

Przegląd kulturalny

MIROSŁAW ZUŁAWSKI — Po sronie słusznosci
BOGDAN WOJDOWSKI — O nowe formy pracy korespondenta
ARNOLD ŚLUCKI — Twarz mojej Partii
MARIA ZENOWICZ — Dwie sprawy naraz
ZENOBIUSZ STRZELECKI — O likwidację analfabetyzmu plastycznego
JERZY ŁOZIŃSKI — Architektura Gdańska
MARIA KURYLUK — Notatki bułgarskie
CZESŁAW SCHABOWSKI — Rozważania o teatrze lalek
HELENA KOŁACZKOWSKA — Kompleks pelargonii

TRZY GŁOSY O NOWEJ HUCIE

Z ołówkiem w ręku

GUSTAW GOTTESMAN

W Nowej Hucie każda zmiana rzuca się natychmiast w oczy — nowe domy, plac czy całą dzielnicę łatwo odnajduje nasz wzrok na mapie, jaką zachowała pamięć z poprzedniego pobytu. Czerwona cegła i siny kamień na ścianach wysoko podciągniętych, sześciopiętrowych domów mieszają się z białymi tynkami dzielnic najstarszych, (tu „starość” mierzy się miesiącami) miasto zabarwia się nawet w pochmurny styczniowy dzień. Atak na dotychczasową monotonię architektury został rozpoczęty, ludzie tutejsi mówią, że przyczyną większej różnorodności należy doszukiwać się w tym, iż architektki uprzytomniły sobie jeden fakt: Nowa Huta oddalona jest o dziewięć kilometrów od Krakowa... który też został budowany przez architektów.

W sylwetę czterdziestopięcioletniego już dziś miasta, rozłożonego na równinie, wdziera się coraz wyraźniej i ostrzej masyw kombinatu. Widać to z wielu stron, najlepiej z pobliskiego wzgórza, skąd można przypatrzeć się całej budowie. Życie miasta w dużej jeszcze części jest na wierzchu, wszędzie jak w młodym lesie dociera światło i choć coraz częściej

spotyka się ludzi, którzy nazywają siebie starymi mieszkańcami i skłonni są opowiadać „dawne dzieje”, nic nie potrafi zatrzeć dominującego wrażenia — miasta prężącego się, rozszerzającego i pnie.

Po cóż notuję te spostrzeżenia, które pozornie mały mają związek z resztą artykułu? W czasie całego pobytu, rozmów i spotkań nurtowała mnie jedna myśl — budujemy największy w Polsce kombinat metalurgiczny, nowe wielkie miasto, robiać tu ludzie odważni i zdolni, którzy potrafią zwalczać niejedną trudność napotykaną na ich drodze — socjalizm nie buduje się bez walki i trudu, pomysłowości codziennej i bohaterstwa, a są jednak takie dziedziny naszego życia, gdzie stajemy się słomazarni, niezaradni i wręcz niedołęzni.

Ze zdumieniem słuchałem podczas jednej rozmowy, jak w Domu Młodego Hutnika przez dwa czy trzy miesiące nie można było ruszyć pracy teatralnego zespołu amatorskiego, bo nie było za co kupić dyktów do postawienia przegrody między sceną i resztą sali, w której mieści się stołówka. Roz-

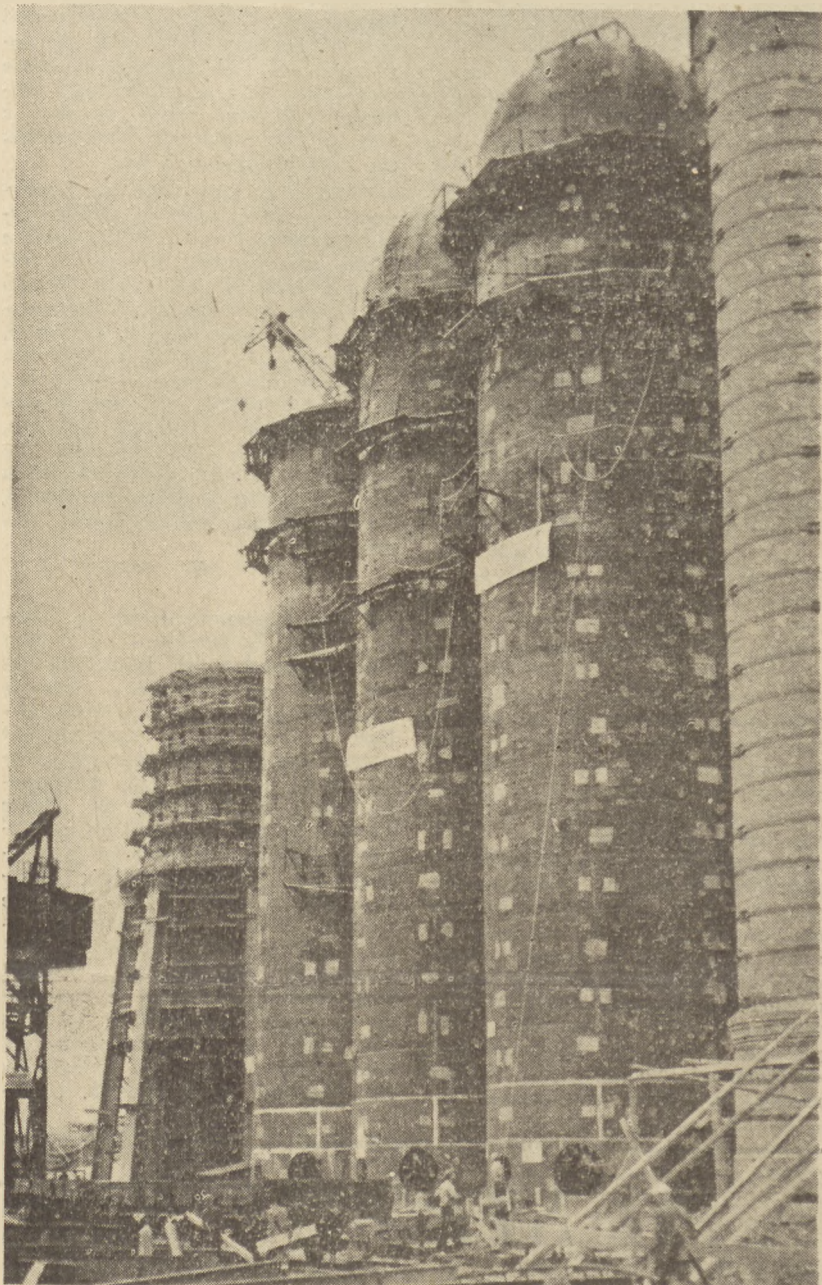
mówca mój, aktywista ZMP-owski, dzielny hutnik, chłopak inteligentny i rzutki, opowiadał o tym fakcie bez gniewu i prawie że obojętnie, jakby przyzwyczajony do tego, że tam, gdzie stykamy się ze sprawami kultury, obowiązują inne prawa, a przy rozwiązywaniu najprostszych nawet zadań stosuje się środki, wszędzie indziej wyługowane na zawsze z naszego życia.

Pojechaliśmy do Nowej Huty we czwórkę, zaalarmowani korespondencją człowieka związanego od samego początku z życiem miasta. Wędrowaliśmy szlakiem uchwał i postanowień Kolegium Ministerstwa K. i S. z 12 maja 53 r., rozmawialiśmy z wieloma pracownikami kultury i aktywistami, wszędzie zastawaliśmy, obok jaskółek poprawy, stare błędy, które hamują rozwój życia kulturalnego. Wiemy dobrze, że żadna uchwała, choćby najlepsza, niczego jeszcze nie zmienia, czasem nawet pogłębia istniejące trudności, jeśli z upływem czasu nie przychodzi konsekwentnie zorganizowana praca ludzi i instytucji odpowiedzialnych za realizację uchwał.

W maju zeszłego roku zwracano uwagę na to, że w Nowej Hucie opóźnia się rozwój kultury w stosunku do olbrzymiego postępu budownictwa przemysłowego i mieszkaniowego. Dziś, po ośmiu miesiącach, trudno stwierdzić, że dzielący rów, wypełniony po brzegi stojącą wodą, której pierwiastkami jest nie wodór ani tlen, lecz kunktatorstwo i rutyna, został choć w części zasypyany.

Nowa Huta cierpi na poważne braki w budownictwie kulturalnym, szczególnie w pomieszczeniach dla imprez kulturalnych. Uchwała przewidywała środki zaradcze do czasu wybudowania stałych pomieszczeń: postawienie „trzech baraków, świetlic przenośnych i jednego dużego baraku z widownią do 700 miejsc”. Z obu tych rozwiązań zrezygnowano, jak nas informowano, tylko dlatego, że w Nowej Hucie „nie wypada stawiać baraków”. Wobec takiego stanowiska należałoby przypuszczać, że Ministerstwo Budownictwa Miast i Osiedli zrobi wszystko, żeby zgodnie z uchwałą „przyspieszyć budowę teatru, Centralnego Domu Kultury, kina”. Niestety od wielu miesięcy odbywa się dyskusja, dotychczas nie zakończona, co ma być wybudowane wpraw, Centralny Dom Kultury z salą teatralną czy też sam teatr. Ostatnio zapadła decyzja, że ma to być teatr typu kameralnego, lecz spór toczy się w dalszym ciągu o ilość miejsc na widowni, a rozpoczęcie budowy opóźnia się z miesiąca na miesiąc.

W mieście wybudowano duży garaż, zdecydowano oddać go czasowo Związkowi Budowlanych na próby zespołu pieśni i tańca, przedstawienia itd. Było to w lipcu lub sierpniu ubiegłego roku. Wszystko byłoby dobrze, sala pełna już życia i zabaw, gdyby nie... filar, który stoi w takim miejscu, że utrudnia zbudowanie prowizorycznej sceny. Związek domaga się od ZOR-u zdjęcia filaru, a ZOR odmawia, bo nie ma pieniędzy na wzmocnienie stropu, nie chce też spowodować kosztów w przyszłości, gdy trzeba będzie z powrotem wstawiać filar przy oddawaniu pomieszczenia na garaż. Dyskusja trwa nadal, podobno w połowie lutego sala będzie przystosowana i oddana do użytku Zw. Budowlanych, a filar zostaje na swoim miejscu. Wiele cennych miesięcy zmarnowano, podczas gdy różne zespoły duszą się w małych pomieszczeniach Dzielnicowego Domu Kultury, a próby 60-osobowego chóru odbywają się w małym po-



Wielkie piece w Nowej Hucie

kołku, który służy też jako sala do ćwiczeń dla baletu.

Na brak koordynacji wysiłków i niemożność osiągnięcia decyzji nadtrafia się prawie wszędzie. Przyjrzyjmy się chociażby takiej sprawie — kierownik Domu Kultury, tow. Bąk, zwołuje u siebie naradę całego aktywu kulturalnego, a tow. Siwek, kierownik działu kulturalnego — oświatowego Dyrekcji Hotelu Robotniczych, waha się, czy pójść na tę naradę, gdyż istnieje kilkuosobowa różnica w uposażeniu na korzyść tow. Siwki, a wobec tego nie wiadomo, czy kierownik Domu Kultury ma uprawnienia do zwoływania narady pracowników,

który jemu bezpośrednio nie podlegają.

Takich sporów i bezpłodnych dyskusji międzybranżowych i międzyresortowych dużo jest w Nowej Hucie, wszyscy rozmówcy wskazują na brak koordynacji jako główne zło, które hamuje tempo rozwoju życia kulturalnego. Powołują się przy tym i na wspomnianą już uchwałę, która stwierdziła, że „Jedną z dotychczasowych trudności i braków realizacji zadań kulturalno — oświatowych w Nowej Hucie było zbyt wielkie rozproszenie organizacyjne tych zadań oraz zła koordynacja. Dlatego Kolegium

DOKOŃCZENIE NA STR. 2

Portrecik na tle Nowej Huty

WITOLD ZALEWSKI

W Nowej Hucie rozmaici „przejedni goście” hojniej jeszcze niż gdzie indziej szafują obietnicami. Uważają oni widocznie, że wobec tego pupila socjalistycznego budownictwa nie wypada zachowywać powściągliwości, obowiązkiem natomiast jest wykazać się najjaśniejszą gotowością deklarowania ulg, pomocy, wyróżnień itd... Obiecują więc, przyrzekają, kiwają głowami, notują skrzętnie w brulionach. Często, najczęściej niestety, obietnica taka wyleciawszy ptaszkiem z ust inspektora czy innego delegata, nie wraca do Nowej Huty przyrzeczonym sprzętem sportowym, nowym barakiem dla teatru, zezwoleniem na to i owo, czy czymś innym. Nie raz „przedstawiciel” taki już w momencie składania solennych przyrzeczeń, że on się tym zajmie i że sprawa z pewnością teraz już ruszy z miejsca, robi do siebie w duchu „perskie oko”, a jakże — myśli — dużo ja zwojuję, wcale się nawet nie będę angażował w tą niepewną sprawę. Jest to wariant bardziej drastyczny, ale rzadszy, częściej spotyka się oportunizm skutecznie zamaskowany.

Sam ów mąż opatrnościowy delegowany z Ministerstwa Kultury i Sztuki, CRZZ, ORZZ, GKKF, CZOF czy z czegoś innego nie zdaje sobie sprawy z działania owej maleńkiej sprężynki, która ukryta głęboko w mechanizmie jego odruchów i myśli wyrzuca zeń jedną po drugiej niekontrolowane i bezsensowne obietnice. Kiedy „miejscowi ludzie” wysypią przed nim worek swoich żądań, trudności i nierozwiązanych problemów delegat zachnie się i obruszy: „To skandal”, „To oburzające zaniedbanie”. Ale w gruncie rzeczy to, co tamtych boli, jego zaledwie lechcie.

Wybudowano w Nowej Hucie piękny garaż dla prywatnych samochodów; inwestycja, można powiedzieć, planowana długofalowo, z perspektywą. Z perspektywą na te auta prywatne, których jak dotąd nie ma w Nowej Hucie. Jest tam za to kielkujący artystyczny ruch amatorski; ten jednak nie może się rozwijać, no bo gdzie? W ciasnych kłitkach tymczasowego Domu Kultury, z których największa ma 8 m. na 10 m? Aktyw kulturalny zaatakował placówkę mechanizacji i byłby ja o dźwio moce i zdobył, gdyby nie betonowy filar wrośnięty w miejsce, na którym powinna stanąć scena.

Filar ten, jak orzekli eksperci, można bez żadnego ryzyka usunąć. Potrzebne było jednak na ten zabieg czyste pozwolenie. Stu dwudziestu delegatów, którzy w ciągu ostatnich miesięcy odwiedzili (pojedynczo) po linii kulturalno-oświatowej Nową Hutę, przyrzekało

obietnicę załatwić „głupią sprawę”. Filar oczywiście do dzisiejszego dnia stoi, a ruch amatorski, w związku z tym również, leży.

Ten przykład nie jest typowy dla wspomnianej działalności „inspektorskiej” ponieważ filar rzeczywiście chyba można usunąć i gdyby delegaci sypani obietnicami nacisnęli z przekonaniem gdzie i jak należy, ruch amatorski Nowej Huty miałby gdzie „postawić stopę”. Typowe dla poruszanej przez nas sprawy, są wypadki inne; bywa tak, że problem wysunięty przez miejscowych aktywistów jest obecnie z przyczyn obiektywnych nie do rozwiązania, lub nawet, zdarza się, że miejscowi działacze stawiają go jednostronnie i opacznie, nasz delegat zaś podniecając żądzą korzystnego zaprezentowania się i uzyskania opinii „swego chłopca” nie biurokratyzuje, sypie obietnicami, których nie tylko on nie jest w stanie spełnić. Gdyby go w chwili takiej ekstaty inspektorskiej silnie potrząsnąć i zapytać „co sobie właściwie myśli” — po zastanowieniu stwierdziłby, że postępuje słusznie, bowiem tym sposobem podnosi upadłego ducha wśród tutejszych ludzi, zachęca ich do wzmocnienia wysiłku, ukazuje perspektywę... Do pewnego stopnia byłby przy tym szczery. Nie doprowadziłaby tylko tego, że najczęściej liczy na to, że delegacja nie przywidzie go już więcej i to samo miejsce; nie będzie więc musiał spijać ławki, które swoimi przyrzeczeniami nawarzy. A jeśli nawet kiedyś znajdzie się jeszcze tutaj, nasze czasy rwą naprzód z kopyta, uwagę ludzi zaprzątą nowe problemy, nie będą pamiętać o dzisiejszych zmartwieniach. Nowa Huta jest jak wiadomo naszym oczkiem w głowie, dumą naszego socjalistycznego przemysłu, jakże więc wobec jej kłopotów wykazywać obojętność i nieczułość.

— Przeciwnie — powiedziałby taki „działacz” — niech widzą miejscowi, że i my żyjemy ich sprawami, że reagujemy na ich troski, że chcemy im pomóc; boć to przecież jest prawda. A w głębi duszy „działacz” skrzypiłaby maleńka sprężynka — i tak w gruncie rzeczy nie się zwojuję. Kultura w Nowej Hucie? Wśród chuliganów i wczorajszych parobków wiejskich? Nic się nie da zrobić. Kiedyś samo wyrośnię... A teraz — co najwyżej — trzeba się przystosować. Przystosować — to znaczy ze swej strony deklarować i obiecywać. Różne są tony, tych obiecanek. Bywają i, takie, jak ta po prostu demoralizująca, płynąca z najfałszywszego rozumienia znaczenia Nowej Huty, „obietnica, o której opowiadał nam

nowohutniccy aktywiści zetempowcy. Udzielili jej delegat CRZZ tujejszemu zespołowi pieśni i tańca. Jest to jeszcze bardzo słabutki, nieokrzepnięty chór. Ale ów przedstawiciel czuł się w obowiązku zachęcić młodzież do wysiłku w ten sposób: „Wciążcie, wciążcie, jak będziecie tak ćwiczyć to na eliminacjach zajmiecie pierwsze miejsce, nawet jak nie będziecie najlepsi, to my wam to jakoś załatwimy; jesteście przecież Nowa Huta”.

Czy trzeba mówić, jakie są skutki tej działalności? W Nowej Hucie daje się je dostrzec „gołym okiem”. Wśród aktywów, który ma tam kulturę organizować, widzi się objawy zniechęcenia, rozgoryczenia na skutek tych niedotrzymanych obietnic, na skutek niezrealizowanej uchwały majowej (oczywiście składają się na to i inne przyczyny, przede wszystkim wielka dysproporcja w uposażeniu pomiędzy pracownikami zatrudnionymi w produkcji, a w pracy kulturalnej, stąd płynność kadr kulturalno — oświatowych, przypadkowy dobór ludzi itd. Jednocześnie hojne szafowanie obietnicami, ciągłe podkreślanie uprzywilejowanej sytuacji Nowej Huty wytworzyła w tamtejszych aktywistach kulturalnych pewną bierność, gotowość przyjmowania i oczekiwanie na pomoc z góry, a brak chyba dostatecznej wytrwałości i uporów w samodzielnym przełamywaniu trudności.

Za wielu rewizorów, za mało konkretnej działalności; zbyt szumne, zbyt głośnie deklaracje (jak choćby deklaracja majowa Ministerstwa Kultury i Sztuki!) a nadto uboga, chałupnicza działalność. I nie można powiedzieć, że zło tkwi właśnie po prostu w tej niedostatecznej działalności, a nie w oświadczeniach i przyrzeczeniach. Zło tkwi w jednym i w drugim: w dysproporcji pomiędzy tym, co Nowej Hucie należy, a co spełniano. Zatrzymałem się w tym felietonie nad postacią delegata — rewizora, który, moim zdaniem, niemal na odcińku roboty kulturalnej w Nowej Hucie napaskudził. Problem tego niefrasobliwego działacza tylko znaczyłem, a myślę, że wart on jest przemyslenia.

Jeden ze szczerbinowskich gubernatorów miasta Głupowa — Dementij Warlamowicz Brudasty posiadał w głowie urządzenie — coś w rodzaju pozytywki, wydające z cześci czaszki groźne zgrzty: „Nie ścierpieć... Zniszczyć”. Podejrzewam, że wielu naszych tak zwanych delegatów w terenie jest nakręcanych za pomocą podobnej aparatury, przy lada okazji skwapliwie skrzypiącej nawazelinowanym trybem: „Załatwię... Już ja wam... to załatwię...”

O „Nurcie”, w którym zamarał nurt

B. BARTOSZEWICZ

— Kiedyś wśród szumiącego złoza stawali ten barak, był on widoczny z daleka. Teraz zakryły go budynki, które tu potem wyrosły.

Nie sądziłem zrazu, że słowa te znaczą coś więcej niż wyjaśnienie przyczyn, dla której teatru Nowej Huty szukać trzeba na tyłach. Nie mogłem wiedzieć, że mają one wartość symbolu. Tak się złożyło, że znajomość moja z teatrem „Nurt” zaczęła się od zebrania ZMP-owskiego młodych aktorów. Wydawało się wtedy, że jest wszystko w porządku. Że są wprawdzie braki i trudności, że teatralny i literacki Kraków „Nurtowi” nie pomaga, ale zespół rośnie, krzepnie, idzie naprzód. Ale były to tylko pozory.

Przypomnijmy sobie: kolegium Ministerstwa Kultury i Sztuki na sesyjnej sesji majowej w Nowej Hucie obiecało budownictwem socjalistycznego miasta stały teatr. Nie minęło i pół roku, teatr jest. Amatorski „Nurt” otrzymał subwencję państwową. Szesnaście osób zostało zaangażowanych do zespołu artystycznego, otrzymało miesięczne gage w wysokości nie niższej od uposażenia dyplomowanych artystów dramatycznych, Skompleto-

wało się kierownictwo artystyczne, literackie i administracyjne, zatrudniono personel techniczny. Powstał, słowem, teatr z jego całym aparatem; pozostała nierozwiązana tylko sprawa budynku. Ale oto poważni krytycy krakowscy rzucają dosadne określenia pod adresem „Nurtu”. Dopuszczają się nawet tak sformułowanej oceny: „teatr nowohutnicki to ni pies, ni wydra”. Wiadomo, krytyka stawia przed teatrem zawsze duże wymagania. A teatr w Nowej Hucie w swoim dzisiejszym kształcie, jako teatr subwencyjowany, pracuje od kilku zaledwie miesięcy. Początki bywały trudne. Byłby młody zespół był na właściwej drodze. Czy krytyka wzięła to pod uwagę?

I oto doszliśmy do środka. Powiedzmy sobie wprost: zespół „Nurtu” znajduje się na złej drodze. Towarzysze z tego teatru bardzo pięknie mówili, że ich widać potrzebuje wprawdzie teatru jak najlepszego, ale przecież nieskomplikowanego, serdecznego. A taki teatr wywodzi się z amatorskiego ruchu. Nikogo nie trzeba przekonywać, że teatralnym elementarzem robotniczego wi-

dza jest najczęściej przedstawienie oglądane na amatorskiej scenie. Ale na przykładzie „Nurtu” widzimy swojego rodzaju paradoks. Nie jest to bowiem ani teatr amatorski, ani... zawodowy. Nie jest zawodowy, bo przecy temu poziom przedstawień. Grana obecnie lekka komedia radziecka „Tu mówi Tajmyr” nie wykracza poza ramy dobrego przedstawienia amatorskiego. O poprzedniej premierze („Kalinowy gaj” Korniejczuka) działacze kulturalni Nowej Huty są zdania, iż „grano tak, że aż zęby bolały”.

Ale „Nurt”, poza poziomem widowisk, niczym dziś nie przypomina dobrego teatru amatorskiego. Oderwał się od zespołów nowohutnickiego Domu Kultury, zapomniał o istnieniu zespołów przyświełciowych. Czy w samej rzeczy zapomniał? „Nasi artyści dostali wody sodowej” — oto powszechna opinia. Tak więc „Nurtu” nie interesuje już dziś rozwój ruchu amatorskiego w Nowej Hucie. Amatorzy nie otrzymują od tego zespołu żadnej pomocy, nie jest on koordynatorem pracy teatralnej wśród robotników. Wreszcie, po nadaniu „Nurtowi” zewnętrznych form pracy teatru zawodowego, wytworzyła się sytuacja,

DOKOŃCZENIE NA STR. 2

O NOWE FORMY PRACY KORESpondENTA

Leży przed nami plik listów. To korespondencje z terenu za ubiegły tydzień. Ktoś pisze o TWP, inny o powiatowym domu kultury, o stanie czytelnictwa i zespołach amatorskich. Z listów przebiega przebieg pisać, cenna współodpowiedzialność za losy życia kulturalnego okolicy. To piszą ludzie praktyki, aktywi kulturalni: świetliczanki i bibliotekarze, kierownicy amatorskich zespołów teatralnych i prelegenci, nauczyciele i instruktorzy. Zagęszcza się sieć szlaków awansu kulturalnego. Szlaki te rozciągają się do najdalszych zakątków województwa, powiatów i gmin naszego kraju. I wszędzie tam, gdzie ożywa puls życia kulturalnego, na drogach awansu artystycznego, na placówkach ruchu amatorskiego, wyrastają kadry korespondentów, kadry kronikarzy, którzy co dzień spisują kronikę wielkiej rewolucji kulturalnej.

Jest coś niezwykłego w tej masowej aktywizacji ludzi różnych terenów, różnych środowisk, różnych zawodów. Ludzie, często króć po raz pierwszy piszący do gazety, dają upust rozbudzonemu ambicjom intelektualnym. Nie zawsze biorą pióro do ręki żeby popisać o jakimś burpracie czy bezdusznego urzędnika. To naturalne. W gazetce szukają pomocy i oparcia. Za jej pośrednictwem alarmują opinię społeczną i przysuwają ją na pomoc. Ale również często piszą do nas jeszcze inni. Dziela się sukcesami w pracy oświatowej. Pragną dać wyraz urzeczywistnionym nadziejom i aspiracjom kulturalnym własnego środowiska. Widać w ich listach troskę i dużo zapału, poczucie współodpowiedzialności i entuzjazm dla swej pracy. I o nich wiemy na pewno, że stanowią kadry naszego aktywnego kulturalnego w terenie, że nie wypatrzą wyłącznie dziur, że nie stoją z boku. Ich listy — to meldunki. Meldunki uczestników batalii upowszechniania kultury.

Kulturę burżuazyjną cechuje upokarzający człowieka podział: na ośrodki życia miejskiego i wiejskiego. U nas znikają obiektywne podstawy istnienia rogatek kulturalnych. Wypyrze je do reszty książka, film, teatr. Wypyrze je do reszty socjalizm. Ale pokutują jeszcze w świadomości ludzi wrota kulturalnego kulturowe burzawie. Będą to z jednej strony inteligencje, pogrądlawe spojrzenia z góry na to, co się dzieje w terenie. Będą to — z drugiej strony — melancholia zaprawiona niechęcią do „zabitego deski” życia, smutna i kwadratowa niechęć do „partyzantów” towarzysząca opaczny, z gruntu fałszywym i naiwnym wyobrażeniem o awansie społecznym drogą zmiany miejsca pracy. To nastroje, które pragnie ożywić w społeczeństwie drobniomieszczaństwo. I w istocie rzeczy, w pojęciu drobniomieszcza-

nina przejście z posady w mieście powiatowym na posadę w mieście wojewódzkim — jest równoznaczne z „karierą”. Nikt chyba tak zaskakująco trafnie jak Gałęziński nie uchwycił tych żalonych aspiracji drobniomieszczaństwa.

A w wielkich miastach ajają. Sława i słonce, bez przerwy Szopen, Bach

bez końca koncert; pianista pierze białiznę swą w chemicznej pralni i wszyscy tacy śliczni są i kulturalni.

Te właśnie nastroje szeregające się dawniej za rogatkami burżuazyjnej kultury drobniomieszczaństwa będą nadal pragnęło zaszczyć wókoł siebie. Na to trzeba być czujnym. Ale pamiętajmy, że to jedynie wąty strumyczek wobec głównego, szerokiego nurtu życia. Aktywność społeczny i polityczny, kadry działaczy oświatowych szeroką lawą wkroczyły na drogę społecznego awansu w ramach terenu, na którym działają, w ramach własnego środowiska — a nie wbrew niemu. Pierwszymi, którzy przekroczyli śmiatko „rogatek kulturalne” są korespondenci. Ambicje i nadzieje środowiska są ich nadziejami i ambicjami. Z nim dzielą kłopoty, z nim je przezwyciężają. Ono zaraża ich entuzjazmem i dumą.

Kadry korespondentów terenowych są siłą rezerwy publicystyki. To daleko w teren wysunięte ramie naszej prasy. Liczne wypadki potwierdzają, jak wiele często zależy od celności pióra korespondenta. Ile zależy od jego rzetelności, inicjatywy, energii i krytycyzmu. Toteż rzecz celowa i przydatna jest zastanowienie się nad formami pracy korespondenta. Niestety, zbyt rzadko o tych sprawach się pisze, zbyt rzadko dyskutuje. Poza wypowiedziami kierowników partii, w publicystyce na ten temat glu-

*

Wśród większości listów na tematy kultury w terenie — a o tym w pierwszym rzędzie informują nasze pismo korespondenci — daje się zauważyć jeden dotkliwy brak. Połącza on na tym, że korespondent często świetnie orientujący się w stanie życia świetlicowego, działalności kółek amatorskich, w stanie czytelnictwa itd., nie potrafi powiązać zagadnień kulturalnych z kształtem życia społecznego i politycznego środowiska. Wiemy, że rośnie z dnia na dzień ilość punktów bibliotecznych, rośnie zapotrzebowanie na książki, że wzrastają ambicje artystyczne młodzieży, że domy kultury stale polegają swą pracę na wielu różnorodnych odcinkach — ale sama rejestracja tych faktów nie wystarcza. Głównym

nym zadaniem korespondenta kulturalnego powinno być przesłanie nie jak proces umasowienia i upowszechnienia kultury wpływa na wzrost tempa rozwoju gospodarczego i społecznego w każdym okręgu. A nie zawsze to z listów korespondentów wynika. Pisze nam na przykład korespondent o nowym kółku miczurinowskim i z wielkim entuzjazmem wylicza nowe pomoce, jakimi zespół dysponuje, jego środki i możliwości, zapomina jedynie — bagatel! — dodać, co zmieniło się w życiu wsi w wyniku jego działalności. Czy doświadczenia miczurinowców zostały wykorzystane w praktyce, czy wpłynęły one na zracjonalizowanie produkcji, i w czym się to przejawiało? Oto sedno sprawy. Drugi przykład. Liczne listy sygnalizujące istnienie kursów szkolenia agrotechnicznego kończą się w najciekawszym miejscu. Kończą się na tym, że kursanci otrzymawszy dyplomy za postępy w nauce — rozjechali się do domów. Ale teraz dopiero zaczyna się to najciekawsze. Kursant wrócił do rodzinnej wsi

wzbożony o nową wiedzę, po nagromadzeniu zasobu nowych doświadczeń. Dopiero teraz okazało się na całkiem konkretnych przykładach, co się zmieniło w odrośniętych fachuwej kultury rolniczej na wsi. Jedynie tą drogą, przechodząc od teorii do praktyki, potwierdzać można słuszność ogólnych założeń polityki kulturalnej. Często, bardzo często, zapominają o tym korespondenci. Upatrują swoje zadanie wyłącznie w rejestracji faktów z dziedziny kultury. A to dopiero początek roli korespondenta. Celem jego ambicji winno być rozpoznawanie przejawów społecznej i politycznej aktywizacji towarzyszących procesom umasowienia i upowszechnienia kultury. Zespoły szkoleniowe i kółka racjonalizatorów wymagają produkcji, świetlicę włączają się do akcji gospodarczych — jak akcja skupu, kontraktacji — wiejskie zespoły czytelnice otwierają ludziom oczy na możliwości i formy wyzyskania kultury rolniczej dla zwiększenia urodzaju itd. I o tym w pierwszym rzędzie winno pamiętać korespondenci. Krótko

mówiąc, muszą widzieć, że proces umasowienia kultury współtworzy nowego socjalistycznego człowieka.

Czułość korespondenta przejawia się również w odwadze podejmowania spraw nowych, nieporuszonych lub niezauważonych. W wielu rejonach naszego kraju kwitnie ludowe rzemiosło artystyczne, sztuka rękodzielnicza. Konkursy amatorów corocznie ujawniają i wydobywają nowe talenty. Lecz korespondent winien wcześniej sygnalizować i informować opinię społeczną, nie czekając na rezultaty ogólnokrajowych imprez. Zbyt rzadko jeszcze korespondenci przejawiają inicjatywę dotarcia do środowisk wiejskich, w których rozwija się pomysłowe tkactwo, kunszt ceramiki, zabawkarstwo itp. Zbyt rzadko jeszcze korespondenci interesują się folklorem i twórczością ludową. A przecież to sprawa nie byle jakiej wagi. Śmiało można stwierdzić, że w pewnych okolicach (Warmia, ziemia Lubuska) folklor był jednym z najsilniejszych źródeł polskości tych ziem, nośnikiem tradycji narodowej. O-

becnie, w środowiskach autochtonów na Ziemiach Odzyskanych jest to zagadnienie szczególnie ważne i aktualne. Folklor i tradycje ludowej kultury winniśmy traktować poważnie jako historyczną sankcję i zaplecze akcji repolonizacyjnej.

Z perspektywy działacza terenowego, z pozycji korespondenta sprawy, które wysuwa i omawia publicystyka, ukonkretniają się i wzbożają. Jednego tylko należało się wystrzegać, aby korespondent nie szedł w ogonie publicystyki, ażeby — co się jeszcze często zdarza — nie trzymał się kureczowo jej poły, natomiast źródła inspiracji szukał w faktach otaczającego go życia. By wokół siebie poszukiwał spraw palących i pilnych. I z nich czynił temat swych korespondencji. Oto, co decyduje o czujności korespondenta. O wadze społecznej jego pracy.

Opr. na podstawie korespondencji: A. Gicza (Biskupiec Reszelski, woj. Olsztyn); M. Krawczyński (Sieradz); J. Rogalski (Pisz, woj. Olsztyn).

Z o ł ó w k i e m w r ę k u

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

uważa za jedną z zasadniczych spraw skoordynowanie prac... przez mianowanego pełnomocnika rządu oraz jego zastępcę jako głównych koordynatorów pracy kulturalno-oświatowej”...

Słyszac tutaj tak częste wołanie i skargi na organizacyjny niedowład życia kulturalnego, musimy zrozumieć i pamiętać o tym, że w Nowej Hucie większość zjawisk występuje w odmiennej formie niż w innych środowiskach miejskich i dlatego też metody pracy muszą być inne. W pracy kulturalnej tutaj popelnia się dużo błędów, których można by uniknąć, gdybyśmy się pamiętali o trzech najbardziej oczywistych dla Nowej Huty faktach: młodzież stanowi większość mieszkańców; większość mieszkańców jest pochodzenia chłopskiego, przywędrowała z okolicznych wsi i po raz pierwszy weszła w skład organizmu miejskiego; same miasto zaś powstaje zupełnie od nowa, zapelniając się swoimi budowniczymi w miarę postępowania budowy.

Można i trzeba krytykować istniejące niewątpliwie wśród części aktywności kulturalnej szkodliwe skłonności do narzekania i oczekiwanie rozwiązań wszystkich palących spraw przez instytucje centralne. Nie wolno nam jednak zapominać o tym, że istnieją trudne problemy, których z braku doświadczeń i

możliwości aktywności miejscowej rozwiązać nie umiemy i nie możemy.

Na podstawie kilkudniowych obserwacji, z których kilka najbardziej znaczących tutaj odnotowałem, wydaje mi się, że brak koordynacji, inicjatywy i decyzji w sprawach kulturalnych ciąży w dalszym ciągu nad Nową Hutą. Niewiele się pod tym względem zmieniło od maja ubiegłego roku, od powołania pełnomocnika rządu i jego zastępcy. Nie wiem, jakie są uprawnienia pełnomocnika, ale w rozmowie z jego zastępcą, tow. Grzybem, w Krakowie wyczułem dość głębokie wahanie, gdy zaczął nam określić swe główne zadania i środki, jakimi dysponuje dla ich realizacji. Podobnie reagowali na nasze zapytania kierownicy pracy kulturalno - oświatowej w Nowej Hucie. Dodajmy do tego, że tow. Grzyb, kierujący pracą Wojewódzkiego Domu Kultury w Krakowie, może poświęcić sprawom Nowej Huty mało czasu, ograniczając w

zasadzie swoje zadanie do odbywania periodycznych konferencji z krakowskimi instytucjami kulturalnymi, które zobowiązały się do żywego udziału i pomocy w życiu kulturalnym Nowej Huty. Nie ma on żadnego personelu pomocniczego, nikogo, kto mógłby przyrzeczyć się na miejscu, na gorąco, wszystkiemu co się tam dzieje, podsunąć środki zaradcze, rozbudzić inicjatywę, pomóc powiązać ogniwa i skierować główne siły w najsłabsze miejsca, przełamując nieraz wąski partykularizm poszczególnych związków, hoteli robotniczych czy bibliotek. Nie trudno jest dostrzec, że dużo jest zatorów w codziennej pracy kulturalnej, przetoż, które często powodują takie następstwa, że przerwana pracę trzeba zaczynać od początku, zapał i inercja młodzieży wygasają, gromadzą się zale i bierność, a w dalszym ciągu słychać wszędzie głosy: potrzebny jest koordynator.

W czasie rozmów z działaczami i pracownikami aparatu kulturalnego zauważyliśmy, że w Nowej Hucie jeden dokument zyskał sobie dużą popularność: jest nim tekst uchwały Kolegium Ministerstwa Kultury i Sztuki. Widzieliśmy, że ludzie ci z ołówkiem w ręku kontrolują drobniagowo realizację postanowień, stawiając plusy i minusy przy poszczególnych punktach. Minusy oznaczają sprawy niezrealizowane, których niestety jest dość dużo. Wydaje mi się, że wszystkie Ministerstwa i instytucje, które podjęły się wykonania konkretnych zadań, powinny od czasu do czasu również wziąć ołówek do ręki i nie czekając następnej sesji wyjazdowej M. K. i S., sprawdzić, jaki jest stosunek podjętych zobowiązań do ich wykonania. Wnioski o takiej lekturni nasuwają się bez większych trudności.

GUSTAW GOTTESMAN

O „Nurcie“, w którym zamarł nurt

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

w której mowy nie może być o ilościowym wzroście zespołu. Mam na myśli zahamowany ostatecznie napływ amatorów - robotników. Można mówić tylko o sporadycznych wypadkach doangazowania tego lub innego amatora w zależności od potrzeb sztuki. I na tym koniec. W rezultacie amatorski ruch teatralny w Nowej Hucie po prostu zwiija skrzydła.

Powróćmy teraz do pracy „Nurtu” jako regularnego stałego teatru. Ponad osiemdziesiąt procent stanowią amatorzy, w części tylko wywodzący się z dawnego amatorskiego „Nurtu”. Reszta to podobno zawodowi aktorzy. Nie odznaczają się oni, niestety, większą dojrzałością artystyczną od pozostałych członków kolektywu. Weźmy chociażby wystąpienie jednej z aktorek, towarzyszącej partyjnej, która po przedstawieniu „Tu mówi Tajmyr” zaśpiewała „na rozgrzewkę” (tak to mniej więcej sama określiła) szmioraty starych romansów białogwardyjskich pt. „Amerykanka”. Zapewniała przy tym obecnym na przedstawieniu i dyskusji nad nim, że śpiewa te pieśń stale „na rozgrzewkę”.

Młodzi członkowie zespołu wierzą w swoje siły, mierzą je na zamiary. To dobrze. Ale zdają sobie oni bardzo niewyraźnie sprawę ze swoich naprawdę poważnych braków. Zdają się istniejący stan uważać za normalny. A tymczasem jest źle. Na dobrą sprawę nie odbywa się poważne szkolenie ideologiczne i zawodowe bądź co bądź niekwalifikowanych aktorów. Nie ma nawet zajęć z zakresu nauki dykcji. Po dobrym początku rozleciały się one z powodu odwołania przez CZT wykładów. Zamiar w takiej sytuacji przystąpienia do państwowego egzaminu aktorskiego świadczy o lekkomyślnym traktowaniu zawodu, o nierozumieniu odpowiedzialnych zadań aktora. Źródło tego wypadła szukać w stosunkowo łatwym dostaniu się na scenę bez potrzebnego przygotowania.

Tylko pozornie wydawać się może, że młody zespół, wyrosły z młodzieży robotniczej, pracujący na placu największej budowy Szesciolki, stanowiąc będzie sam od siebie wartościowy, ideologicznie dojrzały kolektyw. Bez poważnej pracy politycznej nie zrodzi się zdrowa atmosfera w zespole, nie nabierze właściwych kształtów jego oblicze. Oto pod wpływem ludzi obcych zespołowi wśród niektórych „nurtowców” zaczęło przejawiać się religianctwo, w czasie dyskusji pa-

dały skrajnie reakcyjne wypowiedzi.

Nie można chyba w takich warunkach dojść do przekonania, że to są zwyczajne początki, że będzie przecież lepiej. Konieczne wydaje się w tej chwili zastosowanie radykalnego środka. Nowa Huta powinna mieć teatr zawodowy. To jasne. Ale niechże to będzie teatr z prawdziwego zdarzenia, stojący na solidnym poziomie ideowo - artystycznym, posiadający kierownictwo, które gwarantować będzie właściwy kierunek pracy. Załoga „Nurtu” nie sprosta tym zadaniom. Nie może urosnąć drzewo z ziarna zasianego w nieodpowiednią porę. Przekształcenie „Nurtu” w teatr zawodowy nastąpiło właśnie w taką porę. Pochopnie podjęto decyzję o pominając, że bez właściwej kadry na nie zdadzą się wszelkie przedsięwzięcia.

Rozwiązania może być kilka. I trudno tu wysunąć jakiś postulat, który by uważać można za ostatecznie przemysłany i jedyny. Warto na przykład zastanowić się nad koncepcją lansowaną w kołach teatralnych Krakowa. Jest to mianowicie projekt otwarcia w Nowej Hucie drugiej sceny krakowskiego Teatru Młodego Widza, względnie innego małego teatru dramatycznego z Krakowa. Dawałby on regularnie przedstawienia w Nowej Hucie i Krakowie. Rozwiązanie takie byłoby zresztą bardzo oszczędne: obie sceny pracowałyby pod jednym kierownictwem. Część zespołu „Nurtu” można będzie z całą pewnością wcielić do teatru zawodowego — po uprzednim uzupeł-

nieniu przez kandydatów potrzebnych kwalifikacji.

Kiedy już mowa o współpracy teatralnego Krakowa z Nową Hutą, o jego sąsiedzkiej pomocy, to widać dotychczas jedynie jej brak. Na przypominany tu kolegium Ministerstwa Kultury i Sztuki Państwowe Teatry Dramatyczne w Krakowie zadeklarowały opiekę nad „Nurtem”. Ale patronat ten nie dał do dziś żadnych wyników po prostu dlatego, że pozostał w sferze deklaracji. Nawet z przedstawieniami nie lubią teatry krakowskie jeździć do nowohutniczan. Wiadomo, gra się tam w baraku (dopiero w przyszłym roku ma powstać gmach teatru kameralnego), publiczność jest niewychowana teatralnie, frekwencja nie zawsze dopisuje. Najwyższy czas, aby teraz właśnie, kiedy zastanowić się trzeba będzie nad najlepszym załatwieniem sprawy teatru Nowej Huty, również kierownictwo krakowskich Teatrów Dramatycznych zrewidowało swój stosunek do niej.

Nowa Huta zasłużyła na dobry teatr zawodowy. I powinna go mieć. Ale obok tego niezbędny jest rozwój ruchu amatorskiego. W Nowej Hucie powinien powstać centralny amatorski zespół dramatyczny, który by się oparł na tradycji dawnego „Nurtu”, który by instruiował inne zespoły, pracujące przy świetlicach i Domu Kultury. Obecnie bowiem nie ma, prawdę mówiąc, ani teatru zawodowego w Nowej Hucie, ani teatru amatorskiego.

BOLESŁAW BARTOSZEWICZ

PO STRONIE SŁUSZNOŚCI

Rzeczywistość ma ogromną moc przekonywania. Przed rzeczywistością nie można zastawić się słowami, nawet jeśli są nimi wypróbowane kruczki prawne, wydobytą z dyplomatycznej teki. Rzeczywistość ma straszną siłę agitacyjną, której nie są w stanie zastąpić żadne formuły proceduralne.

Prasa zachodnia pisze z wielkim uznaniem o dyplomacji ministra Molotowa. Sam pan Dulles użył słowa „mistrzowski” na określenie stylu pracy swego „radzieckiego kolegi”. Pochwala wysokiej techniki pracy delegacji radzieckiej na berlińskiej Konferencji Czterech nie jest jednak w ustach ministra Dullesa czy pod piurum wielu dziennikarzy zachodnich po prostu obiektywnym stwierdzeniem faktów. Ma ona na celu ukrycie lub choćby zamazanie tej prawdy, że dyplomatyczne sukcesy ministra Molotowa polegają przede wszystkim na tym, iż słowa „jego są zgodne z rzeczywistością, a intencje jego pokrywają się z intencjami olbrzymiej większości ludzi. Oczywiście, przeciwnikom polityki zagranicznej Związku Radzieckiego wygodniej jest przedstawić opinię publiczną swych krajów sukcesy Molotowa w Berlinie jako wynik jego osobistej zręczności, a nawet jako rezultat jego zawodowej przewagi nad partnerami zachodnimi niż jako wynik słuszności sprawy broniącej przez Molotowa i słuszności stanowiska przez niego zajmowanego.

Najzawziętsi przeciwnicy Związku Radzieckiego nie mogą odmówić jego dyplomacji zawodowego mistrzostwa. Ale nie chcą przyznać, że jeśli słowa radzieckiego delegata docierają do przeciwnego Anglika, Francuza, Amerykanina czy Niemca, to nie dlatego tylko, że są „rzeczne”, ale przede wszystkim dlatego, że poruszają istotne zagadnienia życiowe Anglika, Francuza, Amerykanina i Niemca, że wypowiedziane obawy i nadzieje setek milionów ludzi.

Kiedy minister Molotow stawia wniosek o zwołanie Konferencji Pięciu, odpowiada na życzenie milionów Francuzów, Anglików i A-

merikan domagających się pokojowego uregulowania problemów koreańskich, zakończenia „brudnej wojny” w Indochinach, wprowadzenia na konferencje i rynki międzynarodowe pięćset milionów nowego narodu chińskiego. To życzenie większości Francuzów, Anglików i Amerykan pokrywa się z wolą Chińczyków, Wietnamczyków, Hindusów. I nie tu nie może zastanawianie się pretekstem, że rozwiązywanie spraw bezpieczeństwa europejskiego należy szukać nie w Azji, a w Europie. Zbyt wielu Europejczyków doświadczyło na własnej skórze, że wojna w dalekiej Korei czy Indochinach dotknęła ich swym straszliwym palcem. Wszyscy, którym zrujnowała szczęście lub dobrobyt o tysiące mil od Azji wiedzą, że Molotow ma rację łącząc sprawę bezpieczeństwa Paryża, Londynu i Moskwy ze sprawą pokoju i bezpieczeństwa w górach Korei i dżunglach Wietnamu.

Kiedy przewodniczący delegacji radzieckiej mówi o konieczności znormalizowania handlu między Zachodem a Zachodem, wskazując na perspektywę, jakie dla gospodarki państw kapitalistycznych stanowi podjęcie pełnej wymiany z narodami, które liczą w sumie osiemset milionów ludzi — to odpowiada na codzienne kłopoty gospodarki Stanów Zjednoczonych, Niemiec zachodnich, Anglii, Francji i wielu innych krajów. Słowa jego trafiają do amerykańskiego farmera, szukającego rozpaczliwie sposobu wyjścia z kryzysu, w jaki zapędziła go polityka własnego rządu, do bezrobotnego robotnika przemysłu samochodowego, zwolnionego na skutek zmniejszenia produkcji, do przemysłowca zagrożonego zwężeniem się międzynarodowych rynków zbytu. Słowa Molotowa znajdują oddźwięk u producenta francuskiego zdławionego amerykańskim dyktatem gospodarczym, i u producenta angielskiego duszącego się w owym prawdziwym „kafetanie bezpieczeństwa” nalożonym na brytyjski handel zagraniczny przez atlantyckie „embargo”. We wniosku Molotowa miliony ludzi pracy na całym świecie odnajdą perspektywę lepszej dołi, pełniej-

szego zaspokojenia własnych potrzeb bytowych.

Kiedy radziecki minister mówi o konieczności dopuszczenia głosu narodu niemieckiego do obrad o losie Niemiec, znajduje aprobatę u wszystkich patriotów niemieckich, wbrew antynarodowemu stanowisku kłiki adenaurowskich rewanżystów. Kiedy Molotow uzależnia pokojowy charakter zjednoczonych Niemiec od uprzedniego wypełnienia w nich źródeł nieuchronnie rodzących militarizm i wojnę, od oparcia się na demokratycznych masach narodu niemieckiego, których wyrazicielem jest NRD — to prawdę jego słów odczuwają żywo miliony mieszkańców państw, które padły ofiarą niemieckiego militarysty z dwóch wojen.

Kiedy minister Molotow domaga się zwołania światowej konferencji w sprawie powszechnej redukcji zbrojeń, dotyka tym samym najcięższych trosk, najserdeczniejszych obaw i najserdeczniejszych nadziei ludzkości. Ludzie nie chcą żyć w cieniu atomowej chmury, ludzie nie chcą by zaszepiała im ona teraźniejszość i rzucała groźbę na przyszłość. Minister Dulles nie zagnęła tej obawy, jaką zrodziła zbrojenia megalomania jego kraju, nie rozpromieniła tej nadziei, jaką otacza berlińska konferencja, suchym wyliczaniem postanowień Kartę ONZ, do których odsyła w sprawach redukcji zbrojeń. Ludzkość pragnie pokoju i bezpieczeństwa. To powszechne pragnienie ludów nadaje mądrym propozycjom Molotowa ciężar, którego nie wytrzymuje kunsztowne rusztowanie Dullesa zbudowane z prawniczych kruczerek.

Rzeczywistość ma ogromną moc przekonywania. Siłą reprezentowaną na konferencji Berlińskiej przez Związek Radziecki polityki zagranicznej obozu pokoju jest jej nierozważna zgodność z rzeczywistością, otaczającym nas stanem rzeczy. Szusność, jaka jest po stronie też Molotowa, nadaje znaczenie jego przystawionej już zręczności. To jest istota przewagi, jaką ma polityka faktów nad polityką mistyfikacji.

MIROSLAW ŻULAWSKI

O LIKWIDACJĘ ANALFABETYZMU PLASTYCZNEGO

ZENOBIUSZ STRZELECKI

W artykule ministra Sokorskiego o „Zadaniach szkół artystycznych” zwrócona jest, między innymi, uwaga na powiązanie szkolnictwa pierwszego i drugiego stopnia z wyższymi szkołami artystycznymi.

Autor stwierdza samokrytycznie: „Nie docenialiśmy tego momentu, że w szkołach licealnych kształtuje się oblicze nowego człowieka-artysty, że jest to okres najbardziej intensywnego dojrzewania młodzieży, że to właśnie kształtuje się przyszły artysta, działacz kultury, bibliotekarz, muzyk, że to właśnie dojrzewa ideologicznie i artystycznie młody człowiek i wchodzi do wyższych szkół jako określona indywidualność”.

Jeśli wolno dodać: tu formuje się przyszły obywatel-konsument sztuki plastycznej, muzyki i literatury, tu formuje się przyszły urzędnik, który może zostać dyrektorem przedsiębiorstwa artystycznego, a więc mecenasem sztuki.

Ze szkół podstawowych, z liceów odchodzi młodzież do szkół zawodowych stopnia licealnego i do szkół wyższych, również zawodowych. Ogólne wykształcenie wyniesione ze szkół podstawowych i licealnych będzie dla olbrzymiej większości obywateli Polski Ludowej zasadniczym bogactwem intelektualnym.

To znaczy, że obie szkoły, pierwszego i drugiego stopnia, muszą dać młodzieży niezbędne w przyszłym życiu wiadomości, a przynajmniej klucz do poszukiwania tej wiedzy i jej poszerzania, muszą otworzyć oczy młodzieży na życie we wszystkich jego objawach, objawach artystycznych również. Chciałbym zastanowić się przez chwilę nad tą sprawą ze stanowiska plastyka.

Jest rzeczą charakterystyczną i słuszną, że wiedzę z dziedziny literatury, plastyki, muzyki, traktuje się inaczej niż wiedzę z dziedziny matematyki, chemii, przyrody. Te pierwsze zyskały sobie prawo powszechności. Człowiek, który nie czyta powieści, nie chodzi do teatrów, nie słucha muzyki (chociażby przez radio) nie chodzi na wystawy i do muzeów, nie zwiedza pałaców... nie uchodzi za człowieka kulturalnego. Podstawowe wiadomości ze sztuki musi posiadać każdy.

Służną więc jest rzeczą, ażeby szkoły ogólnokształcące dawały młodzieży podstawę do reagowania na dzieła sztuki, jakieś poglądy estetyczne, jakąś orientację w historii sztuki, w stylach...

Czy szkoły ogólnokształcące dają coś młodzieży w tych trzech gałęziach sztuki: literaturze, muzyce i plastyce?

Niewiele, ale jednak dają. Przede wszystkim w dziedzinie literatury, to znaczy na lekcjach polskiego.

Młodzież kończąca szkołę potrafi wyliczyć pisarzy epoki romantyzmu, scharakteryzować ich dzieła, porównać je z literaturą Wieku Oświecenia, pozytywnie... zapoznana jest z zasadniczymi dziełami literatury światowej. Umie formułować myśl, pisać.

Ze sztuką muzyczną jest gorzej, a byłoby zupełnie źle, gdyby sytuacja nie ratowała radio. W szkołach nie daje się uczniom żadnych wiadomości z tej dziedziny — nie mają pojęcia o rozwoju form muzycznych, o kompozytorach, nie rozróżniają dobrego od złego. Radio przychodzi z pomocą i wypełnia lukę w wykładach szkolnych. Program radiowy nadawany specjalnie dla szkół składa się w większej części z audycji muzycznych. Już dzieci w przedszkolu uczą się rozróżniać rytmy, melodie i zasadnicze instrumenty. Po tym mamy lekcje śpiewu, analizy dzieł muzycznych, słownicek muzycznych, słuchowiska o kompozytorach, koncerty, chóry, opery, muzykę do tańca, pieśni masowe. Filmy muzyczne i o kompozytorach to sprzymierzeńcy muzyki bardzo cenni. W ten sposób i ta druga dziedzina sztuki, pomimo braków w programie szkół ogólnych, dociera do świadomości młodzieży.

Najgorzej jest ze sprawami plastycznymi.

Młodzież wychodząca ze szkół ogólnych nie ma żadnych wiadomości z dziedziny plastyki, rysuje bardzo źle, albo wcale, nie ma żadnych zapamiętań estetycznych.

Jakie są konsekwencje takiego kształcenia, a raczej takiego braku w kształceniu? Jak najgorsze, na budującą się architekturę, na tworzącą się miastą ludzie nie reagują estetycznie, albo te reakcje są oparte na przypadkowym odczuciu; kupują meble, obrazy, narzucają serwety... bez sensu artystycznego. Bastionami mieszczaństwa są wnętrza naszych mieszkań, do czego często przyczynia się przemysł państwowy produkujący dalsze egzemplarze Mniszkówny w drzewie. A przede wszystkim produkował je po wojnie, gdy się ludzie meblowali. Oczywiście, wysiłki są widoczne, wiadać dążenie do wprowadzenia sensownego mebla, masowo produkowanego i taniego, świadczą docenianie rzemiosła. Ale smutna rzecz: każdy tak zwany inteligent twórca, taki, co to zna się na sztuce, ma do wyboru pomiędzy „Ładem” a „Dessą”. Tylko „Ład” stworzył wnętrze jako całość estetyczną w oparciu o sztukę ludową. Ale „Ład” zaczął się przed wojną. Najwybredniejsi znawcy meblują się w „Dessie” biedermyerami, to znaczy meblami par excellence mezczańskim i to nie pośkiego pochodzenia. Z obrazami sprawa jeszcze gorzej. Jakże obrazy, reprodukcje wiszą w naszych domach? Jak wiszą, w jakich ramach?

Wylumaczeń tego stanu jest wiele: brak odpowiednich mebli na rynku, wysokie ceny przedmiotów wartościowych artystycznie, brak kultury wnętrza u społeczeństwa raz po raz nawiedzanego wojnami, — ale również i brak orientacji, brak zapotrzebowania, nie reagowanie na estetykę wnętrza.

Równie źle wyglądają nasze wystawy sklepowe: bezsensowne, brzydkie, nie pociągające. Papieroplastyka, wynalazek przedwojenny, do dzisiejszego dnia szpeci wystawy i nadaje reszcie towarów wystawionych: sukniom, butom, zabawkom... charakter papierowej tandety. Wyjątek stanowią sklepy CPLA, niektóre wzorcowe „Delikatesy”. Dekoracje ulic na manifestacje masowe są coraz częściej, coraz śmielej i trafniej komponowane przez plastyków. Nowy Świat z barwnymi transparentami fruującymi nad ulicą, wystawy z eksponatami z pracowni architektów, z muzeów... Ale i tu nieuczzone guściki poszczególnych biur i świetlic potrafią zszpecić ogólny rozmach dekoracji balkonów w stylu ołtarzykowym czy też zszpecić piękno zabytkowej architektury czerwonymi krechami sztańdarów beżmyślnie zawieszonych. Oto kilka przykładów ogólnych, na chybił trafił wybranych.

Rysunek jest jednym ze środków porozumienia między ludźmi, w zasadzie rzadziej używany niż pismo i słowo, ale w pewnych okolicznościach bardziej konkretny, precyzyjny, jednoznaczny. Tego drugiego języka nie uczy się w szkole. Dlaczego? Dlaczego nie umiemy teraz rysować, dlaczego nie rozumiemy rysunku, do czego używamy go? Bardzo często ten i ów łapie za ołówek i papier i zaczyna tłumaczyć swoją myśl. Opatruje jednak swą czynność uwagą: ja oczywiście nie umiem rysować i rysuję. Urządzane konkursy rysunkowe dla dzieci, wystawy rysunków dzieci, obserwacje naszych dzieci stwierdzają, że umiemy one rysować, że robią to z sensem i logiką. Gdyby urządzono podobne wystawy czy konkursy z dziećmi kończącymi szkołę podstawową, to okazałoby się, że poczet rysujących zmniejszył się i że rysują o wiele gorzej. Po skończeniu liceum grupa rysujących jest bardzo mała, poziom niski.

Sprawa oczywiście jest trudna. Dziecko widzi, czy też rysuje w pewien sposób. Dorosły inaczej. (Dlatego sztuka zależna jest od świadomości społeczeństwa). W jakimś okresie następuje „mutacja” plastyczna. Kiedy? Jak rysować przed, jak po tym? Jakie zadania dawać, jak ćwiczyć? Łatwiej jest dziecku pięcioletniemu narysować pochod pierwszomajowy niż chłopcu 15-letniemu.

Te sprawy nie są rozgryzione i nie obejdzie się tu nie tylko bez dyskusji z pedagogami szkół licealnych, ale również muszą być konsultowani plastycy. Kto wie, czy nie należałoby utworzyć specjalnej komisji, która by zbadała problem, zapoznała się ze szkołami, pedagogami, dziećmi, młodzieżą i rysunkami, przeprowadziła szereg eksperymentów, wysłuchiwała plastyków, którzy mają dzieci, wreszcie zapoznała się z podobnymi problemami w innych państwach.

Umiejętność rysowania jest potrzebna — pomaga w życiu, w rozumie, w orientacji, kształci wyobraźnię.

Umiejętność rysowania ma również bardzo duże znaczenie dla robotnika i rzemieślnika — jest to tak rozumiałe, że nie będę udawał. Z całą pewnością jest to język bardzo potrzebny i ułatwiający życie.

Oczywiście umiejętność rysowania nie jest równoznaczna z umiejętnością tworzenia dzieł sztuki, dzieł artystycznych. Słusznie min. Sokorski powiedział: „Dzieła wtedy dopiero stają się dziełami sztuki, jeśli są nowymi zjawiskami w przyrodzie, jeśli stawiają przed człowiekiem problem nowego jako wykładnię działania nowej postępowej siły społecznej”. Ale to są zadania wyższych szkół artystycznych. Nam chodzi o niższe i średnie, o podstawowe wykształcenie plastyczne młodzieży.

Powtórzmy jeszcze raz stwierdzenie min. Sokorskiego: „...w szkołach licealnych kształtuje się oblicze nowego człowieka - artysty”, a dalej: „młodzież często nawet nie wie o tym, że ma talent, nie wie, w jaki sposób trafić do szkoły artystycznej, gdzie jej szukać”.

Ta wypowiedź stwierdza niski poziom pedagogów, jeśli nie potrafią rozpoznać talentów, ich brak zainteresowania tą sprawą, jeśli nie potrafili wskazać szkoły artystycznej.

W wyższych szkołach artystycznych pedagogami są najznakomitsi plastycy z każdej dziedziny. Zasada słuszna, jej niestusność polega tylko na tym, że nie jest stosowana do szkół podstawowych i licealnych. W tych szkołach oczywiście nie są potrzebne tak wybitne siły, ale z pewnością potrzebni są zawodowi plastycy obdarzeni znajomością wszystkich dyscyplin plastyki, choć mogą nie przedstawiać silnej indywidualności twórczej, która w tych warunkach mogłaby być nawet szkodliwa. Odkryć talent u jednego ucznia, zdolność kopiowania u drugiego, u innego wrażliwość kolorystyczną czy precyzję linii... Rozwijanie tych różnych talentów twórczych i odwróconych, jednakowo potrzebnych, a wymagających różnego prowadzenia, jest trudne i może być powierzona jedynie plastynom - pedagogom. A reszta uczniów, olbrzymia większość, którzy nie pójdą na sztukę, będą zawodowo zajmowali się sztuką, w których trzeba wyrobić zmysł estetyczny, wrażliwość na piękno we wszelkich formach: w architekturze,

wnętrzu, obrazie, ubraniu, defiladzie, teatrze, grafice... Tacy pedagogplastycy znajdują się. Początkowo można zrobić próbę w kilku szkołach.

Nauczyciele i profesorzy powinni być doradcami szkoły we wszystkich sprawach dotyczących plastyki, ażeby obrany przez nich kierunek nauczania nie był pacyony przez innych wykładowców o gustach często wątpliwych. Odczyty z przezroczami, spotkania z artystami plastykami wzbudziłyby niewątpliwie duże zainteresowanie młodzieży. Klasy ozdobione odpowiednio dobranymi reprodukcjami, z podpisami objaśniającymi — stanowiłyby rodzaj zmiennej wystawy i przyzwyczaiły uczniów do obcowania ze sztuką nawet w formie dobrej reprodukcji.

Zalecone byłoby pogadanki na tematy plastyki w gronie profesorów prowadzone przez bardziej atrakcyjnych artystów. Pedagog - plastyk powinien kontaktować się ze Związkiem Plastyków, a nawet mogłaby powstać sekcja pedagogiczna, która sprawy zawodowe, doświadczenia, osiągnięcia omawiałaby na zebraniach.

Myślę, że sprawa poruszona pobocznie przez min. Sokorskiego jest niesłychanie ważna i realizacja jej jest bardzo pilna, jeśli nie na terenie wszystkich szkół, to przynajmniej w kilku liceach.

W chwili obecnej nauczyciele rysunków na pewno robią co mogą, ale mało mogą, są zdezorientowani, zdominowani przez matematyków, poelistów, przyrodników, gimnastyków (tylko ostatnim pomaga wielka atrakcyjność sportu).

A potem okazuje się, że do egzaminów w wyższych szkołach plastycznych przystępują dzieci ludzi związanych ze sztuką, lub snobistyczne panielki, następnie szlachcianek i hrabianek ćwiczonych w grze na klawikordzie, w haftowaniu i rysowaniu pejzaży z romantycznymi ruinami... a brak jest silnych i bezkompromisowych jednostek łakących wiedzy, żyjących sztuką, obdarzonych dużym talentem.

I jeszcze jeden problem tej sprawy

ZENOBIUSZ STRZELECKI

wnętrzu, obrazie, ubraniu, defiladzie, teatrze, grafice... Tacy pedagogplastycy znajdują się. Początkowo można zrobić próbę w kilku szkołach.

Nauczyciele i profesorzy powinni być doradcami szkoły we wszystkich sprawach dotyczących plastyki, ażeby obrany przez nich kierunek nauczania nie był pacyony przez innych wykładowców o gustach często wątpliwych. Odczyty z przezroczami, spotkania z artystami plastykami wzbudziłyby niewątpliwie duże zainteresowanie młodzieży. Klasy ozdobione odpowiednio dobranymi reprodukcjami, z podpisami objaśniającymi — stanowiłyby rodzaj zmiennej wystawy i przyzwyczaiły uczniów do obcowania ze sztuką nawet w formie dobrej reprodukcji.

Zalecone byłoby pogadanki na tematy plastyki w gronie profesorów prowadzone przez bardziej atrakcyjnych artystów. Pedagog - plastyk powinien kontaktować się ze Związkiem Plastyków, a nawet mogłaby powstać sekcja pedagogiczna, która sprawy zawodowe, doświadczenia, osiągnięcia omawiałaby na zebraniach.

Myślę, że sprawa poruszona pobocznie przez min. Sokorskiego jest niesłychanie ważna i realizacja jej jest bardzo pilna, jeśli nie na terenie wszystkich szkół, to przynajmniej w kilku liceach.

W chwili obecnej nauczyciele rysunków na pewno robią co mogą, ale mało mogą, są zdezorientowani, zdominowani przez matematyków, poelistów, przyrodników, gimnastyków (tylko ostatnim pomaga wielka atrakcyjność sportu).

A potem okazuje się, że do egzaminów w wyższych szkołach plastycznych przystępują dzieci ludzi związanych ze sztuką, lub snobistyczne panielki, następnie szlachcianek i hrabianek ćwiczonych w grze na klawikordzie, w haftowaniu i rysowaniu pejzaży z romantycznymi ruinami... a brak jest silnych i bezkompromisowych jednostek łakących wiedzy, żyjących sztuką, obdarzonych dużym talentem.

I jeszcze jeden problem tej sprawy

DWIE SPRAWY NARAZ

MARIA ZENOWICZ

Zbliżające się dziesięciolecie Polski Ludowej skłania do refleksji i wspomnień, ale jednocześnie pobudza naszą wyobraźnię, każąc nadawać konkretne kształty sprawom najbliższych lat, rzeczom, których jeszcze nie ma, ale które z pewnością powstaną.

Obudowa i rozbudowa naszych miast stała się sprawą nadziei i radości milionów ludzi. O ile jednak parę lat temu cieszą się remontem byle jakiej kamienicy, nawet szpetnej rudery, to dziś, snujemy coraz śmielsze i wspanialsze plany pięknego budownictwa. Przed artystami naszej epoki stanęło ogromne zadanie stworzenia monumentalnej architektury, monumentalnego malarstwa i rzeźby, bowiem każda wielka epoka w nich się wyraża najpełniej.

W chwili obecnej ścisła współpraca architektów z plastykami stała się koniecznością artystyczną i społeczną.

Z faktu tego zdają sobie sprawę architekci, plastycy, inwestorzy budownictwa, krytycy. Dali temu zbiorowy wyraz na listopadowej Sesji Rady Kultury i Sztuki, która obradowała w Gdańsku, w pobliżu rekonstruowanej ulicy Długiej i Długiego Targu. Na Radzie wysunięto szereg słownych i ważnych postulatów; konkretniej i realnie zarysowały się formy współpracy architektów z plastykami, postanowiono skończyć z partyzanckim systemem doradczych zamówień; prace plastyczne związane z budownictwem już w roku bieżącym mają zostać objęte planem inwestycyjnym.

Batalnie rozpoczęli sami plastycy — pełni ambitnych zamierzeń i szczerego zapału. Rzecz w tym, by dyskusja rozpoczęta w Gdańsku nie wygasła przedwcześnie, by krytyka umiejętnie i w porę towarzyszyła poczynaniom naszych artystów. Sztuka monumentalna bowiem nie tylko najszerzej oddziałuje społecznie, ale i nakładła na jej twórców największą społeczną odpowiedzialność. W tej dziedzinie pomyłki i błędy zostają utrwalane w kamieniu, mozaice, fresku, najbardziej odpornych na działanie czasu technikach plastycznych. I wiemy z doświadczenia, że łatwiej nie dopuścić na ekranach zło, wyprodukowanego w Polsce filmu niż wymienić na lepsze nieudane rzeźby na MDM. Zarliwość i zapal Sokołowskiego, szkoła sopocka do pracy na „ścianie”, jest słuszną i cenną. Towarzyszy im przeciwstawienie, że to „nowe”, które w malarstwie sztalugowym rodzi się z wielkim mozołem, tu właśnie, w oparciu o architekturę, zrealizuje się pełniej i lepiej. Jestem głęboko przekonana, że freski, sgraffito, relief, mozaika — już z racji swych podstawowych założeń, z samej zasady gatunkowo wynikających, jak: skala, konieczność syntezy, wyrazistość, epickość — nadają się szczególnie do plastycznego sformułowania nowych, socjalistycznych treści. To przeświadczenie nie powinno jednak przemienić się w naiwną wiarę, iż wszystkie trudności współ-

wy: społeczeństwo jest konsumentem sztuki i wywiera wpływ na jej produkcję i poziom. Jaki wpływ na sztukę wywiera nasze społeczeństwo, które z powodu wojen, z powodu reformy braci Jędrzejewiczów, która zepchnęła i tak mało docenianą lekcję rysunku do zajęcia nie obowiązującego, społeczeństwo, które kształci się dzisiaj w szkole, gdzie sprawy plastyki nie są należycie postawione, społeczeństwo, które jest aplastyczne?

Widzimy, że to społeczeństwo bardzo żywo reaguje na dzieła sztuki, na otwarcie nowych dzielnic, uczęszczanie na wystawy, oklaskuje dekoracje.

Jest więc dużo dobrej woli, dobry grunt. Szkoda tylko, że brak odpowiedniego wykształcenia nie pomaga w odróżnieniu dobrego od złego.

Wiem, sprawa nie jest prosta.

Ale zasadnicze, ogólne wytyczne można dać młodzieży, tak jak historię, w której również trzeba znać fakty, zrozumieć ich przyczyny i skutki, ocenić postępowanie czy wsteczność, sprawiedliwość czy gwałt.

Konsumentami sztuki są wszyscy obywatele wtedy, gdy kupują meble, ubranie, krawat, dywan, ceramikę, obraz, gdy idą do teatru, kina, na wystawę... Do nich należy wybór pomiędzy pięknym a brzydkim, a od tego nawet pozycja artystyczna plastyka. Wśród tych konsumentów są inteligenci, robotnicy i chłopi. Ich wyrobienie estetyczne jest dość mętne, bo powstałe, nabyte nie w okresie realizmu socjalistycznego. Naleciałości mieszczańskie dulszczyzny miesza się z amerykańskimi ciuchami z bazarów.

Konsumentem, do któregoś tam pojęci, a tym samym mecenasem sztuki, jest w wielu wypadkach dyrektor przedsiębiorstwa. Czy tym przedsiębiorstwem będzie sklep, fabryka, teatr — dyrektor decyduje o wszystkich sprawach estetycznych, nawet jeżeli z urzędu tymi sprawami zajmuje się zawodowy plastyk. Odpowiedzialność jednostkowa daje dyrektorowi prawo wyboru plastyka, akceptowania jego projektów, wynagradzania ich, przykładania do tych spraw

mniejszej lub większej wagi. W przedsiębiorstwach państwowych jest wielu dyrektorów o niedostatecznym wykształceniu plastycznym, a nawet bez pojęcia o tych sprawach. Nie ma się czemu dziwić: gdzie miełaby ci urzędnicy żądaną kulturę plastyczną? Należy jednak dążyć do poprawy obecnego stanu. Podparcie spraw plastycznych w wykształceniu ogólnym da pewne minimum gwarancji, że decyzje dotyczące problemów plastycznych na szczeblu średnim i niższym nie będą wydawane przez ignorantów w tych sprawach,

którzy składają mogą być bardzo pozytywnymi jednostkami.

Problem jest bardzo ważny i podstawowy. Od dołu uzależniona jest góra. Rembrandt nie był osamotniony, ani Matejko. Za nimi jest cały szereg artystów wyrosłych z potrzeby społecznej, z popytu na sztukę.

Odpowiednie i odważne ustawienie tych zagadnień może przynieść zbawienne skutki dla naszego społeczeństwa, dla rozwoju sztuki, realizmu socjalistycznego, dla podniesienia naszego życia kulturalnego na wyżyny dotąd nie spotykane.



O. Szlekys i H. La hert

Projekt wnętrza

dzielne. Ten stan rzeczy nie powinien trwać dłużej.

Sądzę, że należałoby przede wszystkim zastanowić się nad możliwością stworzenia takich warunków, w których plastycy interesujący się rzeźbą czy malarstwem ściennym mógłby okazać niezależność od powierzonych im konkretnych zamówień wystawianych swych prac i poddania ich pod szeroką dyskusję.

Ugruntował u nas sąd, niepozabawiony zresztą wielu przekonywających racji, iż plastyka monumentalna jest nierozdzielnie związana z architekturą i że wobec tego może być dyskutowana jedynie na konkretnych, bądź już zrealizowanych, bądź przeznaczonych do realizacji budynkach. Tylko, że tych budynków — mówię o architekturze współczesnej — a nie rekonstruowanej, było niewiele, jeśli chodzi o uwzględnienie współpracy plastyków, a rezultaty nie budzą całkowitej ufności i optymizmu. Nie mogło być zresztą inaczej: ludzie, którym powierzono do wykonania te prace, byli niemal wszyscy nowicjuszami w tej dziedzinie — tradycje sztuki monumentalnej są w Polsce znikome.

Problem więc istotnie jest skomplikowany, architektura bowiem dysponuje nie tylko w sensie inwestycyjnym, ale i artystycznym plastyką monumentalną; spróbujmy jednak chociaż częściowo rozwiązać.

Zdamy sobie sprawę, że miejsca płaskorzeźb w blokach MDM (między placem Konstytucji a placem Zwabięcia) zostały niezbyt fortunnie wyznaczone i że płaskorzeźby te nie są organicznie związane z samą elewacją gmachów, których miały stanowić ozdobę; ale zdajemy sobie również sprawę, że zbierawczywanie postaci ludzkich tam wyobrażonych, z gruntu błędnie pojęta skala, wykraczające poza granice schematyzmu nawet uproszczenia twarzy, rąk, nóg itp. skrzyżowane z naturalistycznym traktowaniem partii odzieżowych, nie wynika przecież ze złego dyktatu architektury.

Jaki stąd wniosek?

Ponieważ nasza architektura nie operuje stereotypowym „detalem plastycznym” w rodzaju karjatyd czy atlasów, zacierpniętych z wszystkich neo-stylów, ponieważ chce być architekturą prawdziwie humanistyczną, jej rzeźby, freski, mozaiki i sgraffita tą ludzką treścią muszą się napelnić. A to już jest sprawa indywidualnego wysiłku plastyka.

Dlatego sądzę, że nie tylko należy zwiększyć ilość konkursów zamkniętych i otwartych, obejmujących projekty nowych gmachów wspólnie przez architektów i plastyków opracowane, nie tylko eksponować nadesłane prace na specjalnie zorganizowanych pokazach, ale również zorganizować na dorocznych ogólnopolskich wystawach malarstwa, rzeźby i grafiki, osobny dział plastyki monumentalnej.

I nie sądzę, by te luźne planse, makiety czy gipsy, nie związane z określonym obiektem architektonicznym były całkiem nieprzydat-

ne. Przeciwnie, ich przydatność wydaje mi się bezsporna.

Pożytek takiego działu wystawy widzę przede wszystkim w jej tematyce i możliwościach dyskusji, których dostarczy. Dyskusji tematycznych i warsztatowych.

Zacznijmy od warsztatu — opamiętanie go nie jest rzeczą łatwą, a ponadto oddawna jest w Polsce zaniedbany. Obecnie należałoby na nowo do niego powrócić i to nie tylko w ostatecznych realizacjach, ale w projektach wykonywanych w obranej technice, w skali 1:1. Mogą tu przyjść z pomocą technologiczne i historyczne sztuki. Ci ostatni, wspólnie z krytykami, powinni przypomnieć, podobnie jak to czynią w wypadku malarstwa sztalugowego, mądre wskazania dawnej tradycji, poczynając od świetnej spuścizny Felicjana Kowarskiego, artysty tak twórczego właśnie w dziedzinie plastyki monumentalnej. Można by zresztą zbadać właśnie pod kątem kompozycji monumentalnych Galię Narodową malarstwa polskiego. Znalazłoby się z pewnością nie jedno.

A teraz tematyka. Z sumienną skrupulatnością Związek Plastyków Polskich rozsyła co roku listę tematów przed każdą Ogólnopolską Wystawą. Szczegółowość tej listy jest zadziwiająca: „Otwarcie fabryki szkieł optycznych pod Jelenią Górą”, „Wczasy w domu wypoczynkowym w Polanicy” itd. Tematów jest wiele. Artysty podejmują je lub nie, obrazy zostają przyjęte lub nie.

A jak się dzieje w plastyce monumentalnej?

Jeśli mamy do czynienia z architekturą zabytkową, zagadnienie przedstawia się nieco prościej: są archiwa, plany, są przekazy pamiętnikarskie. Zresztą, jeśli ocalał np. dom „pod Murzynkiem” to z pewnością będzie się dobrze z nim komponował „dom pod Bazylikiem” i kamienica Książąt Mazowieckich czy kamienica Fukiara.

Albo wróćmy na MDM. Co oznaczają grupa rzeźbiarska wieńcząca dom, nazwany popularnie przez warszawiaków „pod rodziną”? (Właśnie ta rzeźba zapoczątkowała jego miano). Przypnam się, iż latwiej mi odczytać jej powiązania formalne z grupą wieńczącą dziesiętnastowiecznych gmach „Zachęty” na placu Małachowskiego niż nową, socjalistyczną treść. Kto określał tematy wspomnianych już poprzednio płaskorzeźb — czy słusznie zdecydowano, że mają one wyobrażać matkę z dzieckiem, górnik i konduktora z czapką w rękę? Czyż trzeba wyjaśniać, że nie tylko w wykonaniu, ale w samym pomysle tematycznym tkwi niedobry schematyzm.

I dlatego agituje za corocznymi wystawami projektów plastyki monumentalnej. Bo na nich mogą się wyłonić i skrytalizować, drogą różnorodnych poszukiwań, nie wolnych zapewne od starych fermentów, omyłek i sporów, nie tylko nowe rozwiązania formalne, ale i nowe ujęcia tematyczne, nowe sformułowania treściowe. A na tym przecież powinna polegać sztuka realizmu socjalistycznego — sztuka o największym działaniu i największej odpowiedzialności społecznej.

NOTATNIK BULGARSKI

MARIA KURLUK

Od 1.IX. do 10.X. 1953 r.

Sofia. Białe miasto tonące w zieleni. Pięknie musi tu być na wiosnę. Teraz jest wieczór, a miasto szumi i faluje. Gwiazdy wiszą nisko nad dachami, wydaje się, że utkwili w gałęziach drzew, tłumy ludzi zalegają ulice i chodniki, dźwięcy śmiech i głośny gwar, z megalonów płynie muzyka, na tarasach, w restauracjach pod gołym niebem siedzą Bułgarzy, bawią się, tańczą.

Znajduję się w rzece spacerowiczów. Jakżeśmy spoważnieli w tej naszej Warszawie! Widok beztrósko spacerującego tłumy wydaje nam się snem prawie. Pomyśleć, u nas, o godzinie szóstej, siódmej wieczorem Warszawianie wyruszają na wielogodzinny spacer! Gromadnie. I tam i z powrotem! Z jednego końca ulicy do drugiego. Jakby to wyglądało? Zawsze się przecie spieszy.

Wracam do hotelu. Napisy w restauracji: bakszysza je zabranena i po francusku: les pourboires ne sont pas admis.

W mauzoleum Dymitrowa. Ciesza. Na katafalku, pod szkłem, na tle udrapowanej czarnej materii leży Georgij Dymitrow.

Cała uwaga skupia się na nim. Twarz jego wyraża wielki spokój. W tej twarzy jest dobroć. Robi wrażenie, jakby zasnął przed chwilą. Sugeruje to m. in. swobodny układ rąk. Wskazujący palec u jednej dłoni jest skrzywiony tak, jakby chciał nim stuknąć. U bliskiego człowieka każdy szczegół nabiera znaczenia. Te ręce, ręce Georgija Dymitrowa były zakute w kajdany w dzień i w noc, kiedy oskarżony o podpalenie Reichstagu przebywał w więzieniu w Berlinie. W czasie snu każdy najbliższy nawet ruch powodował szalony ból w rękach. Tworzyły się na nich ropiejące rany. Jeszcze długo po opuszczeniu więzienia rany te zagoiły się nie chciały. Tymi zakućmi w żelazo rękami pisał Georgij Dymitrow całą swą wieką korespondencję do sędziego śledczego, do adwokata, do przyjaciół i towarzyszy, do Henri Barbusse'a, do Rollanda, do ukochoanej matki. Ta korespondencja będzie zawsze żywa, tak jak żywy jest i będzie zawsze Georgij Dymitrow.

Chciałoby się uklęknąć i ucałować jego ręce.

Zwiedzam cerkwie. Jest pora nabożeństwa. Cerkwie są puste. W jednej staruszek cmoka we wszystkie ikony, w innej babcia wiekowa porusza bezzęlestnie wargami.

Później często wchodziłam do różnych cerkwi bułgarskich i mniej więcej było we wszystkich tak samo. Naród bułgarski nie jest religijny. Przypadło mu to wielkie szczęście, że nie ma u siebie spraw watykańskich. W szkołach nie uczą się religii. Naród bułgarski skutki we wielowiekowej niewoli odeszł powoli i od religii, i od cerkwi. Jego duszpasterzami byli obcy, na ogół Grecy. Ci kapłani nie widzieli Bułgarów, szyskanowali ich, ścigali z nich krwawe daniny, tępiłi słowo bułgarskie i bułgarskie tradycje. Są dziś w Bułgarii i ludzie wierzący. Wierzą w boga, ale nie wierzą w popa.

Jadę tramwajem do cerkwi bojańskiej, która słylnie ze swych fresków pochodzących z drugiej połowy XIII wieku, dokładnie z 1259 roku.

Wysiadamy we wsi Bojana. Deszcz pada gęstymi strugami, góry Witusze, które stanowią piękne tło do malej cerkiewki bojańskiej, są zasnułe mgłami, po ścieżce, którą wspinamy się wzwzwyż, płyną wazituki strumyczki.

Spodiewałam się zobaczyć średniowieczne malarstwo religijne. Odwrócone od żywota ziemskiego, a zwrócone ku bogu.

Zobaczyłam coś zupełnie innego. Nieznany twórca fresków bojańskich musiał być wspaniałym artystą. Jego oczy szukały życia i życie tchnął we wszystkie postacie, które utrwalił na murach cerkwi w Bojana. W tym malarstwie widzi się jeszcze wpływy bizantyjskie. Ale każda postać jest już potraktowana indywidualnie, każda twarz ma swój odrębny, ludzki wyraz.

By zachwycić się freskami z Bojana trzeba by w zupełnym spokoju przestudiować każdą postać osobno. Na to niestety nie było już czasu. Nie umiem też opisać, by nie wpaść w banal, wrażenia, jakie wywarła na mnie jedna z głów Chrystusowych, na której najdłużej zatrzymał się mój wzrok. (Fresk ten jest już bardzo zniszczony i należałoby zadbać o jego restaurację). Dramatyczny wyraz twarzy Chrystusa, ludzka rozpacz w szerokoich oczach, realistyczny rysunek głowy, głęboki, ciemnozielony ton tła — jest to ulubiony kolor bojańskiego mistrza — utrwala w przekonaniu, że mamy tu do czynienia z wyjątkowym, jak na owe czasy, zjawiskiem artystycznym.

Albo postać małego Jezusa. Krągłe lica, delikatnie wijący się, puszysty włos, w dziecięcych oczach i pełnych ustach tyle utajonego cierpienia, a całość wyraża wdzięk i słodycz jakiegoś Lippi, Leonarda...

Jedziemy do Rylskiego monasteru szosą wiodącą nas z Sofii ciągle wzwzwyż, mając po obu stronach lasy i góry z łagodnymi grzbietami. U stóp tych gór, jak jaskółcze gniazda przylepione do muru, stoją domki chłopów bułgarskich,

Zbudowane z kamienia lub cegły, rzadko leplone z gliny, pomalowane wapnem stoją zdobne w złote pęki kukurydzy i czerwonej papryki, które zwisają wzdłuż ścian. Koloru są tu mocne, nasyczone słonecem. Przypominają Van Gogha.

Bogactwo owoców. Prócz winnic, wszędzie dużo sadów. Mnóstwo jabłek, sliw, grusz i orzechów. Poza tym owoce, jakich nie znamy. Piękne w kolorze, w kształcie podobne do ber, o subtelnym zapachu, dają, zrywane późną jesienią, znakomite konfitury.

Duże plantacje tytoniu. Wieś, przez którą jedziemy, jest brzoza. Wszędzie żerdzie suszonego tytoniu.

Zbliżamy się do Gór Rylskich. Łagodne grzbiety gór Witusze znikają, a na ich miejsce pojawiają się gigantyczne skały i krajobraz nabiera majestatskiego wyrazu. Zapada wieczór. Wysoko w górach zelektryfikowane wsie. Zasługa władzy ludowej.

Autobus staje. Wysiadamy. Obok bramy stoi mnich. Czarne, gęste włosy opadają mu do ramion. Twarz pokryta głębokimi brudami.

Wchodzę na dziedziniec klasztoru. Nad nami wysokie, granatowe niebo i gwiazdy, wokół ogromne skaliste góry, a obok nas biegna białe mury klasztorne, drewniane ganki i ganecki, dostrzegamy subtelne freski. Architektura ta wydaje się być w pełnej harmonii z tym niebem, z tymi górami i z tym głośnym szumem, który dochodzi naszych uszu. To szumi potok górski, który spada w dół po kamieniach i robi tyle hałasu, jak gdyby był morzem.

Rano. Nad skalami różowe niebo. Na łąkach różowe krokusy. Poza Rylskim monasterem, który zwiedzimy na samym końcu, są tu jeszcze w górach dwa małe klasztory, które powinniśmy zobaczyć. W jednym z nich widzimy izbę z szeroką ławą biegnącą wzdłuż ścian. Tutaj, w czasie tureckiej niewoli, mnisi uczyli potajemnie języka bułgarskiego.

Niedaleko stąd znajduje się grota, a raczej jaskinia, o której głosi legenda, że żył w niej Iwan Rylski. Z groty jest bardzo mozolne wyjście. Przewodnik pół żarzem — pół serio twierdzi, że wychodzący stąd bez najmniejszego zadraśnięcia jest sprawiedliwym, człowiekiem bez grzechu. Nieszczęsna, zadrasnęłam się w łokieć.

O Iwanie Rylskim, który żył na przełomie IX i X wieku, warto wspomnieć. O jego osobie istnieją dwie wersje. Jedna powiada, że był to chłop z pochodzenia, druga, że był bołarem, tzn. szlachcikiem, który we wczesnej młodości oddał się służbie bogu. Żył blisko dworu i cerkwi, poznał dobrze ich styl życia i głęboko rozczarowany do ludzi i kapłanów, którzy nie myśleli o zbawieniu duszy, a żyli kosztem narodu w przepychu i rozpucie, zbuntował się i zabrawszy swoich uczniów uszedł z nimi wysoko w góry. Zamieszkał w jaskini, gdzie żył życiem ascety, oddany rozmyślaniom i służbie bożej. Słowo jego musiało być natchnione, sława i autorytet jego rosły, w krótkim czasie wieść o świętym mężu rozszła się po wszystkich krańcach Bułgarii.

Panujący wówczas król Peter chciał się spotkać z Iwanem Rylskim. Wysłał do niego posłów, ale Iwan Rylski odmówił. Nie spotka się nigdy z człowiekiem, którego życie upływa w rozpucie i który łupi swój naród.

Po oswoobodzeniu, w 1186 roku prochy Iwana Rylskiego zostały przeniesione do Trnovo, ówczesnej stolicy Bułgarii. Iw... Rylski zo-

stał oficjalnie ogłoszony świętym bułgarskiego narodu. Stał się bohaterem ogólnonarcowym.

Monastyr Rylski, który przyjechaliliśmy zwiedzić, ma za sobą burzliwą historię. A raczej nie tyle monastyr, co miejsce, na którym stoi. Po raz pierwszy, w 1333 roku, zbudował tutaj bołar Chrelo mały klasztor na cześć Iwana Rylskiego. Obok klasztoru wznosił on basztę dla obrony własnej, która zachowała się do dnia dzisiejszego. W XIV wieku Bułgaria dostała się pod jarzmo Turków, którzy zniszczyli prawie wszystkie zabytki kultury bułgarskiej. Zniszczyli również klasztor wzniesiony przez bołara Chrelo. W r. 1469 odbudowano na nowo klasztor Rylski, a z Trnovo przeniesiono tam prochy Iwana Rylskiego. W końcu XVIII a na początku XIX wieku państwo tureckie zaczęło się rozpadać. Rozbójnicy wszelkiej maści żyli sobie swobodnie pod okiem władzy, napadali i grabili. Napadli na klasztor Rylski i spalili go doszczętnie. Parę lat później trzej nieznani budowniczy bułgarscy wzniesli monastyr w tej postaci, w jakiej zachował się po dzień dzisiejszy.

Widziany z zewnątrz robi wrażenie fortecy. Dopiero kiedy się wchodzi na dziedziniec klasztorny, ujawnia się lekkość jego konstrukcji, gracja jego krużganków, świeżość fresków, cała w swej prostocie urzekająca architektura bułgarska. Na środku dziedzińca stoi kopuła cerkiew, bogata w jaskrawe malowidła ściennie, w konstrukcji podobna do bazylik z Athosu. Podobna mi się ołtarz, misternie rzeźbiony w drzewie, szkoda tylko, że złocony. Od złota i złocen kapie tu wszędzie.

Mnich z twarzą Chrystusa pokazuje nam cudowny obraz, obłożony kośćcami ludzkimi - relikwiami i objaśnia, że wystarczy złożyć pocałunek na obrazie i wyrazić życzenie, a życzenie dojdzie do niebios i zostanie spełnione.

Chodzę po cerkwi, by zobaczyć wszystko dokładnie. Przysięgam, że mnie stara kobieta o złotej twarzy, wyblakłych oczach i skośnym spojrzeniu świętoszki. — Czemu patrzysz tylko na ikony — pyta — a nie całujesz ich? W Boga nie wierzysz? — przeżegnała się. — Zostań tu, u nas. Mnisi nauczą cię wiary.

Miałam ochotę zobaczyć celę klasztorną. Zastukałam do jednej z nich. Otworzył nam tegi mnich w przybrudzonej nieco habicie. Weszliśmy. Rozglądam się. Szerokie, wygodne łóżko, góra poduszek, koldry, wszystko to nakryte złotą pluszową kapą. Obok dużego portretu Georgija Dymitrowa — ikona i portret ostatniego króla Bułgarii, Borysa. Dalej różne fotografie i wycinanki z gazet. Na biurku niedopałki papierosów, butelczyny wina, owoce. Bruchaty piec lepiorny z gliny i pomalowany kolorowo formą swą przypominający stare piece holenderskie. Mnóstwo makatek.

Duch Iwana Rylskiego nie mieszka tu na pewno. Co najwyżej mógłby od czasu do czasu straszyc.

Wracamy do Sofii. Zbliża się wieczór. Jeden z tych złotych zmierzchołów bułgarskich. W autobusie cicho. Moi towarzysze zajęci są obserwacją skał rylskich, na których grają promienie zachodzącego słońca. Ktoś cicho zanucił, drugi podjął melodię, a teraz śpiewają już wszyscy. Pieśni bułgarskie są zróżnicowane z narodem. Kiedy prosiłam o przetłumaczenie tych, które najbardziej mi się podobały, okazało się, że napisali je dwaj wielcy poeci: Christo Botew i Christo Smyrnen-ski.

Wyjeżdżamy z Sofii na wycieczkę do Trnovo, stolicy drugiego królestwa bułgarskiego. Jedziemy szlakiem, którym ongi podążył król polski, Władysław Warneńczyk, by pobić Turków.

Pniemy się ciągle w górę. Wzgórza, lasy, wąwozy, kotlinki, do których tuła się wioski, pasterze i owce na halach. Im wyżej, przyroda nabiera potężniejszego wyrazu. Trzody czarnych bawołów, na tle fioletowych urwisk, wypalonej, złotej ziemi i szerokiej srebrzącej się przestrzeni. Kolory kontrastują ze sobą. Ale jest już na nich poświata zbliżającego się zmierzchu. Oczy wysysają się w te obrazy, chciałoby się je zabrać ze sobą, nigdy nie zapomnieć.

Jadę z wycieczką bułgarskich historyków. W autobusie panuje wesołe nastroje. Tworzy go jeden z profesorów, profesor Burmow, wybitny historyk bułgarski. Jest to człowiek już niemłody, niski, krępy i przysadzisty, którego zapewne nieszczejce pozbawiło jednego oka. Profesor należy do tego typu ludzi, którzy z jakiegoś tajemniczego rogu obfitości zdają się czerpać humor. Z takim człowiekiem nie przepadniesz. Z nim ci będzie dobrze, wesoło, a dowcipami, finezyjnymi anegdotami, historyjkami z nonsensem, będzie cię rzącał — po prostu po królewsku.

To właśnie robi profesor Burmow przez trąbkę tak, by wszyscy w autobusie mogli brać udział w tej zabawie słownej, jaka się zaczyna. Bo to jest naprawdę zabawa. Profesor Burmow jest na przemian speakerem Bibisi paplającym bzdury, popem zawodzącym pieśni cerkiew-

Wokół niej snują się mizerne Cyganiatka o palających oczach. Ona siedzi uśmiechnięta, zadowolona, a przed nią, w świetle ogniska tańczy jej mąż. Jego obnażone, brązowe ramiona zdobią kule bransolety, zdobne w kolorowe kamienie. Cygan jest w ekstazie. Pot leje się z jego twarzy, spływa strumieniami po smagłej szyi, ale on tańczy z gorejącymi oczyma utkwionymi gdzieś daleko, nieznany mi trudny taniec. Taniec ten nosi cechy pierwotne, mechanizm jego tkwi jakby w brzuchu tańczącego. Nagle wybiega spośród uczestników wycieczki młoda, czarnowłosa Bułgarka, pracownica naukowa. Staje twarzą do Cygana i zaczyna mu wtórować w tańcu. Widocznie robi to dobrze, Cygan nie przerywa sobie, tańczy razem.

Późnym wieczorem jesteśmy w Trnovo. Siedzimy przy kolacji na tarasie hotelu. Przechylając się nad balustradą tarasu widzisz przepaść. Dalej srebrzy się rzeka Jantra, a wokół amfiteatralnie rozłożone miasto, którego był w tej chwili oznaczają mrugające, złote światelka.

Nazajutrz zwiedzamy miasto. Pogoda niesłaby się zmieniła. Po wczorajszym upale, dzisiaj przenikliwy ziać i porywisty wiatr. Oprowdza nas stary, zasłużony muzeolog, profesor Nikołow, który, jak opowiadają profesorowie, tak zapatrzył się w Trnovo dbając o jego zabytki, że zapomniał się ożenić i pozostał kawalerem.

Kto nie widział średniowiecznej fortecy, powinien zobaczyć Trnovo. Jest to zresztą jedyna forteca tego typu w orientальной Europie.

Na najwyższym płaskowzgórzu znajdują się ruiny dawnego pałacu królewskiego. Tam żył król, jego rodzina i dworzanie. Niżej znajdowały się rezydencje bołarów, szlachty bułgarskiej i jej świta. Jeszcze niżej żyło mieszczaństwo. Ca-

ju, gdzie ośla można zobaczyć jedynie w Zoo, podobają się te zwierzęta, zwracają naszą uwagę. Kiedy wspominałam o tym Christine, mruknęła: „Et tam... Jak tylko taki osioł nawinie mi się na oczy, myślę o tym, kiedy nasza technika wyruguje te stworzenia”

Poznałam rodzinę radziecką. Przez kilka dni obserwowałam ich leżąc na plaży. Tworzą zwartą, zdyscyplinowaną komórkę. Jest to młode małżeństwo i dwoje małych dzieci. Dzieci urzeka morze, chciałyby przebywać w wodzie bez końca. A rodzice nie mogą na to pozwolić. Ninie zbiera się na dasy, a Wani na plaż. Rodzice w sposób prosty, inteligentny potrafili dzieci uspokoić, odwrócić ich uwagę. Ojciec i matka odpowiadają na pytania dzieci. Mąż odzywa się do żony naturalnie, serdecznie, tak samo ona do niego. W drobnych czynnościach wokół dzieci, zabierających dużo czasu i które na ogół określa się „zajęciem dla bab”, mąż chętnie pomaga żonie. Są jak gdyby jednym organizmem. A każde z nich jest zupełnie inne. Cechy wspólne są w nich wyraziste: dojrzałość w traktowaniu siebie samych i dzieci i wynikająca z tego odpowiedzialność, jakaś nowa, zupełnie świeża uprzejmość, nie mająca nic wspólnego z manierami uprzejmościowymi mieszczaństwa.

Jemy wspólnie obiad. Siedzimy na tarasie, na brzegu morza. Rozmowa toczy się lekko o sprawach zwyczajnych, o krajoobrazie bułgarskim, poświęcamy też sporo uwagi zającowi, którego spożywamy. Towarzysz O. jest specjalistą i przyjechał do Bułgarii na robotę. Zwiedził ze swoją rodziną duży szmat Bułgarii. Są uręczeni tym górzystym krajem. Pochodzą z rozległych stepów Ukrainy. Zachowują się swobodnie, wesoło, ale nie są hałaśliwi. Nie ma w nich nic ba-



Miasteczko tytoniu „Ryla”

Rys. J. M. Szancer

ne, opowiadaczem dowcipów, które wywołują salwy śmiechu. Zabawa idzie na całego. Śmieją się wszyscy, zofer, przewodnik, chyba i autobus trzęsie się tak ze śmiechu.

Pod wpływem wytworzonej atmosfery siadają inni profesorowie, pracownicy Akademii Nauk przed trąbką. Jest niezły tenor, słyszymy więc arie, pieśni w różnych językach, opowiadania. Proszę, żebyśmy i ja coś zaśpiewała. Moje przekleństwo gardło nie pozwala na śpiew. Profesor Burmow zwraca się przez trąbkę do jednego z uczestników wycieczki, którego nazwiska nie pamiętam, by zechciał zaśpiewać pieśń starohebrajską. Dowiaduję się, że jest z nami nadrabin Bułgarii, starszy pracownik naukowy Akademii, i do niego zwraca się właśnie profesor Burmow.

Nie zauważyliśmy, kiedy zrobiło się ciemno. A wyjechaliliśmy przecież rano ze Sofii. Jesteśmy wysoko w górach. Szosa jest dobra, ale wąska, jedziemy nad urwiskiem. Nagle — co to, jakieś języki ogniste tu i ówdzie zdają się liść ziemi. Tabor cygański. Profesorowie proszą o zatrzymanie autobusu. Wysiadamy.

Nie zapomnę nigdy tego niezwykłego obrazu. Profesorowie i pracownicy naukowcy przystępują do Cyganów i z tą łatwością kontaktowania się, jaką posiadają Bułgarzy, rozpoczynają z nimi rozmowę, tak jakby znali się od lat. Pracownica Akademii Nauk, Helena Sawowa, obejmuje młodą Cyganek i tłumaczy jej, że powinna się uczyć. Ta znów opowiada jej o swoim życiu, swobodnym to niby a trudnym, życiu, w którym nie ma przejścia z dzieciństwa do młodości. Trzynastoletnie dziewczę cygańskie wydaje się za mąż.

Przy ognisku siedzi w kucki gruba, młoda jeszcze Cyganka. Jej czarna, włochatą głowę zdobi złotista chustka z frendzlami, w rozlanej, tłustej twarzy gubią się ślady dawnej urody. Porównując ją z resztą Cyganów jest ubrana bogato. Na szyi grube sznury koralu, w uszach złote kolczyki wielkości małych kółeczek, na palcach, rękach ręcznie kute bransolety, pierścienie. Bluzka, spódnica nie pierwsze świeżości, ale jedwabne, kwieciste,

ły ten rozłożysty kompleks opływa rzeka Jantra.

Ze świetnej przeszłości stolicy drugiego bułgarskiego królestwa niewiele pozostało. Szczątki ruin, zniszczone cerkwie. Położenie geograficzne Bułgarii sprawiło, że kraj ten był ofiarą ciągłych napaści i obcego jarzma. Turcy zniszczyli starodawne Trnovo, a z kamieniami, które pozostały ze zburzonych budowli, lud bułgarski wznosił miasta, które właśnie oglądamy.

Zwiedzamy zabytkowe cerkwie. W Bułgarii na każdym omal kroku, szczególnie w okolicach górskich, można się natknąć na cenne nierzadko, że dziecinnie bawące się gdzieś na uboczu przynoszą ze sobą ulamki starych rzeźb, stare monety, przedmioty mające wartość muzealną. W Trnovo widziałam piękne greckie kapitele, które jakaś nieswiadoma ręka ułożyła odwrotnie. Kapitele służą za postumenty. W cerkwi św. Piotra i Pawła, zbudowanej w drugiej połowie XIII wieku znajdują się kolunmy przywiezione z rzymskiego miasta Nikopolis ad Istrum.

Wszędzie tu tchnie historia. Ale żywy od wszystkich zabytków, przemawia do nas przyroda. Położenie miasta jest wyjątkowo piękne. Krajoobraz widziany z najwyższego cypla Trnovo jest doprawdy jedyny. Widzisz daleko, daleko, wydaje ci się, że masz skrzydła, a łamion i że możesz być orlem.

Lot ze Sofii do miasta Stalin: poprzez szybki okienka widzę góry, góry, góry.

Warna nad Morzem Czarnym. Krajoobraz biblijny. Łagodne wzgórza, na nich winnice, drzewa brzośkwiniowe i migdałowe, gdzie nigdzie krzak figowy zwący się po bułgarsku smukinia, poletka bawelny.

Przypominając uroczę igrzyski poruszają się w tym krajoobrazie różnego rodzaju osiołki. Popielate, srebrne, brązowe, złote z cienką czarną pręgą biegnącą wzdłuż grzbietu i bez pręgi, z czarnymi „okularami” i bez „okularów”. Solidne to, pracowite i wytrzymałe zwierzątka pnie się w góry, a na swoim grzbiecie dźwiga nieraz niewygodnie ciężary.

Nam, którzy pochodzimy z kra-

nalnego, ani dwuznacznego. Są prości we wszystkim. W tej prosiocie jest głęboka mądrość, kultura ludzi radzieckich zrodzona w bólu, w krwi i w ciężkim zmaganiu o lepszy świat.

Jedziemy razem do Aladza - monastyr. W towarzystwie tych bliskich ludzi okolic, przez które jedziemy, nabierają jak gdyby innego wyrazu i morze pięknieje. Jedziemy wzdłuż morza, potem serpentyną wzwzwyż i wzwzwyż, a ciągle widzi się morze. Jest dzisiaj zupełnie spokojne i przypomina ciężką, srebrną lamę.

Okolice zupełnie dzikie. Tu i ówdzie drzewo orzechowe, opuszczony domek wtulony we wzgórze.

Jesteśmy wreszcie na miejscu. W ogromnej piaskowej skale widzimy dwa malutkie okienka. Jest to Aladza-monastyr, klasztor wykuty w skale w I wieku naszej ery.

Turysta odwiedzający Aladza-monastyr jest postawiony sobie samemu. Dozorcami klasztoru są dwoje starszków, którzy niczego objaśnić nie potrafią. Wielka to szkoda.

Utrzymuje się, że klasztor ten był miejscem schronienia prześladowanych chrześcijan, a za czasów niewoli tureckiej ukrywali się tam bułgarscy mnisi. Najciekawsze jest to, że przez wieki całe nie wiadomym było, że w skale kryje się klasztor. Jedno z trzęsień ziemi, które miało miejsce na tych ziemiach, spowodowało obsuniecie się przedniej ściany skały i wówczas zobaczono świetnie zamaskowany monastyr.

Surowe musiało być życie tych, którzy tu żyli. Wszystko wydłubane w skale. Jakies pieczary w naszym pojęciu, służyły im za pokoje. Z polichromia malutkiej kapliczki również wykutej w tej samej skale nie pozostało nic. Jest tak porysowana przestrzelonymi sercami, monogramami, imionami i nawet nazwiskami współczesnych barbarzyńców. że poza tym nic innego się nie widzi.

Wracamy. Słońce zachodzi. Drzewa, krzaki, liście, droga — w złości. Spokój w przyrodzie. Morze szumi jednakowo, ale pod wieczór szum jego wydaje się groźny.

DOKOŃCZENIE NA STR. 7



Ugrodnici z gaju brzośkwiniowego

Rys. J. M. Szancer

ARCHITEKTURA GDAŃSKA

JERZY ŁOZINSKI

Stało się zwyczajem, że architekci z całej Polski zjeżdżają licznie na każdą wystawę projektów, gdziekolwiek się ona odbywa. Największym bodaj zainteresowaniem, poza warszawskimi, cieszą się pokazy gdańskie. Są ku temu przyczyny. Każdy architekt wyrwyjący się na dzień lub dwa od swych codziennych zajęć, szuka w osiągnięciach i błędach swoich kolegów z innego miasta odpowiedzi na pytania ważne dla jego własnej twórczości, rozwikłania problemów, z którymi sam nie daje sobie rady. Otóż twórczość architektów gdańskich, poza całym szeregiem innych zagadnień, pokazuje obecnie najpełniejszą realizację powstałego w roku 1950 hasła tworzenia architektury o cechach typowych dla regionu, w którym powstaje.

Co to jest regionalizm niepokojący wszystkich architektów? Hasło nawiązania do miejscowych tradycji przeszłości nigdy nie było wyraźnie zdefiniowane. Wywodziło się ono z poszukiwania metody dającej właściwą formę naszej architekturze i było w rozmaity sposób interpretowane. Jedni w regionalizmie widzieli wstępny etap do wypracowania formy narodowej. Inni chcieli odrębnością i specyfiką cech regionalnych, polegających jakoby na stosowaniu miejscowych materiałów budowlanych, zastąpić kontynuację przebrzmiałych kierunków.

Jak się okazało w praktyce, przeniesienie walki o architekturę socjalistyczną z płaszczyzny ogólnokrajowej na teren poszczególnych środowisk ukłoniętno wałkę. Na przykładzie Gdańska widać wyraźnie, że w takich warunkach walka o realizm socjalistyczny zyskała jednak mocniejsze podstawy. Mimo wszelkich sprzecznych tendencji starcie poglądów nastąpiło na tle konkretnego podłoża architektury historycznej. Trzeba było odbudować zabytkowe zespoły Gdańska, a wewnątrz nich lub w najbliższym sąsiedztwie wznosić nowe budynki. Co do tego, że trzeba w takim wypadku nawiązać do istniejącej architektury, nie było różnicy zdań. Natomiast poszczególne architektki, zależnie od tego, z jakich założeń wychodzili, rozumieli różnie zakres wpływu zabytków i sposób nawiązania do nich. Urok starej zabudowy i pieczołowicie wydobytanych z gruzów fragmentów oraz osobiste zaangażowanie się wielu z projektantów w prace rekonstrukcyjne stworzyły dobry grunt dla wnikliwej analizy dawnej architektury. Dalo to oczywiście dobre rezultaty.

Co prawda byli i tacy, dla których wyizolowanie się w autonomicznych regionach stanowiło obronę starego przed nowym. Okłepanie i przestarzałe chwyt kompozycyjne, jak powierzchowna modernizacja, zdobienie fasad geometryczną grafiką, wydobywanie konstrukcji jako zasadniczego efektu

artystycznego i negacja społecznego sensu w wyrazie budynku, nazywane nowatorstwem. Natomiast oparcie się na historycznym dorobku realistycznej architektury po to, aby — startując z jej dawnych osiągnięć znaleźć kształt nowej architektury, jak najpełniej wyrażającej przemiany zachodzące we współczesnym życiu narodu, starali się zwoleńczy tego kierunku nazwać eklektyzmem. Poczem natychmiast przystępowali do bezkrytycznego kancionizowania przeszłości i kłecenia z niektórych cech architektury zabytkowej i zasad formalistycznych twórców, które nie raziliły starych gustów, a równocześnie pozwały na odciążanie „formy narodowej”.

W roku 1951 na I Ogólnopolskim pokazie architektonicznym w Warszawie architektki gdańscy pokazali kilka projektów, które na tle małego zróżnicowania twórczości innych środowisk wyraźnie odbiły jako pochodzące z jednej „szkoły”. Odrębność ta polegała na wykorzystaniu tradycji lokalnych. Dziś już możemy spostrzec, że w każdym z tych projektów zaznaczyły się dwie przeciwstawne tendencje: schematyczna modernizacja kształtów zabytkowych i twórcze wykorzystanie dorobku przeszłości dla uzyskania nowej formy.

Jednym z ówczesnych projektów gdańskich, nawiązujących już do dorobku dawnej architektury, ale obciążonych jeszcze formalistycznymi pozostałościami, był projekt budynku biurowego „Czytelnia” (autor W. Rembiszewski). Gdańskie sugerowały: podział jednorodnej bryły na pięć symbolicznych kamieniczek i bardzo delikatny choć sztywny rysunek nałożony na elewację. Ani jednolity plan, ani wyraz budynku nie usprawiedliwiał podziału fasady na pięć jednakowych elementów.

Wspólna balustrada i rytmiczne rozmieszczenia okien sugerowały powiązanie pięciu elementów w całość. Natomiast pogrupowanie okien po trzy, sztywna siatka graficzna i cofnięcie od lica budynku pochyle daszki stanowiły powierzchowną i zdawkową aluzję do kształtu kamieniczek mieszczańskich.

Dalszy rozwój metody zaprezentował na tym pokazie projekt gmachu poczty przy ul. Długiej proj. L. Kadłubowskiego. Autor twórczo przepracowując układ kamieniczek sąsiadujących z pocztą, wydobył istotnie typowe cechy architektury gdańskiej i operując prawie autentycznym detalem dał nową kompozycję, która nie sugeruje pokrewieństwa użytkowego z sąsiadującą zabudową, wyrażając w jasny sposób społeczną rolę tego budynku. Zarówno duża plastyczność detalu, jak bogactwo kompozycji powodują, że budynek, nie tracąc nic ze swej in-

dywidualności i nowoczesności, harmonijnie współżyje z zabytkowym otoczeniem. Również i ten projekt nie był wolny od modernistycznego upraszczania detalu.

Siła środowiska gdańskiego i jego stały rozwój polega między innymi na tym, że raz wypracowanego układu kompozycyjnego nie porzuca się łatwo dla pogoni za oryginalnością. Obok pojawiania się zupełnie nowych form można zaobserwować utrzymywanie się przez dłuższy czas tej samej zasady komponowania budynku. Cały szereg architektów mających podobne zadania stara się doskonale poprzednie osiągnięcia, tworząc liczne warianty, które jeśli nie posuwają sprawy naprzód, to przynajmniej pokazują w sumie wszelkie możliwe kombinacje przyjętego układu, a w następnym etapie przysuwają ją do nowa, lepsze rozwiązanie. Dużą pomocą w dalszym rozwoju, w doskonaleniu przyjętych układów staje się dla architektów gdańskich stałe pogłębianie i twórcze wykorzystywanie znajomości architektury zabytkowej. Historia pokazuje, że wielki twórca, mimo pozorów, to nie ten, kto przeciwstawia się osiągnięciom poprzedników, starając się zrobić wszystko inaczej, lecz ten, który potrafi wchłonąć wszystko, czego dokonał przed nim i podnieść rezultaty zbiorowej pracy na nowy wyższy etap.

W szkole gdańskiej widać jednak, obok rozwoju osiągnięć kompozycyjnych równolegle kosztowne niektórych schematów. Dla pokazania charakteru i podłoża takich zahamowań wystarczy analiza jednego z utrzymujących się do dziś układów.



Projekt budynku mieszkalnego arch. J. Wierzbickiego



Zbrojownia gdańska

wplecione we wspólną grę detalu przechodzącego rytmicznie przez całą długość budynku. Wartość plastyczna partii międzyszczytowych została wzmocniona jeszcze przez umieszczenie tu właśnie rzeźb uzbrojonych m. szczer. Na skrajach kompozycja jest zamknięta przez pełne powtórzenie międzyszczytowego fragmentu z rzeźbą. W tym bogatym układzie przenikających się nawzajem dwóch wątków kompozycyjnych trudno chyba doszukiwać się istotnej podstawy do mechanicznego zestawienia elewacji nowego budynku z kilku samodzielnych elementów.

Co oznacza tendencja do mechanicznego zestawienia starych kamieniczek. Czy tylko jest to prymityw kompozycyjny? Istnieje pogląd, że obowiązująca cecha architektury gdańskiej stanowi podział ulicy na wąskie trójokienne kamieniczki. Rzeczywiście taki typ budynku mieszkalnego dominuje w zabytkowych zespołach, przynajmniej ilościowo. Trójokienna wąska kamieniczka to bezpośrednie od-

pozyccynie cytowania pełnych układów form zabytkowych.

Na wystawie znalazł się jednak szereg prac stanowiących próbę dalszego i głębszego rozwijania osiągnięć z lat poprzednich. Do nich należy spichrz typu komorowego J. Nowosadkiego, śmiało wykorzystujący gotyckie tradycje dla stworzenia monumentalnej bryły panującej nad krajobrazem. Projekt ten potwierdza, jak również kilka innych prób gdańskich, że możliwe jest wypracowanie realistycznej formy architektury przemysłowej wbrew oświadczeniom konstruktywistów, że przemysł to przede wszystkim konstrukcja i funkcja.

Ciekawym przykładem rozwoju metody jest projekt budynku mieszkalnego J. Wierzbickiego. Bryłowe wyodrębnienie klatek schodowych i potraktowanie ich jako zasadniczych akcentów wskazuje na bardziej architektoniczną drogę rozwoju budownictwa niskokondygnacyjnego niż ta, która zarysowuje się w większości prac Miastoprojekt ZOR. Oczywiście projekt ten ma również błędy. Do nich należy charakterystyczny, nie tylko dla prac gdańskich, strach przed kontrastem większej gładkiej płaszczyzny z partiami bardziej zróżnicowanymi plastycznie. W wyniku równomiernego nasycenia całego budynku detalem zaciera się wyrazistość kompozycji. Ale mimo niezbyt oszczędnej i przemysłowego operowania plastiką, projekt ten jest dużym krokiem naprzód w poszukiwaniu wyrazu budownictwa mieszkalnego.

Na ostatnim pokazie okazało się, że szkołę gdańską charakteryzuje nie tyle kosztowne schematów, co duże wycielenie architektów na bogactwo przejawów nowego życia społeczeństwa i stałe szukanie dla nich nowej, jak najlepiej wyrażającej ich treść formy plastycznej. Poza całym szeregiem projektów lokalizowanych w Gdańsku, dobre przykłady przenosi twórczy środowisko stanowią znane wszystkim prace nadesłane na konkursy ogólnopolskie: projekt K. Biszewskiego na pawilon polski na wystawie rolniczej w Moskwie (II nagroda), projekt K. Biszewskiego, J. Bojarskiego, W. Rembiszewskiego i innych na stację Metra warszawskiego (I nagroda) i projekt dużego zespołu gdańszczan na Śródmieście Warszawy. W tych pracach autorzy dali rozwiązania, które bazując na dorobku środowiska gdańskiego pokazały, że wykorzystanie doświadczeń lokalnych jest dobrym gruntem dla kształtowania się architektury ogólnonarodowej. To wychodzenie poza ograniczenia regionalne właśnie wtedy, gdy się bazuje na głębokiej analizie tradycji, jest zjawiskiem zrozumiałym, gdy weźmiemy pod uwagę, że rozwojem formy architektonicznej kieruje przede wszystkim rozwój życia, a do przeszłości wracamy po to, aby nauczyć się od niej wyrażać treść tego, co nas otacza współcześnie.

Optymistyczny obraz rozwoju środowiska nie oznacza jednak, że zadania, jakie stoją przed gdańskimi architektami, ograniczają się do rozwijania jedynie osiągnięć warszawistycznych. Niektóre problemy ogólniejsze nie wystąpiły jeszcze w pełni, lecz są i takie, których rozwiązanie jest sprawą dnia. Do takich nabrańskich zagadnień należy podejście architektów do kompozycji miasta jako całości zawierającej w sobie zarówno zespoły zabytkowe, jak i zabudowę zupełnie nową. Na tej płaszczyźnie należy spodziewać się rozstrzygnięcia wielu przeciwieństw, wśród których dziś trudno jeszcze zorientować się. Zagadnienie schematyzmu i doskonałania już raz wykształconych rozwiązań, sprawa prawdziwego nowatorstwa wpływającego ze zmian w życiu społecznym, a powierzchowna modernizacja formy zabytkowej dla deklaracyjnego zaznaczenia nowoczesności, problem wytworzenia architektury narodowej w oparciu w pierwszym okresie o tradycje lokalne a zamykanie się w kręgu osiągnięć i obciążenie pozostawionych przez historię i cały szereg innych zjawisk zostaną rozwiązane do końca dopiero przy wyjaśnieniu problematyki urbanistycznej Gdańska. O tym, że środowisko gdańskie po wielu pomyłkach również w tej dziedzinie wkroczyło już na drogę słuszną, a nawet wysuwa się na czoło polskich architektów, świadczą wyniki konkursu na Śródmieście Gdańskie. Ale omówienie tego konkursu i związanych z nim problemów powinno być poświęcone oddzielny artykuł.

Brak zasadniczego motoru pracy architekta, jakim jest poszukiwanie ukształtowania plastycznego budynku po to, aby jego forma jak najdobitniej wyrażała treść współczesnego życia, powoduje fałszywy stosunek do historycznego dorobku i prowadzi do kostnienia układów kompozycyjnych w bezduszną schematyzację.

Mimo doświadczeń występowania tego zjawiska nie ono jest charakterystyczne dla środowiska gdańskiego. Tegoroczny pokaz regionalny, który odbył się w Sopocie (listopad 1953), pokazał, że tego rodzaju tendencje nie stanowią już dominującej obecnie metody projektowania opartej o doświadczenia przeszłości. Są co prawda projekty, które, mimo pozorów, niewiele jeszcze posuwają sprawę naprzód. Do nich należy projekt Domu Rybaka we Władysławowie, którego kompozycja polega na dolepieniu do dużego bloku z koszarowo roztawionymi oknami zestawu trzech fasad kamieniczek gdańskich. Słuszną tendencją rozszerzania wpływu historycznej architektury poza obręb murów Starego Miasta została sprowadzona niestety jedynie do nieuzasadnionego użytkowego i kom-

Podróż do kresu dwudziestolecia

Był rok 1940, rok głuchej i obojętnej nocy okupacyjnej, kiedy gniewne pory literata pojęło trud wynierzenia sprawiedliwości odesłemu światu. Niełatwo było mu wskazać wówczas siły, które trakt zalezczycki zastąpić miały szosą ber.ńską.

Pchaliśmy się z przejęciem nad tekstem „Domku z kart” i odnajdujemy w tym przesłaniu z odległej epoki akcenty znane, bliskie, potrzebne. Data powstania utworu? 1940.

Sądzę, że kwestia powodzenia sztuki Zagadiowicza jest jasna. Mimo poważnych braków w zakresie waktów poznawczych — czyż można ich żądać w całej pełni od sztuki powstałej w rok po klęsce, a na cztery lata przed wyzwoleniem? — „Domku z kart” jest p.e.n. pasji. Prawdy emocjonalnej, nie intelektualnej.

To pierwsza sprawa. Druga — to wykie poza pamflet. Można wskazywać do woj na deklaracyjny symbolizm zakończony, w którym wyrażają na scenę żołnierze radzeczy; można czynić zarzuty reaktorom lewicowego pisma, że tak mało w nich rewolucyjnej przenikliwości. Nie umniejszaj to na jotę efektu, że piękna satyra, negacja, to nie cały „Domek z kart”.

Rezultaty premiery są znane: rekordowe powodzenie u widzów i n.e.mal enuzjasyjne przyjęcie przez krytykę teatralną. Aż nado uzasadniona wydaje się więc decyzja, by to, co obejrzał mieszkaniec Warszawy, uosobnić m.e.szkaniomci Elku, Senoka, Zgoczeza i S.v.noujścia. Czywiście przez sfilmowanie sztuki.

Edward Csaó, w dwóch kolejnych numerach „Przeglądu Kulturalnego” (39 i 40) omawiając warszawski spektakl „Domku z kart” wyręczył mnie w ocenie zmian (licznych i daleko idących) na drodze od manuskryptu do przedstawienia. Warto z kolei rozważyć różnice na drodze od przedstawienia do jego postaci filmowej.

Gdyby podstawa utworu filmowego był oryginalny manuskrypt Zagadiowicza, istniałyby dla realizatora dwie możliwości: bądź temat „Domku z kart” wyzyskać dla napisania oryginalnego filmowego

scenariusza, bądź sfilmować jakiś najlepszy z możliwych spektakli (oczywiście spektakl warszawski miałby wszelkie szanse, by się takim okazać).

W przypadku filmu, wyświetlanego obecnie na ekranach, założenia zostały uproszczone, co mało jeden bezsporny plus — szybkość. Podstawą utworu filmowego uczyniono przedstawienie Teatru Współczesnego w reżyserii Erwina Axera, z doborczyństwem inwentarza przyjmując jego opracowanie dramaturgiczne.

Dlaczego nie pełna adaptacja i nie zwykły film fabularny? Twórcy twierdzą, że nie znaleźli w tekście oryginalny materiał na film fabularny. Jest w tym może trochę nieśw.adomej rezygnacji. „Domek” ma ostry konflikt, misternie rysowane postacie, ewokuje określoną atmosferę — dużo! Teatralne konstruowanie sytuacji nie jest dla adaptatora przeszkodą.

Sfilmowano jednak spektakl. Dobre i to. Tym więcej, że zrobiono to udalnie, tzn. wkładając wiele twórczego wysiłku w „filmowe” pokazanie spektaklu.

Mówię o tym nie dla kurtuazji, ale dlatego, że w licznych ekranizacjach (w odróżnieniu od adaptacji tak utarło się nazywać przenoszenie na ekran widowisk scenicznych bez eliminowania konwencji sceny) twórcom chodziło tylko o mechaniczne sfotografowanie teatru, bez zmian w reżyserii, grze aktorskiej, dekoracjach. Takie ekranizacje mają wprowadzić wagę dokumentu (dla teatrologów), dla widza kinowego są jednak nieznosne: zacierają wiele walorów dzieła teatralnego, nie wzbogacając go żadnymi środkami sztuki filmowej.

Reż. Erwin Axer przyjął wprowadzić za podstawę swoje przedstawienie teatralne. Nie zatrzymał się jednak na tym, nie potraktował tego przedstawienia jak historycznego zabytku, który jest celem samym w sobie. Przede wszystkim jeszcze bardziej skondensował dialog, dzięki czemu zyskał na sile akt.pierwszy; uruchomił kamerę, przejmując od widza dużą część odpowiedzialności za skupienie uwagi na węzłowych punktach i detajach; musiał wyegzekwować od zespołu

aktorskiego zmianę stylu gry na skrajnie powściągliwy i precyzyjny; wreszcie z umiarem poszerzył teren akcji; dodając nieco pleneru, prawda, że „nieprawdziwego”, a utrzymanego w konwencji teatralnych.

Owo względne „ufilmowanie” spektaklu dało na pewno jedno: w.dz nie czuje się w kinie jak na pokazie roboczym dla teatrologów, widzi rzecz artystycznie żywą, przemawiającą.

Cóż jednak rzec o treści? Sprawa skomplikowana. Najłatwiej utłec w pytyjską ogólnikowość: film pogłębił zarówno osiągnięcia, jak i błędy spektaklu.

„Domek z kart” został napisany, wystawiony i sfilmowany nie aby analizować polityczną i społeczną genezę klęski wrześniowej, ale by zdemaskować małość tych, co ku wrześniowi sterowali. I tam, gdzie Zagadiowicz, a po nim Axer, robią pamflet, tam ograniczone nawet s.ocowanie środków filmowych (montaż) podają wrażenie. Exemp.um: przerzucania własnym rozczarowaniem do „marzaiska Rydzas-smigłego” Kiti nie zostaje rzucona na barwne to jeszcze nie przerzazonych tancerzy, ale wyjęta z tia w nastrojowym portrecie, raz po raz przepianym blażęńskim rytmem lambeth-walka i wirowaniem par.

A dalej: akt pierwszy i drugi pokazują niespekna jeszcze fasadę ustroju pułkownikowskiego, a za nią celebrowanie z namaszczeniem pozory jakichś głębszych treści historycznych. W akcie ostatnim fasada kruszy się i odpada, a treści, bezwstydnie obnażone, zredukowane do sławojkowej skali, wiją się w bezsensownych, antytradzieckich skurczach. Zderzyć ze sobą te dwie tak już odmienne rzeczywistości przez szybkie montażowe przejście, to jaśniej wykażać nonsens mocarstwowości, opartej na ulańskich lancach.

Któs to już powiedział: tego pamfletu nie należało dalej zastrzekać. Ostrości „Domkowi” nie brak na pewno. Zastrzeżenie ostrego grozi wieloma zmiłami. Czyż nie doskonała ostrość jest sama scena inspekcji na większym posterumeczku przez marionetkowego premiera dużego państwa, wiaącego się właśnie

w grzy? Czyż nie ostrość jest scena, w której premier spotyka się z więźniem, skazanym za to, że ostrzegal przed tym, co się akurat stało? A przed tym: czyż nie ostrość jest scena, w której agent rządu, stojącego w obliczu faszystowskiej agresji, wspólnie z agentem agresora, zajmując się tropieniem człowieka, który przed agresorem ostrzega?

Sedno „Domku”, to tego pamfletuśna ostrość. Ostrość realistyczna. Gdzie inscenizacja utrzymać się w ramach tej ostrości, tam jest dobrze. Lepszy niż w teatrze jest Jaroń jako agent, nie wyjątkowo wiający ponad miarę swego tchórzliwego lajdactwa. Lepszy jest Wasilewski jako komendant policji, którego stupajkowatość ulagodzona została równającym uczuciem lęku i niepowściągnię. Lepszy jest Zleński jako liberalizujący literat, bo te jego dwie równorzędne racje w każdej sprawie wydobyte zostały nie nonszalanoką gestykulacją, ale obojętnym, niezaangażowanym timbrem głosu.

Ale są w sztuce miejsca, gdzie niepotrzebnie zastrzono ostrość; aż ku parodii. Pamflet, to nie parodia. A parodia sfilmowana (w zbliżeniach i cęciach montażowych) to parodia do kwadratu. Mam pretensję do Jaskiewicza jako premiera (i do reżysera), że wypaczył sens inspekcji Sławoja. Posłuszę się analogią: Amerykanie zrobili niedawno film, z którego wynika, że ostatnia wojna nie była dziełem Hitlera, ale jego schowtóra wariata. Paranoia jest lżejszym oskarżeniem niż przestępstwa śiępota polityczna.

Ekran daleko gorzej niż scena znosi przemieszczenie w jednym utworze elementów realistycznego pamfletu i deformującej parodii. Albo jedno, albo drugie przestaje w całej pełni na widza oddziaływać.

Czy „Domkiem z kart”, nie filmem przecie, ale sfilmowanym udalnie spektaklem, zaletwila kinematografia swe rachunki z winowajcami września? Należy jej życzyć, by ekranizacja „Domku” była wstępem do ambitniejszego, samodzielnego kroku na tej drodze, choćby przez wyzyskanie wątku Nikodema Dyzmy, o czym mówiło się parokrotnie.

ZBIGNIEW GADOMSKI

Rozważania o teatrze lalek

CZESŁAW SCHABOWSKI

Zespoły objazdowe lódzkich teatrów lalek „Arlekin” i „Pinokia” — zorganizowały w ub. r. 698 przedstawień w 178 miejscowościach: miasta, miasteczka, wsie, PGR, szkoły, spółdzielnie produkcyjne — dały tym przedstawieniom ponad 331.000 widzów.

Terenem działalności „Pinokia” były woj. woj.: Łódzkie, Stalino-grodzkie, Warszawskie, Kieleckie, Zielonogórskie; „Arlekin”: Łódzkie, Warszawskie, Szczecińskie, Gdańskie, Olsztyńskie, Lubelskie, Kieleckie i Bydgoskie.

Na repertuar zespołu „Pinokia” złożyły się następujące sztuki: *Guliver w krainie liliputów* — Sowickiej, *Skarb na pustkowiu i Jest drożyna* — J. Zaborowskiego, popularny *Szewczyk Dratewko* — Kownackiej, *Złoto króla Megamona* — Koliby (Czechosk.) *Lis i żaglec* — Nowosielskiej (Czechosk.) oraz *Ta-Feng* (Wielki Wicher) — chińska adaptacja ogólnie znanej *Baśni o pięciu braciach* (Wielki Iwan) — Obratowska i Przeobrażeńskie.

„Arlekin” zaś wystawił sztuki: *Jaś Szpak* — Sudaruskina, *Złota rybka* — Tarachowskiej, *Rzepka* — Tuwima, *Choinkowe depeze* — Gajdara, *Smok w Niesurowie* — Swatonia (Czechosk.) *Sambo i lew* — Grz. Franta, oraz *Aladyn 1001* — Ryla i Makarczuka.



„Zielony mosteczek”: autor — Jerzy Zaborowski; inscenizacja — Jan Wilkowski i Adam Kilian; reżyseria — Jan Wilkowski.

Lalkarstwo wciąż jeszcze traktuje się jako Kopciuszka sztuki, milczy się, a milczeniu temu patronują dzienniki i pisma, które jak do tej pory nie umieją zachęcić korespondentów nawet do rejestrowania ruchu lalkarskiego w terenie.

Zanim usiadłem do pisania tych rozważań, byłem na niejedynej przedstawieniu obu zespołów w terenie, niekiedy nawet przypadkowo, jak mi się to zdarzyło w początkach listopada ub. r. Dowiedziawszy się np., że w PGR Zeromina (pow. Piotrkowski) jest teatrzerzysta — Zgola Jan — który na nowym „Ursusie” przejechał bez remontu 7.000 godzin, zamiast przewidywanych 1.800, udałem się tam, a nie zastawszy Zgoli, który w tym dniu wozził koks, zacząłem „węszyć” pośród ładnych, nowoczesnych, zelektryfikowanych i radiofonizowanych mieszkań byłych „dworów”, i tak zawarłem znajomość z sześciolletnią Halinką Koliówną, córką Antoniego. Ten był fernal pana Mazara — eks-właściciela Zeromina — żył w tym dniu, jak jego żona i córka, nie „Ursusem” Zgoli, lecz wieczornym przedstawieniem teatr lalek „Ar-

lekin”. Aby więc zdobyć serce Halinki, starałem się z nią rozmawiać jak najwięcej o lalkach. A że dziewczynce zdało się, iż jestem „specem” w tej dziedzinie, przeto do samego przedstawienia musiałem ją nianczyć opowiadaniem o teatrze lalek, ku wielkiemu zadowoleniu matki. Zresztą Halinka odwzajemniała mi się informacjami o Zgoli i Zerominie w ogóle. Od niej to dowiedziałem się, że najwięcej kiebas w Łodzi jest pochodzenia zeromińskiego, (gospodarstwo to chowa coś trzy tysiące sztuk nierogacizny). Dalej Halinka mówiła mi, że przyjęcie dla lalek przygotowane w świetlicy, tuż obok sal przedszkola, gdzie dawniej, jak tatuś opowiada, mieszkał „pan Mazziakaki”, który tatusia nigdy do dworu nawet za próg nie wpuszczał. Sześciolletnia Halinka doskoczała. Sześciolletnia Halinka doskonale rozumie i to, że gdyby „pan Mazziakaki” jeszcze tu gospodarzył, to z przedstawienia lalek dla Koli-ta, Zgoli i ich dzieci nic by nie wyszło.

A jakie zachcianki ma Halinka, ho, ho.

Pokazuje mi drewnianego konika i wypchanego misia i marzy:

— Ja zawsze tak chcę mocno i mocno, żeby te zabawki same tańczyły, śpiewały i opowiadały mi bajki.

Potrąfił mi się tak zabawić, że na przedstawienie ledwośmy zdążyli. Szybko wcisnęliśmy się z rodziną Koliów między widzów, usiadłem obok Halinki, a widownia (Jaś Szpak) tak nas zajęło, żeśmy na chwilę zapomnieli o sobie.

Treść i fabuła przejrzyśta, zrozumiała, nie budziła jakichkolwiek wątpliwości. Współczuliśmy serdecznie losom Jasia, który chcąc uwolnić siebie i rodziców spod wpływu i wyzysku bogacza Grydka, powędrował w świat w poszukiwaniu kury noszącej złote jajka. Obserwowałem wzruszającą scenę i na widowni: gdy oto nieuczciwy sędzia dostawał cieżki kijami-sambojami Jasia, otrzymamy w darze od Leśnego Dusza wraz z „cudowną kurą”, a jeden z kijów trafił nieuczciwego urzędnika w kark, stary Koli krzyknął pełen zadowolienia: „Za chocho go, jak krolika. Zebys nie wyzyskiwał bido-ków”.

Kiedy po przedstawieniu dyr. Ryl prosi obecnych o wypowiedzenie się na temat widowiska, wtedy i Halinka zabiera głos:

— A ja bym chciała, żeby przedstawienie przejeżdżało do nas zawsze i żeby nasze lalki w przyszłości też umiały tak tańczyć i śpiewać.

— No, a starsi, jakie mają życzenia? — pyta dyr. Ryl.

— Żeby taki teatr odbywał się u nas chociaż raz na tydzień.

— Tego niestety dać wam nie możemy. Jest nas zbyt mało, a wsi, gdzie jeszcze teatr lalek nie wi-

dziano w ogóle — tysiące. Dziś zagodził nas do was również i po to, aby was zachęcić do założenia własnego, świetlicowego teatru lalek. Nie myślcie, że to zbyt trudne. Wielu mamy takich, którzy wprost „z ulicy”, ze wsi wstąpił do naszego teatru i szybko wyuczył się tej sztuki. Oczywiście bez pracy nie ma kolaczy...

Po czym dyr. Ryl i członkowie zespołu szczegółowo objaśniają tajemnicę gry lalkarskiej, sposób poruszania kukłami, ich rodzaje — „jawaiki”, „marionetki”, „kukły”, z czego je można wyrabiać, itd. itd.

I tu zaskakuje widzów jeszcze jeden dziw: nie, tylko to nie było do pomyślenia za czasów „pana Mazziakaki”, aby fernalom urządzano we dworze teatr; w owych czasach i nikt z artystów nie zdradzałby tajemnicy swego zawodu w obawie konkurencji, a dziś taką metodą szukają w pegeerze narybku.

Notuję jeszcze inny przykład, mogący posłużyć do rozważań nad przedstawieniami teatrów lalek.

Zespół „Pinokia” pośród wielu cennych sztuk grał w terenie i chińską adaptację *Baśni o pięciu braciach* Obratowska i Przeobrażeńskie. Jest to sztuka raczej dla w. a. a. dorosłego. Jej symbolikę łatwiej rozumie widz o pewnym wyrobieniu politycznym. W Tomaszowie mazowieckim już po pierwszym akcie tej sztuki, kiedy Ta-Feng zostaje doprowadzony do ślepoty przez żmiję i zaczyna być wyzyskiwany przez złych braci, niektórzy dzieci z widowni zaczęły szmatycznie płakać, borać nieszczęście Ta-Fenga na poważnie. Małych widzów nie można było uspokoić, dopiero zaprowadzenie „piaczków” za kulisy i pokazanie aktora grającego Ta-Fenga oraz udowodnienie im, że nie osiepl, lecz dzieje się to „na nuby” i że potem „będzie dobrze” itd. itd. — nieco uspokajała malców.

Można więc śmiało postulować, że skoro teatr lalek jest odwiedzany tak przez dzieci jak i przez dorosłych, powinno się dobierać scenariusze pod smak i psychikę dziecka. Zresztą ogólnie się wie, iż jeśli taka sztuka będzie dobra, to spodoba się wszystkim.

Zespoły „Pinokia” i „Arlekin” przebywając w terenie starają się inspirować ochotniczy ruch lalkarski. Jednak jak do tej pory zdobywa na tym polu są nikłe. Pod patronatem „Pinokia” powstał w Nowej Soli (woj. Zielonogórskie) zespół ochotniczy przy Zakładach Przemysłu Lnianego, który potem przejął PDK. Również w Ostrowie Wlkp. przy PDK założono taki zespół oraz przy świetlicy cukrowni w Szamotułach; zespół ten wypożyczał nawet od „Pinokia” dekoracje i lalki do sztuki *Wilki, koza i kozłeta*. Zresztą oba teatry po „wygranu” jakiejś sztuki magazynują dekoracje i lalki i wypożyczają je chętnie.



„Aladyn 1001”: autor — Makarczyk i Ryl; inscenizacja — H. Ryl; scenografia — Z. Gutkowska

Lecz wszystko, co w tej dziedzinie zrobili oba teatry, jest sporadyczne, partyzanckie, nieorganizowane i... znikome. Bo nie raczą im pomóc, ani takie pisma, jak „Świećlica” czy „Praca świetlicowa”, ani „Teatr”, nikt, nikt. A co na przykład w tej dziedzinie zrobił Wojewódzki Wydział Kultury?

Czeka na taki to a taki okólnik z Ministerstwa, bo na własną, twórczą inicjatywę go nie stać.

Czy np. próbowano wykorzystać do tego celu laureatów konkursu recytatorskiego?

Do zrobienia jest sporo. Przede wszystkim:

wielu ludziom z terenu niestudnie się zdaje, że teatr lalek jest jakimś „kuglarstwem”, „prestigitatorstwem”, „magią” wymagającą długich i ciepłych lat ćwiczeń. Trafiali się na występach tacy dyktanci, którym się zdawało, że lalkę są poruszane elektrycznością. Lalkarze pokazami po przedstawieniach obalają te przesady. Lecz ile zrobiliby np. reportaży, czy korespondencji o powstaniu, rozwoju i sukcesach jakiegos świetlicowego zespołu teatru lalek, zamieszczone w „Świećlicy”, „Pracy świetlicowej” lub „Wsi” — sami oszczędzić.

Byłem świadkiem wykładu dyr. Ryla w PGR Krośnice, gdzie też dawano Jasia Szpaka. Dyr. Ryl długo tłumaczył instruktorowi

k.o. zespołu, że obsługiwanie lalek jest niemal tym samym, co obsługiwanie szopki, którą jeszcze do tej pory można spotkać niemal na każdej wsi. I myślę, że gdyby taki pracownik k.o. pochodził za ludźmi, posperiał, a miał przy tym poparcie pisma świetlicowego — kontakt „Arlekin” z tego PGR nie ograniczałby się tylko do zrealizowania tam występu w najlepszych nawet warunkach raz na pół roku.

Kiedyś istniało pismo lalkarzy, kwartalnik „Teatr Lalek”. Pismo to cieszyło się opinią jednego z najlepszych na świecie w tej dziedzinie. Gdy chodzi o lalkarstwo zawodowe, pismo to ma niewątpliwie zasługi i szkoda, że zostało zlikwidowane. Jeśli się miało do niego zastrzeżenia takiej to lub innej natury (moim zdaniem nie potrafiło ono powiadać się ze świetlicą i nie umiało propagować ochotniczego ruchu lalkarskiego) to ostatecznie można je było zreorganizować, lub zobowiązać do zajmowania się jego problematyką takie pisma, jak „Wiś”, „Teatr”, „Świećlica”, „Praca świetlicowa”. Współpracowników znalazłoby się dość, a ścież korespondentów dopełniałyby reszty. Zaniedbania w tej dziedzinie, jak widzimy, są poważne i czas je naprawić.

KOMPLEKS PELARGONII

HELENA KOŁACZKOWSKA

Sprawa piosenki stale narasta i zagnia się. Problemów z nią związanych jest mnóstwo — po prostu nie wiadomo o czym pierwszej pisać. Do tej pory zagadnieniu temu poświęcono tak mało uwagi, że Henryk Gaworski ze swoimi trzema artykułami na ten temat, jest już nieomal... klasykiem publicystyki piosenkarskiej. A że cytowanie klasyków jest rzeczą godną polecenia — i ja rozważania swoje zacznę od cytatu.

Słusznie pisze Gaworski w n-rze 1 „Przeglądu Kulturalnego”, że „latwiej wziąć odpowiedzialność za zakupienie tekstu niżej, niż wzięcie go z słogianów i mniej, lub więcej poprawnie zrymowanych haseł niż za tekst... świeższy, mniej ułkany, i przez to mniej „bezpieczny” dla osób oceniających”. Gdyby wszakże to zdanie dotyczyło tylko Polskiego Radia, jak pisze Gaworski, to byłoby pół biedy. Ta prawda wisi jak nieszczyście nad tekstem piosenki od wielu lat i we wszystkich instytucjach, które się piosenką parają.

Teksty podpisujemy nazwiskiem my — autorzy — ale o tym, jakie te teksty mają być, pragną decydować redaktorzy. Każdy tekst biały, banalny jest przyjęty bez sprzeciwu. Ale kiedy szukamy jakiegoś nowego pomysłu, nowego rozwiązania tematu — napotyka-my natychmiast tysiące sprzeciwów i zarzutów.

Jeszcze do dziś cierpieć na... kompleks pelargonii. Nie ma wprowadzenia takiego kompleksu w medycynie — ale powinien być. To choro-ba tak samo nowa jak tularemia — pochodząca od gryzoni. Mój kompleks polega na tym, że ilekroć w nowej piosence napotkam wzmiankę o pelargonii dostaje drszczy, ogarnia mnie uczucie pośrednie między zazdrością a wściekłością. Skąd się to bierze? — Kilka lat temu zażądano, abym wyrzucił z mojej piosenki ten wesoły, czerwony kwiat. Powiedzia-no mi, że pelargonie to relikw mieszczaństwa i nie ma dla niej miejsca w oknie robotniczego mieszka-nia. Na szczęście lata płyną i od tego rodzaju pojęcia „mieszczaństwa” odeszliśmy tak daleko, że pelargonie przestała być nie-bezpieczna.

Ciężki zarzut „drobnomieszczań-

skiej szmiry” omal całkowicie nie utracił publikacji tak popularnych i potrzebnych piosenek, jak „Na strażnicy” — Łebkowskiego i Olearczyka, lub „Morskie orły” — Urgacza i Szpilmana.

Chaos w dziedzinie kryteriów oceny, a równocześnie panujące wśród wielu redaktorów przeświadczenie o konieczności wprowadzania zmian w zatwierdzanych przez nich tekstach — są zatrwające. Ileż to razy ta sama piosenka tych samych autorów ukazuje się w radiu, na estradzie „Artosu”, na płytach i w druku — w kilku różnych wersjach, bo redaktor każdej z tych instytucji domaga się innych zmian. Czasami proponowane zmiany bywają mało zrozumiałe, a nawet humorystyczne. Mniej więcej przed pół rokiem napisałem słowa do melodii opartej na motywach ludowych. Wiemy, że lud chętnie aktualizuje swoje piosenki, wprowadzając coraz nowe motywy do starej osnowy. Starając się iść tym śladem — domo-jej piosenki, choć stylizowanej, wprowadziłam płomień i górnika. Niedawno zwrócono mi z wydawnictwa tekst. Zażądano abym zmieniła: *płomień na wiatr, a górnika na marynarza*. Widocznie te elementy, w mniemaniu redaktorów, stanowią bardziej ludowe tło piosenki.

To przykład, po który było mi najłatwiej sięgnąć, ale jest on jednym z wielu. Tego samego rodzaju uwagi otrzymują wszyscy.

Fakt, że między autorami, a nawet i między redaktorami, istnieje różnica zdań na temat piosenki — to objaw niewątpliwie naturalny i dodatni. Tylko w ogniu dyskusji powstają rzeczy nowe i dobre. Ale złym objawem jest nie-pamięć o tym, że wśród milionów odbiorców piosenki również istnieje różnica zdań i upodobań. Jeśli jawnym sensom byłoby obstawać przy tym, aby wszyscy chodzili w ubra-niach jednego kroju i z jednego materiału, to tym bardziej nie-można wymagać, by wszyscy ludzie stroili swe wewnętrzne przeżycia artystyczne na jeden ton.

Czy to znaczy, że kolegi oceniające i kwalifikujące piosenki są zbędne? — Na pewno nie. Zbyt wiele jeszcze pleni się grafomaństwa i łatwinizny, by nie należało podda-

wać utworów kolektywnej ocenie, wybierać to, co nowe i zdrowe, a odrzucać, co stare i ułomne. Jak poważna to sprawa i trudna — mówią za siebie fakty. Z wielu setek przeglądanych, a nawet ostatecznie zatwierdzonych, tekstów i melodii tylko nieliczne wytrzymują próbę popularności.

Najświeższa plotka głosi, że PWM znalazło rozwiązanie tych trudności: postanowiło jakoby wydawać piosenki... bez tekstu poetyckiego. Można i tak, sposób na pewno „bezpieczny”. Warto jednak poszukać innego wyjścia i wspólnie zastanowić się nad znalezieniem słusznych kryteriów oceny tekstów i ustaleniem konkretnych zadań, jakie piosence stawiamy.

Zajmę się tylko fragmentem zagadnienia, ale o tyle ważnym, że dotykającym sprawy, w której najczęściej spotykamy nieporozumienia. Chodzi mi o piosenkę taneczną, a więc utwór muzyczny i literacki bardzo potrzebny, lecz — jak wskazuje dotychczasowa praktyka — bardzo trudny dla autorów pragnących znaleźć dla niego nową treść i formę.

Dopiero niedawno zerwaliśmy z poglądem, że tekst piosenki maso-wej musi być czymś w rodzaju skróconego referatu politycznego. Jeszcze nie tak dawno na jednym z przesłuchań kwalifikujących piosenki do druku wywołała okrzyk zgromy następująca strofa (z tekstu Dołgi):

W dzień wczasowy, w dzień go-rący

na tych wodnych szlakach zbieraj, miła, blaski słońca z fali do kajaka.

„Jak można o tym pisać?!” — mówiono. — „Czy to zajęcie dla dorosłego człowieka?!” Dziś grozi nam popadnięcie w przesadę wodrotny kierunku, przynajmniej w dziedzinie piosenki tanecznej.

Henryk Gaworski pisał w jednym z artykułów — „albo pi-sze my piosenkę o swoich dziewczynkach, albo o swoim mieście”. Próbował tymi słowami dokonać swojego podziału form piosenek i ich treści. Chodził wówczas o piosenkę „Chcecie to wierzyć?” z filmu „Sprawa do załatwienia”. W ferworze swej wypowiedzi zagubił jednak sprawę zasadniczą: to, że

piosenka, jak każde artystyczne odbicie rzeczywistości, może zawierać w swej treści różne elementy uczuciowe, biorące źródło z różnych wrażeń ludzkich. I to bez względu na formę, w jakiej te uczucia są wyrażone. O tym, czy to będzie utwór udany decyduje smak artystyczny twórcy, jego znajomość życia i umiejętność wyrażania prawdy swych przeżyć w sposób przekonujący. Jestem przeciwnikiem standaryzowaniu treści piosenek w zależności od ich formy. Zresztą sam Gaworski napisał do-brą i ładną piosenkę „Miało pokoj”, w której jest jednocześnie mowa właśnie o „swoim” mieście i „swojej” dziewczynie. Nie wiem, dlaczego tych słów (może z wyjątkiem III strofy) — nie można byłoby śpiewać z dobrą i odpowiednią melodią w rytmie tanecznym. A oto fragment tekstu na podobny temat, do muzyki w rytmie walca, pióra St. R. Dobrowolskiego:

Gdy nad dachami cęply zmierzch rozwieśa światła gwiazd, już wiesz, że jeszcze z kimś kochanym

spotkasz się tu nie raz, żeś wśród rusztowań MDM zostawił uśmiech czyjś i choćby nawet z końca świata musisz tu znowu przyjść.

Na pewno można śpiewać tę piosenkę podczas tańca, i nie podważając podanych walorów jej treści, zachować urok radosnej zabawy.

Trudno więc tworzyć sztywną metodę podziału na piosenki tzw. masowe — społecznie pożyteczne, zawierające treści poważne i — piosenki lekkie, taneczne, pozbawione w myśli tej recepty głębszych wartości. Każda próba takiego podziału będzie sztuczna, a więc niesłuszna.

Zobaczmy zresztą, jak te sprawy wyglądają gdzie indziej.

Zacznijmy od piosenek radzieckich, które dziś z takim upodobaniem śpiewa i tańczy cała nasza młodzież i nie tylko młodzież. Ma-my tam z jednej strony takie piosenki (nie taneczne) jak „Samotna harmonia” albo „Czeremcha i bez”, które — jedna smutno, druga żar-

liwie — mówią o tęsknocie i miłości do dziewczyny. Ale z drugiej strony znamy i tańczymy piosenkę o przyfrontowym soferze, który nie bał się kul. Powtarzam: tańczymy, a przy tym znamy i lubimy — skoro wszystkie pary na parkiecie śpiewają w czasie tańca tekst. I wcale nie wydaje mi się, żebyśmy przez to pomniejszali dzielność przyfrontowych soferów. Popularny walc Błantera „W przy-frontowym lesie” mówi słowami Issakowskiego o żołnierskiej tęsknocie za domem i dziewczyną i stwierdza wyraźnie, że „w przy-szłość trzeba wejść przez trud bi-tewnych dróg”. Issakowski nie bał się powierzyć bardzo poważnych spraw skrzydłom lekkiej piosenki.

Dużą popularność zdobyła u nas piosenka węgierska „Wio, koniku”. Piosenka ta rozchodzi się po całej Polsce, przepisywana skrzętnie na karteczkach. Druku się u nas nie doczekała... zarzut wydawnictwa: za blaha! kogo dziś interesują konie?!

Piosenka francuska — śliczna, lekka, uwodząca piosenka francuska — mówi o wszystkim. Przede wszystkim o miłości. Ale czy tylko? Lekka, bezpretensjonalna piosenka J. Prevert z muzyką Kosmy — „Barbara”, śpiewana z estrady przez Ives Montand — mówi o potworności wojny. Zakazano mu ją wykonywać. Nie dlatego, że lekkością formy profanuje uczucia patriotyczne — dlatego, że mimo swej lekkości niesie siłę prawdy, niewygodnej dla tych, którzy w tej chwili rządzą Francją. A oto piosenka francuska, poświęcona Komunię Paryskiej (tekst H. Bassis, tłum. E. Żytomirski): (cytuje frag-menty)

Wzdłuż bulwarów płynie walczyk nadsekwanci goniąc zmierzch, Lud paryski umie walczyć, ale tańczyć umie też...

Kto się śmieje, gdy krew płynie? Paryż nasz! Kto zwyciężył w tej godzinie? Paryż nasz!

Śpiewa i stary i młody, piękny i wolny jest świat! Cóż z tego, że na Plac Zgody właśnie granat z sykiem padł?

POKAZ ARTYSTYCZNEJ SAMODZIELNOŚCI

DOKONCZENIE ZE STR. 4

Radziecki towarzysz zapytuje:

— Odwieźć was do hotelu?

Nie rozumiem. Zapomniałam już, że moi towarzysze opuszczają dziś Wary. Dziś zbliżyłam się do nich, dziś ich tracę.

Tracę?

Nie stracę ich nigdy.

Po Międzynarodowym Kongresie Studentów w Warszawie przyjechała tu grupa delegatów. Uwagę moją zwracają Dunka i Wiśniak. Moją zwracają się od kolektoru, są zawsze blisko siebie. Ona, wiec, z jasnymi włosami i o dużych, szarych oczach, ma w sobie coś miłego, wyrozumiałego. Od niego, smagłego na twarzy, zwinnego i muskularnego, promieniują siła.

Każdego ranka w czasie śniadania podnosi się Wiśniak, by przeczytać swoim towarzyszom rozkład dnia. Jego silna twarz wyraża stanowczość. Na plaży bawą się wszyscy jak dzieci. Gimnastykują się, biegają, wreszcie rzucają się w morze, by popływać daleko. Wraz z nimi pływa mężczyzna o jasnych włosach i pogodnej twarzy. Pływa dalej w morze od innych, daje rade spienionym balonem, rzuca się w nie z brawurą, a kiedy wraca i wychodzi na plażę, widzimy, że zamiat prawej ręki zwiśla mu o ramienia kikot.

Alfred jest obywatelem NRD. Liczy 28 lat. Osiemnastoletniego Hitlera wysłał na front wschodni. Był tam dokładnie 20 dni i stracił w bitwie o Kercz ramię.

Po kapitulacji staje do roboty na różnych odcinkach. Począwszy od pracy fizycznej przy odgruzowywaniu, przez organizowanie stołówki i materiału opałowego dla bezdomnych i marzących, skończywszy na pracy organizacyjnej w FDJ. Obecnie jest aktywnym FDJ.

Na pierwszy Festiwal Młodzieży w 1947 roku w Pradze przybyli delegaci ze wszystkich krajów świata. Prócz Niemców. Przybyła mała delegacja Austriaków. Nie wiedzieliśmy jak z nimi rozmawiać, o czym rozmawiać. Rany w naszych sercach były jeszcze świeże. Tam, w Pradze, padły już ważne słowa w sprawie młodzieży niemieckiej. Droga do Światowej Federacji Młodzieży Demokratycznej jest dla młodzieży niemieckiej otwartą, ale musi ona przed tym wykazać, że jest godna, by wejść w jej szeregi.

Na drugi Festiwal Młodzieży, który odbył się w Budapeszcie, przybyła niemiecka delegacja. Jednym z delegatów był Alfred. Opowiada, że jakim niepokojem w sercu delegacja FDJ wkroczyła na stadion. Jak ich przyjmą? Przyjęto ich owacyjnie. Nie spodziewali się tego.

Alfred był po wojnie w Związku Radzieckim, był również w Polsce i po raz drugi, w charakterze gościa, przebywał w Bulgarii. Wszędzie doznawał serdecznego przyjęcia. Te wszystkie przyjaźnie uczucia zrozumiał jako zobowiązanie.

Lapałam się na tym i miałam sobie to za złe, że słuchając Alfreda ciągle analizowałam jego słowa. Bolesne myśli tknęły się po głowie, powstawały widma niedalekiej przeszłości. Jeszcze nigdy przed tym nie odczułam tak wyraźnej całej wielkość ludzkiej nadziei, którą zrozumieć, że „hitlerzy przychodzą i odchodzą, a naród niemiecki zostanie”.

W odwiedziny do Alfreda przyszedł desenemowcy. (Desenem — Związek Młodzieży Bułgarskiej). Posłaliśmy wszystkich razem na spacer. Później usiedliśmy na ławce nad morzem. Zaczął się śpiew. Christina ma przyjemny, lekko wibrujący głos, a kiedy śpiewa twarz jej nabiera wyrazu. Popłynęły piękne melodie. Była w nich mowa o gotowości do ofiar, do walki, o gotowości złożenia życia za wolność narodu i ojczyzny, były w nich marzenia o życiu piękniejszym, lepszym i swobodnym. Mężczyństwo bułgarskiego narodu, wyszklanywane przez wieki niewoli i przez kaptal, duma narodu, który walczył o swą niepodległość i w nią wierzył, wezwania do walki pod czarnymi sztandarami — to wszystko było w tych pieśniach.

Później i Alfred śpiewał, a dziewczęta bułgarskie, które były na Festiwalu w Berlinie, wtórowały mu. Poprosiłam o pieśń Schuberta. Kiedy Alfred zaśpiewał „Różyce polną” i „Pstraga”, wszyscy prosili o dalsze.

O niczym ważnym nie rozmawialiśmy owego wieczoru nad morzem. Płynęły pieśni. A jednak wieczór ten był dla nas wszystkich przeżyciem, które trudno wyrazić słowami. Pieśń przedała niewidzialne nici od człowieka do człowieka, od narodu do narodu.

Nazajutrz jedziemy wszyscy razem na koncert bułgarskiego pianisty, Jurija Bukowa, do miasta Stalina.

Stalin wywiera na mnie podobne wrażenie co Sofia. Jasne, żywe miasto. Ulice wydają mi się jeszcze bardziej gwarne aniżeli w Sofii. Jest wieczór. Tłum ludzi spaceruje tam i z powrotem, tam i z powrotem. Atmosfera lekkości, życie Południa.

Siedzimy w małej salce koncertowej. Zapoznaje się z programem. Bach, Beethoven, Chopin, Mussorgski. Obok programu krótki życiorys pianisty. Urodził się w 1923 roku w Sofii, tam też studiował muzykę, a następnie w Paryżu, gdzie w ciągu jednego roku ukończył

konserwatorium z odznaczeniem. W 1949 roku bierze udział w międzynarodowym konkursie im. Marguerite Long i Jacques Thibault i otrzymuje jedno z pierwszych miejsc. Jurij Bukow koncertował z wielkim powodzeniem w Algierze, Tunisie, Maroku, we Włoszech, w Szwajcarii, w Holandii, w Belgii i w Niemczech.

Na estradę wchodzi Jurij Bukow. Wydaje się naturalny, prosty, bez pozv. pewny siebie. Rozpoczyna koncert potężną Ciaccone d-moll Jana Sebastiana Bacha.

Istnieje różnorodność poglądów, poglądów pełnych sprzeczności, jeśli chodzi o interpretację muzyki Jana Sebastiana Bacha. W większości wypadków za „styl bachowski” uważa się suchą, surową interpretację, pozostawiającą wrażenie monotoni, przypominającą mechanizm zegarka. Matematyczne równanie, albo automatyczne funkcjonowanie maszyny. W ten sposób ujęty Bach wyprany jest z wszelkiego wzruszenia, a przecież omalże każdy takt tej cudownej muzyki wypełniony jest wzruszeniem. Ciaccona w interpretacji Bukowa przykuwa. Dla tego zdolnego pianisty sztuka nie jest techniką samą, ani sprawą rozumu tylko czy samego uczucia. Jest wyrazem całego człowieka. Tak wykonana, Ciaccona może dać właściwe pojęcie o wstrząsającej sile i sile muzyki Jana Sebastiana Bacha, o pięknym człowieczeństwie tego tytana w sztuce.

Jurij Bukow jest pianistą zasługującym na uwagę. Jego meksa gra jest przepojona siłą, jest w niej porządek, dynamika i absolutny brak efekciarstwa. Posiada dobrą, wyrównaną technikę „lekkiej ręki”, która pozwala mu w najcięższym pianissimo nie gubić ani jednego dźwięku.

Chociaż były rzeczy do skrytykowania (ostrość forte w Appassionacie, pewna oschłość w Chopinie), recital wywarł na mnie wrażenie. Byłam jeszcze na dwóch koncertach Bukowa. Słyszałam Bacha, Schumanna, Brahmsa, Prokofiewa, Ravela. Młody ten pianista posiada własną, oryginalną interpretację i bogaty repertuar. Słuchając jego gry wie się wreszcie, jak może brzmieć taka np. finiszyna polka Prokofiewa czy kolorowy szkie Ravela.

Z Polski przyjechała wycieczka plastyków. Jadę z nimi do Dikili-Tasz, 19 km. za Stalin. Jedziemy równiną. Krajobraz miejscami smutny. Wypolona ziemia, po zbieranej z pola kukurydzy sterczą uschnięte badyle. Gdzieś tam chłopcy dokonali już podorywania. Na tym samym trakcie widzimy soczystą zieleni i kolorowe pola: plantacje papryki i pomidorów, lasy słonecznikowe.

Dikili-Tasz znaczy „Kamienisty las”. Ciężkie, kiedy powstała ta nazwa. Stanożytni uprawiali przecież kult drzew i kamieni.

W małej piaskowej pustyni — piasek jest tu miejscami biały i miękki jak mąka — stoją kamienne-kominy, kamienie - drzewa, kamienie - kolumny, które nie są ani dołami, ani stalaktytami. Ten „kamienisty las” — jedyny nie tylko na półwyspie Bałkańskim, ale i w Europie — liczy 50 milionów lat. Kamienie są piękne i w kolorze, i formie. Przez te ziemie wędrowały kiedyś plemiona doryckie. Może wówczas — będąc pod wrażeniem niezwykłości form kamieni, przyszło im na myśl budować kolumny, które stały się do brem powszechnym i nieśmiertelnym?

Tuż obok Dikili - Tasz są znów zielone pagórki, w maleńkich kotlinach rośnie świeża, soczysta trawa. Kontrast jest duży. Jedną nogą jesteś w pustyni omalże, drugą — na wesołej polanie. Miejsce nadające się do fantastycznych rozejeń. Nic dziwnego, że przychodzi mi na myśl, czy to właśnie tutaj jest kraina Zefira, wiatra-boga niosącego wśród żaru ożywcze technienie.

Wyobrażamy sobie Dikili - Tasz w świetle księżycy.

Podczas tej wycieczki poznaję młode małżeństwo. On archeolog — ona socjolog. Ciężkawi ludzie. Posiadają dużo rzetelnej wiedzy. Nie afiszują się nią. Jestem z tego spotkania bardzo rada. Poznaję każdą naszą nową, polską inteligencję. Ludzi skromnych, pracowitych, zdolnych, odpowiedzialnych, z jakimś utajonym, głębokim entuzjazmem dla naszego życia. Po powrocie z Dikili - Tasz, w dzień ich wyjazdu z Wary, odbyłam z nimi niezapomniany spacer do Złotej Plaży. Małżeństwo Sz. zwiędziało już Nesebr. Opowiadają o cennych zabytkach kultury znajdujących się na tym półwyspie, zabytkach niezabezpieczonych należycie, którym grozi ruina. Mówią o tym tak jak o czymś bardzo bliskim, co należy ochronić. — Powinniśmy pomóc Bułgarom. Oni nie mają jeszcze możliwości — mówi ob. Sz. — A my mamy specjalistów konserwatorów. Nasi profesorkowie chętnie tu przyjadą popracować. — Myślę też dalej rozwinięła jego żona. — Przy Światowej Radzie Pokoju powinien powstać międzynarodowy komitet ochrony zabytków. Jeszcze jeden sposób przyjaźni współpracy między narodami.

Zbieramy się dojeżdżać ku morzu. Zbieramy trochę orzechów i siadamy pod drzewem. Obok, duża winnica. Grona na krzewach ciężkie, sinogranatowe. Myślę o tym, ile

pięknych spotkań zawdzięczał swojemu pobytowi w Bułgarii, i jakie pusłe byłoby życie, gdyby na całym świecie nie istnieć dzielnicy, dobrać ludzi, z którymi można się przyjaźnić.

Wydaje nam się tylko, że jesteśmy tu sami. Nie widać nikogo. Ale nas widzi dobrze ze szczytu góry marynarz floty czarnomorskiej. Z karabinem na piersi strzeże on granic swojej ojczyzny — i naszych.

Wycieczka do Nesebr. Pobudka o 4 nad ranem. O pięć wyruszenia autobusem do portu w Stalin.

W morzu przegląda się różowe niebo. Promienie słoneczne karbuja fale na złoto. Ulice są puste.

Chcielibyśmy się rozglądać w porcie, ale nie ma na to czasu. Stępek czeka. Ruszamy.

Daleko w morze wybiega molo. Na jego cyplu portret Georgij Dymitrowa i napis: Toj ne umiera.

Pogoda wyjątkowo piękna. Zupelny spokój. Staleczkiem porusza nie wiatr, ale reka matki. Z lewa, za nami i przed nami morze niebieskie. Z prawa — brzeg, wzgórze, które wchodzi w morze. Pojawiają się delfiny. Na chwilę pokazują swoje łbienie grzbiety, by zniknąć i znów się pojawić. Obok statku meduzy, meduzy, meduzy. Trudne jest piękno morza. Jak krucha kobieta chowa ono swoją urodę. Trzeba dłużej z nim obcować, by zobaczyć cały jego urok.

Także są refleksje turysty. Leitnant marynarki wojennej, z którym rozmawiam, mówi o ciężkiej służbie i o zorożach morza. Omyłkowo, jak podczas reisu, niedaleko Odessy, statek, na którym się znajdował, wszedł w burzę. Jak ogromne fale zdawały się roztrzaskać, rozbijał na miał ciężki okręt wraz z załogą.

Widzimy ciągle te same wody i ten sam brzeg, nie odczuwa się jednak monotoni. Nagle — pojawiają się łodzie. Sliczne, kształtne, w czerwonym kolorze, śmiało wyciągają. Łodzie te płyną po dwie razem i nazywają się alamy. Na każdej z nich umocowany jest coś w rodzaju masztu. Na maszcie stoi rybak i wypatruje ryby.

Przybijamy do stromej brzozy Nesebr. Jest to półwysp, który dawniej nazywał się Messambria. Wios grecka, była miejscem seń dla polityków, mężów stanu, którzy popadli w nielaskę. Każdeż zesłaniec miał prawo zbudowania sobie w Messambrii pałacu, a obok niego kaplicy. Za czasów okupacji hitlerowskiej Nesebr był obozem koncentracyjnym dla komunistów i członków ruchu oporu.

Na Nesebr utrzymało się podziemie dzisiejszy 42 cerkwie w stylu bizantyjskim i reszki ruin. Architektura podupada. Boleją nad tym Bułgarzy. Kiedy byłam w muzeum archeologicznym w Stalin, oprowadzający mnie muzeolog, entuzjasta swojej pracy, tłumaczył: „Za czasów kapitalistycznych nie się u nas robiło w dziedzinie ochrony i konserwacji zabytków. I społeczeństwo przyzwyczoło do tego. Musimy dopiero rozbudzić zrozumienie dla tych spraw. A przecież tyle jest jeszcze do zrobienia w naszym kraju, który wskutek niewoli i gospodarki kapitalistycznej pozostał w tyle”.

Po kilku godzinach pobytu zbieramy się w drogę powrotną.

Pogoda ciągle dopisuje. Zbliża się wieczór. Staleczek korzysta się leciutko na falach. Drzewa, krzewy na brzegu brązowieją. Niebo czyste, złotozielone. Słońce gaśnie.

Odwroć głowę od strony brzozy. Chłodne, niebo gris-clair, księżyc srebrną smugą pieści spokojne fale. W tym miejscu morze podobne jest do płynnego ołowiu. Dalej jest ciemne, miejscami czarne.

Kusi cię patrzeć znów w stronę brzozy. Tu ostatnie promienie słońca barwią wodę na złoto, grzbieciki fal to są fiołkowe, to błękitne. Nagle rozbłyskują światła na lądzie. Nad nimi ołowiane chmury, jeszcze wyżej, ciągle zmieniające się niebo przechodzi w ceglasty kolor.

W te orgie barw wpuszczają się w morze rybacy na półow, a ich łodzie i oni sami znaczą się czarnymi sylwetkami w chylącym się ku morzu wieczorze. Nagle gaśnie ta cała feeria. Gwiazdy rozbłysły na niebie. Na pokładzie siedzi rodzina bułgarska. Starszy lejtnant w mundurze, smagły, z ostrymi rysami twarzy. Swobodnie oparła głowę o jego pierś jasnowłosa kobieta o dumny spojrzenu orzechowych oczu. On obija ją ramieniem, a wpośrodku, wtulony w nich siedzi mały chłopczyk, ich synek. Nie zwracając na nikogo uwagi, oddają całkowicie temu, co ich łączy, siedzą już tak od kilku godzin i śpiewają na dwa głosy. Jakis niepowydziany czar jest w tym obrazie. Nie mogę od niego oderwać oczu. Spokój w przyrodzie i spokój w rodzinie. Cudze szczęście udziela się i mnie.

Must się chronić takie szczęście.

MARIA KURLUK

PRZEGLĄD KULTURALNY Tygodnik Kulturalno Społeczny
Organ Rady Kultury i Sztuki
Redaktor Zespół Adres Redakcji Warszawa ul. Krakowskie Przedmieście 21
dla Treści Redaktor naczelny tel. 6-91 26 Zastępca naczelnego redakcji
6-05 68 Sekretarz Redakcji 6-91 23 Sekretariat 6-92 51 w poniedziałki 23
dla: tel. 8-72 81 8-62 51 Adres administracji ul. Wileńska 12 tel. 4-00 81
Wydawca Wydawnictwo Wydawnictwa „Prasa” Książka PPK „Ruch”
Oddział w Warszawie ul. Siebna 12 tel. 804-26 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 większe Reklamy nie zamawiających Redakcji nie zwraca
Zakłady Druk i Wkleśdruki RSW „Prasa” Warszawa Marszałkowska 3-5
5-B-10756

Wprost z bajecznego spaceru po Długiej, Ogarniej, Piwniej i Szewskiej, mając jeszcze w oczach przepiękną koronkę szczytnie odbudowanych kamieniczek na tle czerwieniąjącego zachodu — poszedłem na przedstawienie Teatru Satyry, zorganizowanego przez Państwowy Teatr Wybrzeże.

Tego dnia poddałem się całkowicie magii prawa serii. Na scenie widziałem manifestację młodzieści, świeżości i prostoty. Młodzi aktorzy rewii Zart od morza urzeczyli mnie odmiennością, oryginalnością stylu satyry. Ze znanych skeczów i numerów z programów warszawskich Satyryków, czy Syreny złożył program, który ujmował prostotą, serdecznością i uśmiechem — do człowieka. Ani śladu hałaśliwego przechwalania się i wyniosłego narzucania jakiegoś rzekomo obowiązującego stylu. Wprost przeciwnie Zart był próbą walki z pewnym modelem satyry, walki z naciskami tego stylu, próbą podania satyry w sposób zrozumiały dla różnicowanego kulturalnie środowiska.

I znów — może program Zartu od morza — nie kąpię dowcipem, jak ich wzorce, może nie ma znamion autentyzmu „Satyryków” warszawskich, ale za to jest bliższy, zrozumialszy, swojski, bardziej ludzki.

Proszę wierzyć, że to porównanie to nie tylko chwyt literacki. Przemyśle to skojarzenie niezmiennie silnie. Zdawało mi się, że tego dnia odkryłem w Gdańsku nowy nurt spraw, które zaczynają kształtować nasze życie. Ze jestem świadkiem narodzin pewnej nowej formy, która może stać się wyrazem środowiska. — Smutne refleksje namyśli dopiero później.

Ala przede wszystkim winienem kilka słów wyjaśnienia o samym spektaklu.

Walka o jakiś nowy wyraz satyry, walka z naciskami pewnego rzekomo obowiązującego schematu podania satyry zaczyna się w programie Zartu od konferansjerki. Od chwili ukazania się dwójki młodych ludzi (pierwszy raz na scenie, ale bodaj wiele takich debiutów) ubranych w szare sportowe garnitury ze znacznym teatru

W numerze 1 „Teatru” (1-16.1.54) Stefan Styś przypomina, że w czasie swojej wizyty w Polsce, na zebraniu w teatrze Kameralnym — Boris Zachawa zarzucił naszym przedstawieniom „zbytmany obrazkowości”. Mówił, że teatr nasz „utapia aktora w obraz sceniczny”, podczas gdy teatr radziecki usiłuje go z obrazu wyodrębnić. Reasumując — Styś widzi w tym zarzut „braku równowagi pomiędzy plastyką i aktorem w naszych teatrach”.

Autor artykułu słusznie stwierdza, że uwaga ta wymaga analizy, która dopiero pozwoli na stwierdzenie czy to „poważny zarzut, czy tylko trafna charakterystyka rozbieżnych tendencji nurtujących nasze teatry”.

Mam wrażenie, że uwaga radzieckiego reżysera jest raczej zarzutem. I to zarzutem słusznym. Szczególnie, że i nasz widz, a co dopiero krytyk, i to krytyk nie operujący nawet materiałem porównawczym teatrów zagranicznych, dochodzi niemal codziennie do podobnych wniosków.

Sąd ten mógłby również dobrze być pochwałą plastyki, gdyby plastyce wolno było w teatrze występować samodzielnie, gdyby wolno jej było dystansować o całą pierś i tekst, i aktora, gdyby wolno jej było na scenie śpiewać solowe piosenki.

Scenograf kłajstruje obecnie często braki tekstu dramatycznego, odciągając uwagę od miłośników charakterów scenicznych, daje „pożyczkę” kostiumową aktorowi, przykrywa peruczką tysiące ubogiej roli.

Znamy zjawiska teatralne, gdy sztuka jakaś uratowana została w ekstremis czynnikiem porywającym zabiegami scenograficznymi.

W takim wypadku zarzut Zachawy sprzeczny jest z pretensją pod adresem tekstu. Nie wiem, na podstawie jakich widzieliśmy sztuk formułował swe uwagi nasz radziecki gość. Moim zdaniem najbardziej dotyczą one pisanych współcześnie sztuk o tematyce historycznej. Na tym bowiem terenie nagminnie jest zjawisko scenograficznej piękności zestawionej z racąm ubóstwem tekstu.

I tu rzeczywiście jesteśmy o krok od żywych obrazów, od pięknych (o wiele za dobrych!) inscenizacji

w kłepie — czujemy, że nikt nie zechce nam tu imponować, że nikt z nas nie będzie kpil, że zaproszono nas do zabawy w myśl jakichś powszechnie obowiązujących zasad sportowych. Jest w zachowaniu tej młodzieży, w sportowym ubraniu i ich młodości coś z ducha ekipy, która wola „chodzić, uprawiać sport razem z nami”. A aktorski sposób podania słowa nie polega na kredycie głośniego nazwiska, czy ile ukrywanej kpnie z widza, ale wreszcie na zasztytce dowcipu hermetycznego, który musi być pokwitowany śmiechem, bo został podany z wyżyn autorytetu od dowcipu. Nic z tych rzeczy! Konferansjerzy zdają się mówić — śmiejęmy się razem, znamy to dobrze, zarówno wy, jak i my, więc śmiejęmy się.

Próbę oryginalności podania podkreślają drobniutki, ale drobniutki wymowne. Np. głośny chyba w całej Polsce skecz Marzyciele (rozmoowa dwójki emigrantów — ex-miennia z ex-dzielnicy w parku londyńskim) w Zarcie — ławerka — to stylizowany baly koń, między drzewkami siedzi grzeszny, ugarbany lew, a deszcz sprowadza chmurka, która się przyzwała i oddala. Drobniutki? — Ale ile świeżości w takim spojrzeniu na starą sprawę. Inny numer — Numerk Tuwima, stary skecz o zaginionym numerku z szatni teatralnej i ostatnim palcie na koniu. Zawieszenie przez autora pointy doprowadza beżmała do szalu. Jest to perwersyjnie cienka sprawa, pomijając jej szersze aluzje. Na wybrzeżu zjawia się na koniec facet z zamienionym paltem. Można by twierdzić, że panta została obnażona. Tak, ale stała się ludzka.

Nie chcę wdawać się w szczegółową analizę przedstawienia. Nie na tym sprawa polega, jakie są różnice pomiędzy poszczególnymi numerami programu gdańskiego i warszawskiego. Młoda aktorka robi tam np. znany monolog Chodzi o ścieżkę, mówiony w Warszawie przez Kwiatkowską. Sprawa polega po prostu na tym, że aktorka nie chce naśladować niepowtarzalnego stylu Kwiatkowskiej. Wielbię tę wielką aktorkę, ale kiedy widziałem kilka jej monologów w

wykonaniu innych pań, które w podobny sposób zawierają głos, podobnie akcentują słowa i myśl, czy podobnie przeważają chusteczkę — a w efekcie usłyszałem apologię kociaka w Traktoryście czy ordynarną szmire w Śledziu — to byłam przerażona.

Ala kończmy wspomnienie o gdańskim Zarcie od morza. Skłamałem mówiąc, że program składał się z dobrego wyboru starych warszawskich numerów. W Gdańsku widzieliśmy załączony fragment Villona, jednoaktówkę Czechowa Tragik mimowoli. Nie, to nie była kopia Satyryków warszawskich, choćby nawet tylko tekstowo.

No i impreza upadła. Nie zrozumiała jej sensu prasa miejscowa, która była zażożona odmiennością stylu, od powszechnie tam obowiązującego. Recenzenci miejscowi nie zrozumieć podjętej próby stworzenia własnej formy, własnego sposobu podania satyry. Młodo, półgębkiem pochwalili, a na dnie tej pochwały wyczuwało się żal, że to nie Minkiewicz, i nie Bruszkiewicz.

Nie chcę nie ująć aktorom warszawskich Satyryków, czy Syreny. Ale wydaje się, że mogą przecież istnieć i istnieją inne formy inscenizacji tych samych tekstów. Propagowanie natomiast jednej formy, jednego modelu, dającego piękne efekty jeżeli są wykonywane przez — Kwiatkowską, Pawlowskiego czy Rudzkiego — doprowadza do wzrostu przeciwnych skutków w wykonaniu naśladowców, przeciwnych artystycznie i politycznie.

A poza tym — sprawa środowiska. Nasza geografia teatralna zaczyna się układać w ten sposób, że niektóre teatry terenowe coraz wyraźniej rysują swoją indywidualność. Gdańsk, z nowym kierownikiem artystycznym, odmołdżonym zespołem, który ożywił i wyjaśnił wyraz artystyczny teatru Wybrzeże na wszystkie dane, aby odegrać znaczną rolę. Rolę ośrodka kulturalnego północnej Polski.

I dalego szkoda zmarnowanych trudnych początków satyryków Wybrzeża. Miejmy nadzieję, że odżyją.

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

O PEWNYCH PRZEROSTACH

wziętych właśnie na warsztat teatru akapitów historii.

Za ten stan rzeczy nie należy oczywiście — podkreślam — winić scenografi, która w wielu wypadkach stanowi sama jedna o chwale jakiegoś spektaklu. Ta trochę metaforyczna ocena „obrazkowości” naszych niektórych spektakli nie wyzerpuje, rzecz jasna, zagadnienia. Czasem przy najlepszym tekście i interpretacji, przy najrozsądniejszych szansach artystycznych, scenograf robi swoje, a reżyser swoje. Dekoracja staje się wtedy wartością samą w sobie — natarczywą, nielojalną w stosunku do aktora, niepotrzebnie i niegrzecznie ozdobna. Scenograf bezceremonialnie gimnastkuje sobie aktora i tekst dla swoich potrzeb, dla swej malarskiej wizji.

Jest rzecz pewna, że istnieje u nas zjawisko jakiejś „oddzielności” scenografii. Doraźnie, w stosunku do stałszych sztuk spełnia ona rolę niewątpliwie ratowniczą. Poza tym zastępuje czasem zbyt rzadkie u nas wystawy malarskie i z wielu

premier czyni coś w rodzaju atrakcyjnego vernisage'u.

Kiedy indziej scenografia lekceważąc możliwości i dowcipy podopiecznych przez tekst (takich dekoracji Strzeleckiego do „Takich czasów”, która pozostała obojętna jak głaz i niedomyślna wobec tekstu) upada w drugą ostateczność i uparczywie milczy.

Jakkolwiek więc wyglądała sprawa plastyki w teatrze — na pierwszy ogień wysuwa się na pewno sprawa daleko ścisłej koordynacji poczyną autor, reżysera, scenografa i aktora. Z rozmowy o scenografii wynika w sposób naturalny rozmowa o tekście współczesnym, który mógłby się obyć bez szczerd i życzliwej, kumolerskiej mistyfikacji plastyki.

Rozpocząć się winna również rozmowa o zwiększonych obowiązkach krytyka wobec scenografii. W tej dziedzinie bowiem najbujniej krzewi się komunał, ogólnik i wykret.

HANNA KULAGOWSKA

KONKURS NA PRACE PRASOZNAWCZE

Mając na uwadze potrzebę rozwoju badań naukowych z dziedziny prasoznawstwa i historii prasy polskiej Zarząd Główny RSW „Prasa” ogłasza konkurs na najlepszą pracę omawiającą jeden z wyszczególnionych tematów:

- 1) „Wolność prasy” w Polsce sanacyjnej.
- 2) Typy prasy okresu międzywojennego i ich środki oddziaływania na czytelnika.
- 3) Monografia wielkiego wydawnictwa przedwojennego.
- 4) Czytelniczo prasy na wsi w okresie międzywojennym.
- 5) Monografia dzienników i czasopism dawnego województwa w Polsce Ludowej.
- 6) Czytelnik współautorem w Polsce Ludowej.
- 7) Praca działu listów i interwencji dziennika lub masowego czasopisma.
- 8) Analiza czytelniczo prasy w wielkim zakładzie przemysłowym lub gminie.
- 9) Szata graficzna gazety jako czynnik rozwoju czytelniczo prasy.
- 10) O wychowaniu młodych kadr w redakcji.
- 11) Praca redakcji z korespondentami robotniczo-chłopskimi na przykładzie jednej lub kilku redakcji.
- 12) Z zagadnień ekonomiki wydawnictwa prasowego.
- 13) Z dziedziny organizacji i metod rozprowadzania prasy w Polsce Ludowej.

WARUNKI KONKURSU:

- 1) Uczestnikiem konkursu może być każdy.
- 2) Praca nie może zawierać mniej niż 2 arkusze druku.
- 3) Termin nadeśliaania prac do 1 września 1954 r.
- 4) Przewiduje się 6 nagród:
Jedna I — 9.000 zł
Dwie II po 6.000 zł
Trzy III po 4.500 zł
- 5) Prace nagrodzone i wyróżnione będą ogłoszone drukiem.
- 6) Ocena prac zajmie się Jury, w skład którego wejdą przedstawiciele Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, Wydziału Dziennikarskiego przy Uniwersytecie Warszawskim, Wydziału Historii PAN i Zarządu Głównego RSW „Prasa”.

