap)

Käthe Kollwitz

W związku z niedawną 10-tą rocznicą śmierci wielkiej graficzki niemieckiej Käthe Kollwitz — Bildende Kunst nr 2/1955 zamieszcza 2 artykuły poświęcone jej pamięci. W art. pt. „O powstawaniu dzieła..." — Herbert Tucholski omawia na podstawie jednej kompozycji poświęconej pamięci K. Liebknechta — metodę pracy twórczej artystki, w art. „Spotkanie z Käthe Kollwitz" — Sella Hasse dzieli się z czytelnikiem osobistymi wspomnieniami związanymi z osobą wybitnej graficzki.

Käthe Kollwitz, artystka wielkiej miary, żyjąc i tworząc w warunkach ustroju kapitalistycznego, związała całą twórczość z walką klasy robotniczej przeciwko uciskowi i krzywdzie, przeciwko wojnie i klęskom, które jej towarzyszą.

Pełna miłości do człowieka i życia, stawała się nieprzejednana, gdy chodziło o sprawy wielkiej wagi. W sposób bezwzględny piętnowała ustrój, widząc w nim przyczynę nędzy, bezrobocia i osobistych nieszczęść. W ekspresyjnej, często nawet ekspresjonistycznej formie ukazywała prawdę o życiu człowieka w społeczeństwie kapitalistycznym.

Artystka zmarła mając 78 lat. Surowa, wymagająca wobec siebie, pełna prostoty wobec innych, przeżywając nieszczęścia osobiste i prześladowania ze strony Gestapo — pracowała z zaciętą pasją do ostatnich lat życia. Grafika dawała K. Kollwitz szerokie możliwości artystycznej wypowiedzi — poza ołówkiem i węglem stosowała techniki metalowe, litografię i drzeworyt. Tworzyła kompozycje pojedyncze, cykle i plakaty.

Jej metoda twórcza prowadziła od studium natury do przemyślanych, do końca opracowanych kompozycji. W ciągłym poszukiwaniu jedynej, monumentalnej formy wypowiedzi nie ustawała w pracy nad sobą, rozwijając swój warsztat artystyczny.

Do najciekawszych kompozycji K. Kollwitz należą cykle: „Dramaty", „Powstanie tkaczy" (powst. pod wpływem szt. G. Hauptmanna „Tkacze"), „Wojna chłopska", „Wojna", „Proletariat", teka „Głód", szereg prac poświęconych pamięci K. Liebknechta, matce i dziecku, autoportrety (z których kilka wykonała w technice rzeźbiarskiej) oraz plakaty wzywające do niesienia pomocy Związkowi Radzieckiemu: „Helft Rusland" — 1921 i „Nigdy więcej wojny" — 1924.

H. S.

CZY WIECIE ŻE...

Oprócz wizyty teatru Brechta w NRF dużym wydarzeniem w dziedzinie nawiązującej się współpracy kulturalnej obu części Niemiec były wzajemne odwiedziny teatrów Lipska i Kassel; państwowy teatr z Kassel wystawił w Lipsku sztukę Garcia Lorca pt. „Dom Bernardy Alba", a teatr lipski pokazał w Kassel sztukę Czechowa „Trzy siostry".

Warto również podkreślić, że coraz częstsze są wzajemne kontakty wybitnych przedstawicieli kultury NRD i NRF. Ostatnio bawił w Lipsku wydawca i główny redaktor hamburskiego tygodnika kulturalnego „Kontakt" Gerhard Krause, ktory wygłosił interesujący odczyt o współczesnym teatrze europejskim.

*

Drezdeńska opera państwowa wystawiła w doskonałej oprawie scenograficznej arcydzieło Prokofiewa „Romeo i Julia"; krytyka podkreśliła wysoką klasę choreograficzną solistów baletu Ingrid Hoffman i Karlheintz Rosemann oraz wysoki poziom artystyczny całego baletu pod kierownictwem baletmistrza Erwina Hansena.

*

Wielka retrospektywna wystawa prac znakomitego niemieckiego malarza i grafika, świetnego ilustratora książek historycznych — Adolfa von Menzel (1815—1905) otwarta będzie wkrótce w Narodowej Galerli demokratycznego Berlina; wystawionych będzie kilkaset rysunków, sztychów, litografii oraz obrazów z wielkiego dorobku artystycznego von Menzela.

*

Stolica NRD niezwykle serdecznie przyjmowała występy doskonałego baletu hinduskiego „Hindi Kala Kendra" oraz świetnego zespołu opery szanghajskiej.

*

W ponad 20 gminach serbsko-łużyckich NRD odbył się miesiąc literatury serbsko-łużyckiej.

*

Znana zachodnio-niemiecka skrzypaczka Fritzy Fischer, ktora wzięła ostatnio udział w festiwalu muzycznym w Görlitz, wypowiedziała się za jak najszybszym porozumieniem i pokojowym zjednoczeniem narodu niemieckiego.

*

Władze zachodnio-niemieckie zezwoliły na powrót na ekrany 110 filmów nakręconych przez hitlerowców; wśród nich znajduje się kilka filmów uznanych osobiście przez Goebbelsa za „politycznie wartościowe", jak np. „Bitwa pod Alkazarem".

Jednocześnie cenzura odrzuciła film japoński „Dzieci Hiroszimy" uznając, że „wywołuje nacjonalistyczne i militarne tendencje".

*

W Paryżu ukazał się na rynku księgarskim I tom utworów scenicznych Bertolda Brechta.

*

W Münster odbyło się międzynarodowe spotkanie połączone z konkursem wykonania, ponad 50 orkiestr akordeonowych z Francji, Austrii, Szwajcarii, Saary i NRF. Pierwszą nagrodę zdobyła orkiestra Hohnera z Karlsruhe.

*

W tradycyjnym festiwalu artystycznym, który obecnie odbywa się w głównych centrach Holandii po raz pierwszy weźmie w tym roku udział berliński teart schillerowski, który wystawi „Intrygę i miłość".

Warto podkreślić, że w tym festiwalu w odróżnieniu od międzynarodowego charakteru manifestacji tego typu w innych krajach Europy Zachodniej, główną część programu wypełniają wybitni artysci holenderscy.

*

Z okazji otwarcia Burgteatru i Wiedeńskiej opery Państwowej, Instytut teatrologii wiedeńskiego uniwersytetu organizuje w roku bieżącym wielką wystawę pt. „Teatr europejski"; wystawa ma na celu przedstawienie rozwoju sztuki teatralnej w Europie począwszy od teatru greckiego aż do okresu obecnego; będzie ona pomieszczona w 27 salach wiedeńskiego Domu Sztuki.

*

Oficjalna propaganda amerykańska w Anglii uzywa obecnie zręczniejszych metod; do nich należy urządzenie ostatnio w Londynie wystawy pt. „Ameryka za czasów królowej Wiktorii", składającej się ze znacznej ilości popularnych i tanich litografii wydanych w drugiej połowie ubiegłego wieku; wiele litografii wyobraża wpływy kultury angielskiej na kształtowanie się życia kulturalnego w owczesnej Ameryce.

*

W Meksyku powstała meksykańska narodowa orkiestra symfoniczna; w skład jej wchodzi zaledwie kilku cudzoziemców. Kierownikiem artystycznym i stałym dyrygentem jest meksykański muzyk-kompozytor — uczeń prof. Scherchena — Luis Herrera de la Fuente; pierwszy swój sezon orkiestra zakończyła wykonaniem oratorium Honnegera — „Joanna d'Arc na stosie".

*

Po całodziennej burzliwej debacie parlament szwajcarski uchwalił budowę w kraju sieci stacji telewizyjnych.

*

W nadmorskiej modnej miejscowości belgijskiej Knokke otwarta będzie wkrótce wielka wystawa belgijskich impresjonistów.

Kulisiewicz rysuje Brechta

W miasteczku Worpsweder położonym w odległości 30 kilometrów od Bremy 19 czerwca br. otwarto w obecności Tadeusza Kulisiewicza wystawę 100 jego prac graficznych, dorobek 30 lat nieprzerwanej pracy. Worpsweder to niemiecki Barbizon, wieś odkryta z końcem XIX wieku przez malarzy, którzy zachwyceni krajobrazem założyli tu słynny dziś ośrodek twórczości plastycznej. W maju br. ta sama wystawa znajdowała się czas jakiś w Monachium, a przedtem, w styczniu, była w Berlinie. W najbliższych miesiącach wyruszy ona w dalszą drogę po Niemczech zachodnich. Recenzje w pismach zachodnio - niemieckich świadczą, że sztuka Kulisiewicza wywarła tam duże wrażenie zwłaszcza jako wyraz bardzo głębokiego związku z ludem, z folklorem. Skoro odczuli to i zrozumieli krytycy zachodnio - niemieccy, nic dziwnego, że przede wszystkim dostrzegł to natychmiast Bertold Brecht.

„Kaukaskie kredowe koło" już w czasie pierwszego pobytu w Niemczech (z okazji otwarcia w styczniu wystawy w Berlinie) oczarowało Kulisiewicza. Zobaczył na scenie, w kształcie inscenizacyjnym o niezwykłych walorach plastycznych, lud daleki i egzotyczny ukazany tak, jak sam Kulisiewicz odczuwa i rozumie najbliższy mu i bardzo kochany lud góralski ze Szlembarku. Siedząc więc na widowni, z największym zainteresowaniem zaczął robić wstępne szkice. Po powrocie do Warszawy natychmiast zabrał się do ich opracowywania i gotowe już dzieła wziął ze sobą w drugą podróż do Niemiec. Po drodze do Worpsweder zatrzymał się znów w Berlinie. Znów oglądał „Kaukaskie kredowe koło", przesiadywał za kulisami, studiował, szkicował, wreszcie postanowił przystąpić do opracowania całego albumu rysunków z kapitalnego przedstawienia. Te, które Kulisiewicz przywiózł ze sobą już gotowe, Bertold Brecht urzeczony sztuką tak bardzo mu bliską, tak znakomicie wyrażającą jego ideały, kazał sfotografować, aby urządzić w czasie festiwalu paryskiego wystawę Kulisiewicza w foyer teatru Sarah Bernhardt. Tymczasem polski artysta w Szlembarku, wśród górali, którzy mu służyć będą jako modele, przystąpi do opracowywania licznych szkiców postaci ludowych Kaukazu stworzonych geniuszem niemieckiego poety i niemieckich aktorów.

„Kaukaskie Kredowe Koło" — Grusza Wachnadze

„Kaukaskie Kredowe Koło" — Żołnierze

Spotkanie muzyków wschodnich i zachodnich Niemiec

(Korespondencja własna z Berlina)

W dniach od 20 do 24 maja odbył się w Weimarze Festiwal Muzyki Współczesnej, na ktorym po raz pierwszy od czasu wojny spotkali się muzycy z obu części Niemiec. W ostatnich latach nie brakło wprawdzie wzajemnych odwiedzin przy okazji wielkich imprez muzycznych, ale spotkanie w Weimarze było o tyle nowością, że zorganizowane zostało przez dwa związki. Na zjeździe w Lipsku, jesienią 1954 roku, prezes Związku Niemieckich Kompozytorow i Muzykologów (VDK) zaproponował Zrzeszeniu Krajowych Związkow Niemieckich Kompozytorów i Nauczycieli Muzyki (VLDTM) urządzenie wspolnego festiwalu. W trakcie późniejszych rozmów ustalono, że Festiwal Muzyki Wspoczesnej odbędzie się w maju 1955 w Weimarze. W szerokich kołach muzyków niemieckich projekt ten znalazł pełne uznanie. Podobnie jak we wszystkich dziedzinach życia społecznego również w dziedzinie muzyki podział naszego kraju przyniósł zgubne skutki. Kompozytorzy z Republiki Federalnej nic lub prawie nic nie wiedzieli o twórczości swych kolegow z Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Również z naszą znajomością muzyki zachodnio-niemieckiej nie wiele jest lepiej. Festiwal miał więc umożliwić nie tylko wzajemne poznanie utworow lecz także nawiązanie zerwanych kontaktów. O tym, że pragnęły tego obie strony, świadczy wielka frekwencja na festiwalu. Do Weimaru przybyło ponad stu muzyków z Zachodu. W ciągu tych paru dni odnowiono dawne przyjazne stosunki i nawiązano nowe znajomości. Panowała tu serdeczna atmosfera zgody i jedności i kiedy festiwal dobiegał końca wielu jego uczestników przyrzekło troskliwie podtrzymać w przyszłości tę łączność, ktora stanowi realny wkład niemieckich muzykow w walkę o polityczną jedność kraju. Również prezes VLDMT prof. Arnold Ebel oraz prezes VDK prof. Ottmar Gerster w przemówieniach powitalnych 20 maja wyrazili życzenie, aby festiwal przyniósł wzajemne zbliżenie nie tylko na płaszczyźnie muzycznej i dali wyraz swemu przekonaniu, że cel ten zostanie osiągnięty. Istotnie, na przyjęciu, które odbyło się 23 maja po koncercie Opery z Hannoweru, mogli obaj stwierdzić: „Nic nas nie dzieli". Jakkolwiek inna jest struktura i cele obu związkow w Weimarze zrodziło się pragnienie współpracy. Wśród oklasków wszystkich zebranych Ottmar Gerster powiedział: „My, muzycy, znaleźliśmy wspólną drogę. Oby poszli nią także inni".

W ciągu tych pięciu dni usłyszeliśmy mnóstwo różnych utworów. Na dziesięciu koncertach grano ponad pięćdziesiąt dzieł; od symfonii po opracowanie pieśni ludowych reprezentowane były wszystkie niemal rodzaje twórczości wokalnej i instrumentalnej. Trudno wymienić tu choćby tylko wszystkie tytuły, toteż ograniczę się do próby scharakteryzowania ogólnej sytuacji niemieckiego życia muzycznego zgodnie z odbiciem, jakie znalazła ona w programach festiwalowych.

Zjednoczenie się kompozytorów Niemieckiej Republiki Demokratycznej w jeden związek, zjednoczenie, ktore jest wyrazem wspólnych celów a nie, jak wciąz jeszcze twierdzi się na Zachodzie, odgornym zarządzeniem władz, wywarło decydujący wpływ na kształtowanie się twórczości wschodnio-niemieckich kompozytorów. Walczą oni o wprowadzenie do muzyki nowych treści podyktowanych rozwojem sytuacji społecznej w naszej Republice. Zagadnienie środków technicznych formy i stylu odgrywa przy tym poważną rolę, nigdy jednak nie wysuwa się na plan pierwszy, gdyż właśnie treść stale te elementy formalnie określa. Rzecz jasna — twórczość naszych kompozytorów jest przy tym różnorodna i każdy z nich na własny sposób zmierza do celu.

Zupełnie inaczej przedstawia się sprawa w Republice Federalnej. Po pierwsze istnieją tam różne ugrupowania, które po części zrzeszyły się w związki, te jednak mają głównie na celu obronę interesów zawodowych. W świecie kapitalistycznym konkurencyjna walka przenika również do życia muzycznego. Prawie wszyscy muzycy z Niemiec Zachodnich skarżyli się na terror, jaki uprawia np. wydawnictwo Schott'a ze swą grupą dodekafonistów. Pomiędzy tym ekstremistycznym kierunkiem a kompozytorami, którzy solidaryzują się ze swymi kolegami z Niemieckiej Republiki Demokratycznej, istnieją oczywiście najróżnorodniejsze odcienie. Można jednak powiedzieć, że wszystkie niemal grupy cechuje skłonność do eksperymentowania. Niewątpliwie szukają nowych dróg i mają do tego pełne prawo, ale postępują tak jakby je można było znaleźć jedynie na terenie środków czysto formalnych. Utwory ich są w wielu wypadkach przykładem impasu, w jaki weszła kultura burżuazyjnego społeczeństwa.

I tak na przykład pewna grupa, której oblicze artystyczne wyraźnie zarysowało się na jednym z koncertów, usiłuje sobie stworzyć nowe możliwości na bazie elementów muzyki przedklasycznej. Próba ta, skazana jest — moim zdaniem — na niepowodzenie. Żadnego komentarza nie wymagają tu chyba utwory o tak wymownych tytułach jak: **La Cechini**, uwertura włoska według Picciniego (Wolfgang Fortner), **Pieśni barokowe** (Wolfgang Jacobi) i **Suita Francuska według Rameau** (Werner Egk).

Nie brak też przykładów kierunku odmiennie skrajnego. **Impresje na wielką orkiestrę, op. 9** Heino Erbsa są utworem całkowicie dla nas niezrozumiałym. Sprawiają bowiem wrażenie, że kompozytor bawił się tu tylko grą dźwięków i ich barwą, zupełnie lekceważąc sens. Podobny, a jednak nieco odmienny jest utwór Jürga Baura **Muzyka na orkiestrę**. Kompozytor użył tu dwunastotonowych tematów o stale zmieniającym się metrum, bez przestrzegania przy tym ścisłych reguł dodekafonicznej techniki, a zwracając się raczej ku swobodnej atonalności. Obok tych dzieł, które noszą znamiona wielkiego talentu i poważnej wiedzy (i tego właśnie nie można odżałować), znalazły się utwory w ogóle nie warte wzmianki.

Muzyka z Niemieckiej Republiki Demokratycznej nie dawała w pełni obrazu naszej twórczości. W programach festiwalowych zabrakło naszych najlepszych dzieł.

Gdyby mi przyszło wybrać spośród wszystkich wykonanych tam utworów najbardziej przekonywające wewnętrznie i najdoskonalsze technicznie, wymieniłbym **II Kwartet Smyczkowy** Ottmara Gerstera, który w Weimarze został wykonany po raz pierwszy, **IV Symfonię** (d-moll, op. 64) Johannesa Paula Thilmana oraz **Koncert Wiolonczelowy** Karla Höllera (Monachium).

Współpraca muzyków z całych Niemiec znalazła wyraz nie tylko w programach festiwalowych. Również wykonawcy przybyli z obu stron Łaby. Obok orkiestr symfonicznych z Weimaru i Drezna wystąpiła orkiestra Opery z Hannoweru. Obok zespołu solistow Państwowego Komitetu do Spraw Radiofonii (Berlin), śpiewał chór zachodnio-berlińskiej Filharmonii. W koncertach kameralnych usłyszeliśmy Kwartet Drolca (Berlin Zachodni) i Kwartet Wipplingera (Erfurt). Dyrygowali na zmianę Hugo Balzer, Franz Konwitschny, Johannes Schuler, Helmut Koch, Hans Chemin-Petit. Nadto w festiwalu wzięło udział wielu solistów-instrumentalistów i śpiewaków. Tak więc i pod tym względem był on wyrazem jedności.

Dało się to odczuć szczególnie podczas pożegnalnego koncertu, który zgromadził uczestników festiwalu na zamku w Wartburgu. Z tej majestatycznej budowli, wzniesionej na wzgórzu górującym nad całą okolicą, gdzie kiedyś odbywały się zapasy średniowiecznych trubadurów, gdzie Luter tłumaczył biblię, gdzie w roku 1817 odbyło się spotkanie niemieckich studentów, a w ostatnich czasach spotkanie niemieckich chórów, wzrok biegnie daleko w przestrzeń. Stąd widać dzielącą dziś nasz kraj granicę. Dlatego to koncert w Wartburgu miał symboliczną wymowę. Podobnie jak Wartburg, nazywany dziś grodem granicznym, musi znaleźć się ponownie w sercu Niemiec, tak odrodzić się powinna jedność niemieckiej kultury. Muzycy niemieccy żegnali się tu z pełnym poczuciem spoczywającej na nich odpowiedzialności, przyrzekając sobie, że każdy z nich w swoim zakresie starać się będzie, aby rozstanie to nie trwało długo.

HERBERT SCHULZE