

Str. 2 PRZEGŁĄD KULTURALNY

KILKA UWAG O SCENOGRAFII

MARIAN
BOGUSZ

Pojęcie roli oprawy plastycznej widowiska różnie interpretuje nasza krytyka, nasi reżyserzy, ba — nawet sami plastycy teatralni nie mają jednakowych poglądów. Jedni widzą w dekoracji teatralnej tylko tło dla działania aktora, inni chcą przede wszystkim dokładnego określenia miejsca akcji, jeszcze inni obrazu malarskiego, a są i tacy, którzy dekorację jako sztukę plastyczną chcieliby uniezależnić od pozostałych elementów widowiska. Reżyserzy na ogół żądają od scenografa tylko stworzenia potrzebnego im miejsca akcji. Plastycy chcą stworzyć obraz sceniczny według zasad komponowania obrazu sztalugowego. Jedni i drudzy jasno nie precyzują zasadniczego problemu: jaką rolę spełnia oprawa plastyczna w widowisku teatralnym?

Przyzwyczailiśmy się już do faktu, że w ocenie premiery teatralnej krytyk poświęca kilka wierszy dekoracji i kostiumom. Pomijam zdawkowość i schematyczność tych ocen. Dobrze, że nie zapomina się o plastyku przy omawianiu pracy reżysera i aktora. Szkoda tylko, że w „metliku” pojęć na temat pracy scenografa tak mało zwraca się uwagi na zagadnienia związane z oprawą plastyczną widowiska w

głód, twórca dyskusja powinna wpłynąć na zmianę pewnych niepokojących zjawisk w naszym teatrze, jak: brak współpracy reżysera i scenografa, oraz pewne „estetyzowanie” naszej scenografii, przestro architektury i graficzności w oprawie plastycznej naszych przedstawień.

*

Klasycznym przykładem twórczej współpracy scenografa i reżysera może być *Jegor Bułyczow* Gorkiego wystawiany w ramach gościnnych występów przez teatr im. Wachtangowa. Przykład o tyle ważny jeszcze dlatego, że przeczy nieślusznym uprzedzeniom naszych plastyków do sztuk kameralnych o jednym albo dwóch miejscach akcji. Przecież „nic tu nie można zrobić” poza wykonaniem wskazówek autora i życzeń reżysera, co do rozmieszczenia mebli, otworów wejściowych itd. To nie temat do pełnego rozwinięcia możliwości, jakimi dysponuje scenograf. Mylny ten pogląd daje nam w rezultacie tylko poprawny pokój, salon, komnatę, odtworzone z większą lub mniejszą wiernością, z mniejszą lub większą ilością szczegółów. Istotnie w takich wypadkach można

i drugiego — obaj są autorami inscenizacji.

Drugim przykładem twórczego stosunku plastyka do tekstu autorskiego może być oprawa plastyczna *Wassy Żeleznowej* Gorkiego w Teatrze Małym, której autorem jest B. Knobiok (1952).

Akcja *Wassy* rozgrywa się w jednej dekoracji. Scenograf tworzy trzy dekoracje. W każdym akcie pokazuje inną stronę pokoju, z wyraźnym akcentowaniem atmosfery akcji i umeblowania charakterystycznego z jednej strony ponurą tradycję, z drugiej nowe kapitalistyczne elementy mieszkania.

Jeżeli punktem wyjściowym pracy scenografa i reżysera jest tekst dramaturga, jego dokładna analiza, odczytanie idei utworu, i wspólnej pracy towarzyszy wzajemne zrozumienie twórczego wysiłku, zawsze będziemy mieli wartościowe i odkrywcze przedstawienie.

*

Nazwanie pracy scenografa projektowaniem obrazu scenicznego, projektowaniem dekoracji, prowadzi często do mylnych i uproszczonych analogii między plastyką a scenografią, do postawienia znaku równości między obrazem scenicznym a obrazem sztalugowym.

porozumienia się z reżyserem i aktorem, środek przekazania wizji do realizacji. Analizując warsztat malarza i warsztat scenografa znajdujemy wyraźne określenie odrębności pracy plastyka w teatrze.

Gdy malarz skończył malowanie obrazu, obraz nie potrzebuje już wyjaśnień autora, sam mówi o przedstawionym temacie i o autorze (jeżeli jest dobry), jest „samowystarczalny”.

Sama dekoracja ustawiona na scenie nie nam nie powie o sztuce, potrzebuje ona jeszcze działającego aktora, wypowiadającego tekst dramaturga: dekoracja nie jest „samowystarczalna”, jest jednym z elementów widowiska.

Obraz malarza jest płaski, wprawdzie przedstawia on nam jakąś przestrzeń, ale malarz wyraża ją przy pomocy perspektywy zbieżnej i zestawień kolorów. Dekoracja zawsze jest przestrzenna. Nawet jeżeli mamy na scenie płaskie kulisy i wymalowany horyzont. Scenograf w zakomponowaniu przestrzeni scenicznego musi zawsze uwzględnić szerokość, głębokość i wysokość „pudła scenicznego”. Malarz według pewnych zasad kompozycji rozmieszcza figury i przedmioty na płaszczyźnie — tworzy statyczny obraz jakiejś akcji. Scenograf na podstawie analizy tekstu dramaturga tworzy przestrzeń sceniczną, w której poruszają się aktorzy w określonych kolorystycznie kostiumach. Każda zmiana sytuacji tworzy (przy stałej dekoracji) nową kompozycję przestrzenną. Projektowana przestrzeń (dekoracja) winna w swoich założeniach uwzględniać wszystkie projektowane przez reżysera sytuacje.

Zakomponowana przestrzeń sceniczna i kostium aktora trwa w czasie określonym przez dramaturga (czas akcji: 1 dzień, tydzień, kilka lat) i w czasie realnym: trwania przedstawienia; jest to ważny moment, o którym plastyk nie może zapomnieć przy opracowywaniu oprawy widowiska. Nieodłącznym warunkiem pracy scenografa jest wnikliwe odczytywanie idei utworu.

Natomiast nieodłącznym warunkiem tworzenia obrazu sztalugowego jest bezpośrednia obserwacja rzeczywistości.

Jasne, że plastyk w obu tych sytuacjach musi posiadać wrażliwość na otaczającą rzeczywistość, musi go cechować ciągła obserwacja natury itd. Malarz wypowiada się kolorem, walorem i rysunkiem — scenograf tym wszystkim, co malarz plus bryla, czas i światło. Jak ważnym elementem w wypowiedzi idei utworu dramaturga jest światło wskazał Gordon w swym szkicu „Licht auf der Strasse und Licht auf der Bühne” (zesz. 5-6 *Theater der Welt*). Obserwuje efekty świetlne w naturze, a natura dla niego to święty wzór, aby transponować je na światło sceniczne, aby oświetlenie zależnie od miejsca akcji dramatu, pory dnia, pory roku i położenia geograficznego. Postawa jego to postawa realisty. A. Appia pisze, że światło dla scenografa jest tym, czym paleta dla malarza. Celowo zaakcentowałem ten element warsztatu plastyka teatralnego, ponieważ w procesie wypracowywania

formy realistycznego widowiska zbyt prostacko, a często wulgarnie, epycha się światło do imitacji naturalnego słonecznego światła, uniezależniając jego rolę od idei utworu, miejsca akcji itd. Doświadczenia K. S. Stanisławskiego szukającego najodpowiedniejszego tła dla aktora, wyraźnie podkreślają, że malarz — scenograf nie może pracować na karcie papieru, ale na scenie i przestrzeni sceniczej.

„Malarz olejnymi farbami maluje szkic. Wszystkie jego tony i linie są harmonijne. Głęboki lazur nieba, lekki ton zieleni z niewyraźnie zaznaczonym listowiem, zlewającym się nieznacznie z najbliższymi krzewami, oświetlone słońcem wierzchołki drzew rozpylające się w powietrzu — wszystko to nadaje obrazowi czarującą lekkość. Malowany na płótnie lub papierze posiada dwa wymiary, to jest długość i szerokość (lub wysokość). Na scenie jednak istnieje wymiar trzeci, to jest głębokość, z niezliczonymi plamami, które na gładkiej powierzchni zaznacza się perspektywnie. Przenosząc jakiś obraz na scenę, zmuszeni jesteśmy z konieczności wprowadzić wymiar trzeci — głębokość. Żaden obraz a zwłaszcza pejzaż nie wy-

trzymuje takiej operacji. Głębokość, równy i jednostajny lazur nieba musimy rozdzielić na pięć lub więcej fragmentów, w zależności od ilości planów na scenie. Porozcinane kawałki nieba wiszą u góry rzędami od proscenium aż po ostatni pian według matematycznego obliczenia, przypominając na niebiesko barwione płótna zanurzone w farbie i właśnie schnące po praniu. W żargonie teatralnym nazywają się one płachtami”.

Kilka powyższych przykładów różnicy istniejącej między warsztatem malarza a scenografią wskazują, że odwoływanie się do malarstwa, aby uzasadnić albo obronić postawę scenografa czy jego pozycję w teatrze, prowadzi do stworzenia prymatu malarstwa w teatrze, do oderwania się scenografii od podstaw, które warunkują jego istnienie w widowisku, prowadzi do formalistycznego pojmowania roli plastyka w tworzeniu zewnętrznych form tekstu dramaturga.

Punktem wyjściowym pracy plastyka scenicznego jest tekst sztuki. Dokładna analiza, odczytanie idei utworu pozwala na ściśle powiązanie projektu przestrzeni przyszłej akcji z inscenizacją dzieła, czyni z plastyka prawdziwego współtwórcę widowiska.

Po koncercie

JERZY BROSKIEWICZ

Sprawa Brahmsa

„Jan Krzysztof” Rollanda kryje w sobie jedną kłopotliwą, przykrą, drażniącą zagadkę. Jest nią sprawa Brahmsa.

Najpiękniejsze karty tej książki przeświecła muzyka. Rolland opowiada o muzycznym słyszeniu, muzycznym widzeniu, i muzycznym pojmowaniu świata. Opowiada z mądrością wielkiego pisarza — z celnością wielkiego kompozytora. Można ufać wzruszeniem i myślom Jana Krzysztofa — nawet gdy próbuje się konfrontacji tych kart z muzyką, której są poświęcone, z dziełem beethovenowskim, musi się zachować szacunek dla owych myśli i wzruszeń. Tak wątpia się w wyobraźnię pisarza wielka kompozytorska dusza, że ufa się pięknu muzyki Jana Krzysztofa równie szczerze, jak szczerze przeżywa się piękno muzyki Ludwika van Beethovena.

I w tej sprawie — w sprawie muzycznej rollandowskiego dzieła — nic już dodawać chyba nie trzeba. Nie: nic już dodawać nie byłoby trzeba, gdyby... właśnie gdyby nie sprawa Brahmsa.

Tu bowiem Rolland się pomylił. Mało — wygląda na to, jakby niczego nie zrozumiał. Na pomnik Beethovena patrzył z perspektywy stulecia. Wiedział — oto wielkość i siła bezsporna. Brahms zaś był oden o krok — o male dziesiątki lat. I tak wspaniały, siwy brodaty, symfoniczny nawet w miniaturze fortepianowej, pasjonat i liryczny, twórca tematów o zdumiewającej sile — wydał się Rollandowi szkolarskim, nudnym bełfirem, prawie — Czernym, prawie — Bayerem. Bardzo trudna to sprawa oceniać wielkość z bliska.

Jan Krzysztof umiał sprzeciwić się modzie, bzdurze i puscie lat burzyskiego schyłku. Ale w sprawie Brahmsa nie pomógł Rollandowi. Tu zatrzymowała moda i plotka. Jak wiadomo były to czasy, kiedy burżuazji drżącemu w biedermajerowskim salonie nikt tak krzykliwie nie wymyślał jak odziany w cygańską pelerynę, pijany absyntem, dekadent... burżuazji. A był on sprytny, inteligentny — z perspektywy czasu śmieszny, ale wówczas? bardzo niebezpieczny. Nie ma co ukrywać: Rolland wyprowadził Jana Krzysztofa w świat i przyjął go do swej ojczyzny jak starszego brata właśnie w imię walki przeciw czarnej pelerynie karawaniarzy „szczęśliwego mieszczaństwa”. Tymczasem oni właśnie potrafili go zatruć swą myślą — jedną jedyną — ale w ocenie historii bardzo gorzką. Potrafili go zatruć swą pogardą do jednej z prawdziwych wielkości.

O Brahmsie kursowały ploty: że kocha knedle i piwo, że sypia w szlafmycy i wśród biedermajerów, że gładzi nowym światem w imię swojej starej łaski, którą bodał że raz nawet podniósł na samego Achilla nowego świata — na Achilla Debussy’ego.

Cel dywersji był jasny i prosty — przez ośmieszanie wielkiego epika ośmieszyć epikę w ogóle. Przez ośmieszenie sztuki wielkich form i porywających treści, ośmieszyć te właśnie wartości. Brahms wszedł w historię muzyki ze swą klasyczną dyscypliną myślenia i z romantycznym ogniem wzruszeń. Z tego, co wyrosło w okresie stulecia, wybrał największe, najcenniejsze, najtrwalsze. Przetopił własnym ogniem — rozwinął w ogromne tematy, ogarnął masą swej instrumentacji i był tym wielkim epikiem, który umiał zdobyć się też na najdrobniejszą, najkruchszą strofkę liryczną.

Tymczasem dokonywał się wówczas znamienny proces. Dawno minęły czasy heroicznego mieszczaństwa — na scenę wszedł bohaterowie karykatu Daumiera: Thiers and Comp. żandarm, „czarny kapelus”, Księżowski kapelus? Za mało.

Do wykładu mieszczańskich religii wolano czarne peleryny. Rozpoczął się proces kawałkowania, deprecjonowania, ośmieszania... tworzyły się mikro-trzeci, mikro-formy... w końcu blazen Satie wystąpił z „Trzema miniaturowymi w formie gruszek”. Kompromitować — oto było hasło — kompromitować wielkie wartości, zatrzymać tok historii, wstrzymać epicki tok dzieł. Każdą rzecz z osobną widział ich oczy, słyszały uszy, mówiły usta. Każda wielka synteza była ich wrogiem, bo tłumaczyła prawa rozwoju sztuki, prawa jej praw i obowiązków.

Oczywiście historia Brahmsa nie jest zbyt prosta. Muzyka nie jest tak wymowna, by natychmiast przerazić swą treścią kronprinza, doktora, profesora Schmocka czy tajemnicą z Sürete. Ale funkcje kronprinza i tajemnicą przejęły kronprinze dekadentki estetyki oraz wszyscy ich następcy po dodekafonistach, „kakofonistach” i „anty-fonistach” włącznie. (Terminy określające dwie ostatnie „szkoły” proponuje autorom nienapisanej jeszcze „Encyklopedii muzycznej” do rozdziału „Muzyka burżuazyjnego schyłku” — wydawnictwo PIS, Warszawa, rok 1990). Anty-brahmsowska ofensywa — ofensywa przeciw najlepszym tradycjom klasyków i romantyków, które stopił w jedno wielki Johannes — prezentuje swą duszę wyraźnie. Dusza jest czarna jak daumierowski „kapelus”, czarna peleryna i... czarna reakcja.

Rolland był wielkim człowiekiem i pisarzem, Jan Krzysztof wielkim człowiekiem i kompozytorem. A jednak obaj ulegli zatraci — wbrew swym idiom i wzruszeniom, wbrew swej woli. Oto surowe ostrzeżenie — oto przykład, jak czujnie należy strzec swego sumienia, by nie zatruć go nawet kroplą gorzkości, obcej i złej gorzkości.

*

Myśląc o Brahmsie, często myślę o Lwie Tołstoju. „Wojna i pokój”, III Symfonia, „Dzieciństwo, lata chłopięce i miłość”. II Symfonia, opowiadania i sonaty — to są podobne wymiary, podobna siła myśli i znajomości ludzkiej duszy. Nawet na portretach są podobni para wspaniałych siwych, brodatych mędrców. Ale to oczywiście absolutnie nic nie znaczy. Chyba, że... brody m II „w guscie” epoki — a dzieła na miarę epoki.

Klasycy — klasycy naszych współczesnych — wielcy pedagodzy epiki. Musi się ich czytać i słuchać powoli, solennie, nie bez trudu. Potem trud wypłaca się chwilą najcenniejszego wzruszenia. Wracamy do nich, dostrzegając coraz szersze linie horyzontu — jakby szło się ku szczytowi górskiego masywu.

I tak to zamiast pisać o samym koncercie miniałem się z pierwotnym tematem. Sądzę jednak, że należy przede wszystkim podziękować za sam pomysł cyklu — potem za wykonanie. A cykle symfonii brahmsowskich — Rowickiego „wydanie klasyczne” — godne jest najszerszej podzięk. Więcej tych wydań. Entuzjazm w sali Filharmonii Warszawskiej po każdym wykonaniu był też podziękowaniem za koncepcję cyklu. „Naród głosował!” — głosił przez powstanie. Wróciliśmy do Brahmsa dostrzegając coraz szersze linie horyzontu — odpowiadając na muzykę wzruszeniem uczącego się wielkości prawdy i mądrości sztuki słuchacza.

Trzeba by wreszcie rozważyć rzecz najważniejszą — muzykę. Była tu mowa o Janie Krzysztofie, „Trzech miniaturowych w kształcie gruszek” kronprinzech i brodach. Mało. Wobec tego powróć do niej w następnym felietonie.



procesie krystalizowania się realistycznej formy naszego teatru. Na zagadnienie współdziałania reżysera i scenografa. Rezultat: reżyser daje nam swoją interpretację utworu dramaturga, scenograf swoją (np. ostatni *Świętoszek* w Teatrze Narodowym w Warszawie) albo reżyser interpretuje tekst dramaturga, a scenograf traktuje akcję utworu jako pretekst do kompozycji malarskich na scenie. (np. *Nie igra się z miłością* Musseta w Teatrze Poezji w Krakowie). A przecież reżyser i scenograf powinni ściśle współpracować w przygotowaniu widowiska. Cel bowiem mają wspólny: współczesna, twórcza i realistyczna interpretacja utworu.

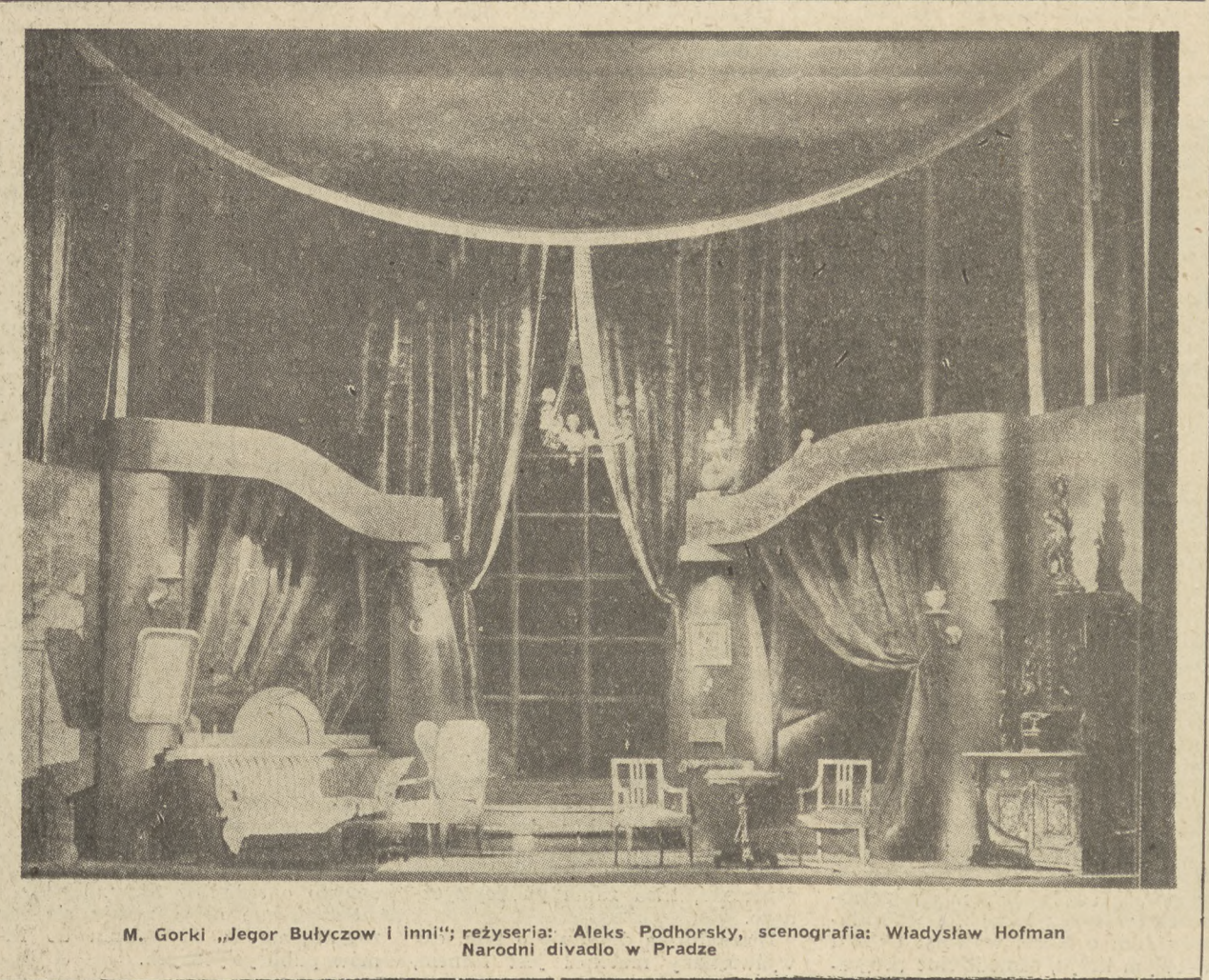
Oto, co mówią ludzie teatru o roli malarstwa scenicznego w teatrze: Józef Kotarbiński: „Malarstwo sceniczne w stosunku do wewnętrznej treści dramatu jest zewnętrzną łupiną, w stosunku do rozwoju akcji, do dynamiki uczuć i namietności jest czynnikiem wytworczym wartości nieruchome statyczne. Artystycznie biorąc stanowi ono materialne tło dla duchowego tworzywa sztuki. Oczwista rzecz, że tło musi się organicznie wiązać z rdzeniem dzieła dramatycznego, z jego naczelną koncepcją”.

Mieczysław Rulikowski: „Rola malarstwa scenicznego rozumieć jako jeden z równorzędnych elementów składowych przedstawienia”.

Kazimierz Kamiński: „Zdaje sobie sprawę z tego, że czasy, kiedy tzw. główny reżyser musi odnosić się do personelu jak pułkownik do żołnierzy minęły. Przyszłość teatru należy do reżyserii zespołowej. A w tak traktowanej reżyserii dekoracja nie może być czynnikiem nadrzednym, lecz współrzednym”.

Są to wyjątki z odpowiedzi na ankietę ogłoszoną przez W. Brumera, redaktora *Życia teatru*, w roku 1924 na temat „Rola malarstwa scenicznego”.

Sądzę, że podobna ankieta, w której wypowiedzieliby się czołowi ludzie teatru, nie tylko zapełniłaby pustą pozycję w naszym czasopiśmiennictwie teatralnym na temat scenografii, ale przede wszystkim spowodowałaby ustalenie pojęcia współczesnej scenografii w nowym teatrze. Szersza wymiana po-



M. Gorki „Jegor Bułyczow i inni”; reżyseria: Aleks Podhorsky, scenografia: Władysław Hofman Narodni divadlo w Pradze

Krytyka jest widać niepotrzebna

MARCIN CZERWIŃSKI

DOKOŁA NOWOŚCI LITERACKICH

W dziedziny krytyki panowało u nas szczególne ożywienie, które charakteryzowało się przedmiotem dyskusji: chodziło mniej o konkretne dzieła, bardziej o sposób pojmowania literatury, jej zadań, jej swobodę odrębności od dziedziny poezji czy rzeczywiście bliskich — publicystyki nade wszystkim. Od czasu — dawnego już — pierwszych rozważań o schematyzmie trwają debaty nad kryteriami.

Ostatnio Flaszynę sprowokował powódz głosów, z których wynikało w każdym razie jedno, że literatura ma za przedmiot sprawy inne niż publicystyka, że trzeba od niej wymagać wiele i wymagać tego, co tylko jej jest właściwe. Odżyły rozważania estetyczne, mówi się o wzruszeniu osobistym, krytycy rozwierkali się o miłości jak panienki, używa się wciąż słów „specyfika” i „konwencja”. Dyskusje prowadzone o młodzieży ujawniły, że jej część podlega wpływom literatury czytanej „pod ławką”, literatury często wrogiej czy balamutnej, czasem tylko głupiej, działającej jednak na jakiejś przewrotnej zasadzie kontrastu, na prawie próżni. Nie tylko część młodzieży zastępuje sobie na gruncie literackim prawdziwe uczucia — sentymentalizm, wielką życiową przygodę — bzdurną awanturą, urok odkrywczego języka — snobistycznym dziwactwem. Robi to także spora ilość dorosłych. Zdawało nam się, że wygnaliśmy Mniszkównę, Zarzycę, Dela Courts-Mahler, Vicki Baum, Marceńskiego, tymczasem oni wracają kuchennymi schodami. Wraz z nimi „Rodzina Whiteoaków” i „Przemienność z wiatrem” osiągające zawrotne ceny w antykwiariatach. Putrament słusznie pisał w Trybunie Ludu o narodowej odpowiedzialności pisarza za umiejętność porównania czytelnika.

To wszystko jest już wiadome dzisiaj. Pasja krytyków, publicystów, wychowawców wyładowała się w dyskusjach. Jakiego tego efektu?

Są znaki, że jak dotąd nie ma efektów praktycznych. Że w świecie wydawniczym — w najlepszym ze światów — wszystko idzie starym torem. Nasuwa to wniosek smutny, ale doprawdy nieodparty: widać krytyka jest niepotrzebna. Wydaje się, że w swojej obecnej formie dosyć teoretyzującej, kolubrynowej i fachowo-ekskluzywnej, krytyka rozgrywająca się na łamach specjalnych czasopism i w lokalach Związku Literatów nie ma mocy wprowadzania zmian, usłużenia czytelnikom. Jej cel aktualny — dwignięcie literatury do pełnego blasku, stworzenie miejsca dla książek pełnych pasji i smaku, książek pełnych wszelkich barw i zapachów ziemi — ten jej cel zamienia się w przedmiot uczonnej gawędy we własnym gronie. Krytyce brak jest ostrzy — czy biczów, które zmieniałyby obroty naszej wielkiej aparatury produkującej dobra kulturalne.

Wiem dobrze, iż zasadniczą sprawą w tym względzie jest przemiana w świadomości twórców i że na to trudno jest wpływać w trybie organizacyjnym. Co innego mnie też niepokoi. Wydaje mi się, że niektóre nasze wydawnictwa, pisma, przedłużają istnienie tego, co mdle i niedocone, co traci szablone lub nieautentycznością, bądź jest po prostu nieporadne. Wydaje mi się, że te instytucje szerszą zamęt w umysłach czytelników, nie wszedłszy zdecydowanie na drogę obrony jakości, artystycznej prawdy, poziomu realizacji. I to jest — zdaniem moim — dowód na olimpijski charakter mądrych pogwarek krytyków.

Służę dowodami szczegółowymi. Zdawać by się mogło, że w ślad za nurtem dyskusji krytyków iść winien rozwój recenzji, informacji itp. w pismach literackich. Tymczasem w miesieczniku ZLP

„Twórczość” uprawiane są recenzje, które tracą wszelkoizmem i wszystkimi innymi złymi „izmami”; w tym samym miesieczniku referuje się dyskusje o satyrze w środowisku literatów węgierskich w taki sposób, że wynika z niej — jako wniosek poparty przez redakcję „Twórczości” — iż satyra współczesna nie powinna być satyrą, tylko tym, czym według krytyków ma być socjalistyczna epika — to znaczy pełnym obrazem przetrwania się starego w nowe, złego w dobre. I to w tym samym czasie, gdy tyle mówi się u nas i w Z. S. R. R. o specyfice już nie tylko literatury, ale poszczególnych jej gatunków, gdy nawołuje się do jasnego rozróżniania tych gatunków.

Czy można się dziwić, że krok dalej od centrum debat krytycznych — w wydawnictwach — roz-

ciąga się królestwo, w którym panuje pomieszanie języków. Przeglądam ostatnie nowości. Sporo tu debiutów. Jest ich więcej niż o tym wie środowisko literackie. Środowisko to tych nowości nie zna i w większości nie pozna. Gadając z tym i o wym dowiem się, że mu te książki „wypadają same z ręki”. Wydawnictwa biją nakłady. Warto sprawdzić, co to jest.

Narazając się na zarzut gołosłowności nie będę przeprowadzał szczegółowej analizy tych książek, poprzestanę na moich wnioskach. Proszę mnie skontrolować. I tak nie zdaje mi się, aby długie analizy bardziej przekonywały w tej materii.

Oto dwie książki najciszej leżące w ramach „tematyki współczesnej”, ważne więc przez to. Obie — debiuty. Henryka Smolaka „Nad Bugiem”, powieść z dziejów walk z bandami w powiecie włodawskim, Ryszarda Kłysia „Ostatnie siewo ma człowiek”, rzecz o życiu w Nowej Hucie. Wolę już tę pierwszą. Jest bliższa kroniki, czuje się, że w swojej istocie jest nie wymyślona, a raczej po prostu zreferowana z autopsji. Kłysz już samym tytułem sugeruje jakąś filozofię, jakąś tezę ogólną wynikającą z fabuły. Obie książki mają narrację „płaską”, bez wewnętrznej dramatyczności, bez wzruszenia zawartego w artyzmie, w toku zdania, w obrazach. U Smolaka odbarwia to kronikę bohaterstwa, która jest istotnym elementem zamierzanego dzieła, u Kłysia sciera filozofię, unicestwia ją. Na przykład naturalność oddania w służbę, którą chciał pokazać Smolak, nie jest umotywowana wewnętrznie, nie porusza czytelnika, traci drzewem.

W „Nad Bugiem” autor obrał ten sposób budowy powieści, który posługuje się opisem stanów wewnętrznych. Bardzo dobrze. Wobec tego jednak nie można budować epizodów tak jak on to robi. Na samym początku książki jest opisany napad zbrojnej bandy, posu-

wającej się ku Włodawie, na urząd pocztowy w niewielkiej od tego miasta odległości. Bandyci brutalizują urzędników, przecinają połączenie telefoniczne, we wsi dopuszczają się morderstw politycznych. Po ich odmarzu w stronę Włodawy dzielna dziewczyna z urzędu pocztowego odnajduje swego narzeczonego (oboje są ZMP-owcami) i odbywają krótką naradę wojenną. Próba naprawienia połączeń z Włodawą jest bezskuteczna — zagrożonych towarzyszy nie zdołają więc ostrzec. Cóż czynią? Przypominają sobie, że było zaplanowane zebranie i udają się aby dopełnić tego obowiązku. Rozumiem, że czytelnik ma sobie odpowiedzieć: udają się tam mimo wszystko, mimo wszystkie uczucia, które nimi miotają. Otóż rzecz w tym, że czytelnikowi nie podano tu żadnej przesłanki, aby sobie to mógł dopowiedzieć. Po prostu w całej książce życie wewnętrzne bohaterów nie jest nam zasugerowane ani gorącym monologiem wewnętrznym, ani trafnie podpatrzonymi gestami, sytuacjami. Nie takimi, które są najbardziej ogólnikowo charakteryzowane (te są), ale takimi, które dają wrażenie nieodpartej motywacji psychologicznej. W takiej relacji, jaką mamy u Smolaka, zachowanie się dzielnej pary ZMP-owców robi wrażenie braku wyobraźni, bezduszności. A szkoda. Niestety da się powiedzieć o sposobie pisania obu tych książek, że pozostawiają całkowicie niedosyt w tej dziedzinie.

A oto dwie inne książki, też debiuty, zbiory drobnych utworów. Stanisława Słupka nowele z życia wiejskiego — „Powrót” i Edwina Herberta dwa opowiadania wojenne — „Kamienie, Klaudia”.

Słusznie chyba mniema się, że z pewnych względów opowiadania a tym więcej nowela, są rodzajem trudniejszym od powieści. Są to formy bardziej „literackie”, bar-

dziej oderwane od toku samego życia, skróty i może dlatego wyraźniej filozoficzne.

Szczególnie Słupkę wykazuje takie bardziej „literackie” podejście do tematu. Misternie konstruuje niż Smolak i Kłysz. Zabiega o pointę, posługuje się pejzażem i sytuacją jako skrótem czy ekranem opisu psychologicznego, szkicem pomocniczym dramatu. Ale też cel obu ich jest dalszy i trudniejszy i chyba są równie od niego dalecy, jak tamci dwaj od swego. W krótkim utworze mamy prawo oczekiwać, że treść mieszcząca się w podtekście znacznie będzie szersza, pojemniejsza niż anegdota czy fabuła. Spodziewamy się pointy filozoficznej, poezji, spodziewamy się skondensowanej myśli lub wzruszenia. Tu zaś jest za wiele z ilustracją do tezy znanej skądinąd, ilustracji np. biedy przedwojennej lub słuszności nowych form życia na wsi u Słupka.

Właśnie ta książka sprawiła mi zawód szczególny. Widać ona jest w niej wiedza czy instynkt artystyczny, który popycha autora do wyboru świetnych anegdot, do starannego komponowania. Mogłoby to być uwiecznione pełnym efektem, gdyby zdecydował się być psychologiem czy moralistą w takiej mierze, jaka z konieczności wynika z obranej przez niego drogi. Jest tam na przykład takie zdanie: „wewnątrz nieokreślonej spółdzielni wiejskiej jeden z jej członków pod impulsem swych wątpliwości i wahań pocyna judzić przeciw spółdzielni. Ucieka się do plotki jakoby zarząd wobec trudności finansowych postanowił sprzedać oddane do wspólnego użytkowania konie, które gospodarzom nie są niezbędne. To podrażnienie niewygasłego instynktu posiadania rozprzeczka zupełnie spółdzielnię. Sprawa złego poczyna na rozumieć, że działa na szkodę ogółu i na niekorzyść własną. Równocześnie myśli rozuczonej jako

dywersyjne hasło pocyna się przysięgać od innej strony, pocyna dochodzić do wniosku, że sprzedaż koni jest doskonałym wyjściem ze złej sytuacji. Gdy przychodzi do głosowania w sprawie sposobów ratowania spółdzielni i wypływa wniosek sprzedaży, on właśnie popiera go przeciw prawie całej reszcie. Świetna anegdota. Do zrealizowania literackiego jednak tylko wtedy, gdy się przesłodzi etapy przemiany tego spółdzielcy, gdy się stworzy pełny ciąg psychologiczny, to bowiem właśnie jest tu najważniejsze. Muszą to być stronic, ile by ich nie było, pełnego obcowania z tym człowiekiem, oczywiście przy wprowadzeniu wszystkich potrzebnych osób i realiów. Nie może to być natomiast „deus ex machina”, ani nawet kilka interwencji tej siły. Bo to, że we wspólnocie lepiej, to czytelnik wie, albo przynajmniej słyszał (i do tego oficjalnie wyargumentowane). Jeśli go to zdarzenie „weźmie”, to tylko wtedy, gdy przeżyje do głębi razem z bohaterem wszystkie stadia — wątpliwości, nienawiści, szkodnictwa, wyrzutów i nowych wątpliwości, decyzji pozytywnej i ostatecznego czynu konstruktywnego. Inaczej to werbalizm przy najlepszej nawet kompozycji.

Mam jeszcze przed sobą jedną nową książkę — Jadwigi Łęczyńskiej „Porządek świata”. To jest opowieść w zamkniętych, spotowanych rozdziałach o strasnym dzieństwie na wsi przed pierwszą wojną światową. Nie jest to wielka epika, ale „wciaga” i wzrusza, nie „wypada z ręki”. Jest w tej książce głos intymny, kawałek losu ludzkiego opowiedziany solidarnie, pokazany w tym jego wymiarze osobistym, także wewnętrznym, który estetyka radziecka uznaje za przedmiot sztuki. Nie ma tu przy tym nadmiernych obietnic, jakie czynią przez swoją formę książki Słupka czy Herberta, które obrany rodzaj mogłyby wypełnić tylko znacznym wystrzępnięciem intelektualnym i artystycznym. „Porządek świata” znów nasuwa myśl, że w sztuce wciąż lepiej rozi gleba dawnych wspomnień niż przeżycia aktualne...

Co o tym myśli wydawnictwa? Kto ludzi się, że książki jawnie niedojrzałe artystycznie, „niedopasowane”, zdobywają sobie czytelników? „Lewanty” czy „Dach nad głową” były niedojrzałe, ale przetrwały panującą poprzednio złą konwencję, były potrzebne i dlatego obudziły zainteresowanie. Czy tych kilka słabych (poza ostatnią) książek toruje drogę ku czemuś? Jestem pewien, że nie. Czy nie wytworzą one w czytelnikach przekonania, że ich napięte oczekiwanie na dobrą, dojrzalą literaturę, wystawione jest na niepotrzebne zawody?

Obawiam się, że tak. Czy nie lepiej więc odczekać. Czy nie lepiej, jeśli ma się do czynienia ze zdolnościami, które coś zapowiadają (a to są, należy wszystkim cytowanym przyznać), poddać te książki najostrożniejszej krytyce, zamiast utrzymywać je drukiem, ustalając też tym samym dla wielu czytelników określony obraz współczesnej literatury? Czy nie wystarczy dla rozwoju umiejętności pisarskich, jeśli słaby debiut uzyska życie dyskusyjne i krótkotrwałe — w dyskusji wewnątrz wydawniczej czy w Związku Literatów, może w którymś z pism?

WANDA WERTENSTEIN

Krytycy poszli spać

JERZY ADAMSKI

kowicie i w stu procentach, bo cię zarzę!

Niestety, takie pojmowanie dobra czytelnika i walki o jakość nie jest ani odosobnione, ani nowe, tak jak by istotnie polityka kulturalna była całkowicie mechaniczną, biurokratycznym administrowaniem, a nie kierowaniem czymś, co jest żywe, rozwijające się, bujne, organiczne. Ale na to, by kierować i kształtować, trzeba dbać przede wszystkim o życie tego, co ma podlegać kierowaniu i kształtowaniu.

Wydawnictwa w zakresie literatury współczesnej muszą być w służbie nie tylko bezpośredniego swego odbiorcy dzisiejszego, lecz również i w służbie historii, w służbie rozwijającego się życia literackiego, w służbie przyszłości naszej literatury. Winny się więc za wszelką cenę starać, aby debiuty, które wypuszczają na rynek, stanowiły rezultat odpowiedzialnej, pilnej, na słusznych założeniach opartej pracy zapowiadającego się talentu. Jest rzeczą wydawnictw

zabiegać o to, aby tych debiutów było jak najwięcej, jak najróżnorodnych, jak najbardziej rozmaitych, i we wszelkich gatunkach literackich. Jest ich rzeczą dać pełne i rzetelne świadectwo tego, co się istotnie dzieje w naszym życiu kulturalnym, nie ucinając prób, ujawniać tendencje nurtujące świat twórców, umożliwiać życie temu wszystkiemu, co rzeczywiste jest czy może być znakiem, przejawem, sygnałem życia. Dlatego odkrywczość tematyczna, ideowa, problemowa nie jest sprawą błahą ani drugorzędną, chociaż w dziele literackim zyskuje pierwszorzędną wartość dopiero wówczas, gdy istnieje gwarancja, że zrobiono wszystko, aby odkrywczość ta wcieliła się w formę literacką, artystyczną wedle najlepszych, najrzetelniejszych możliwości twórczych.

Można więc i należy krytykować wydawnictwa za to, że tych gwarancji nie dają, co się w wielu wypadkach dałoby wykonać, gdyby nasza krytyka nie była tak roz-

paczliwie leniwa i nonszalancka, jak obecnie. Ale nie wolno sprowadzać wszystkiego do grymasów, że po tylu postulatach znowu oto oferuje się debiuty w żadnej mierze nie spełniające żadnych słusznych wymagań czy oczekiwań. Bo ten fakt, jeśli jest to fakt, stanowi właśnie problem krytyczny, problem życia, problem przyszłości, którego wydawnictwa nie powinny ukrywać, a krytycy „pomijać lub zbywać wzruszeniem ramion.

Szkoda więc wielką, że Czerwiński nie przeprowadził pełnej analizy debiutów, na które narzeka, i nie wykazał, co one mogą znaczyć, czego są świadectwem na drogach naszego literackiego, społecznego życia. Może to jest tylko świadectwo niedbalstwa, lekomyślności, nieumiejętności redakcyjnych wydawniczych? A może to jest jednak coś więcej?

Proszę mnie skontrolować — woła Czerwiński, a sam, śladem znacznych innych krytyków, nakrzyżczawszy na wszystkich wokół zadowolony poszedł spać.

Czy polski widz naprawdę nie lubi filmów dokumentalnych

Polscy dokumentaliści od dawna widzą z pracownikami rozpowszechniania spór o dostęp do widza. Skarżą się, że filmów dokumentalnych nikt nie ogląda, że praca ich trafia w próżnię. „Rozpowszechniacze” odpowiadają na to cyframi frekwencji, twierdząc, że polski widz nie lubi filmów dokumentalnych, że niechętnie chodzi do nielicznych kin aktualności, że każdy pełnometrażowy film dokumentalny oznacza dla kina katastrofę finansową — niewykonanie planu.

Jak w każdym sporze — każda ze stron ma trochę racji. Nie ulega wątpliwości, że aparat rozpowszechniania — nastawiony w zasadzie na filmy fabularne — nie uznaje w sposób skuteczny i pobudzający zainteresowanie widza wprowadzania na ekrany filmów dokumentalnych, ale z drugiej strony na pewno tylko bardzo niewielka część produkcji dokumentalnej zdobywa uznanie publiczności.

Polska Kronika Filmowa znajduje od lat bardzo szeroki oddźwięk. Świadczy o tym ilość widzów, świadczą reakcja sal kinowych i głośnie protesty, jeżeli mechanizm zechce sobie skrócić ostatni seans kosztem kroniki.

Znamy i inne dodatnie przykłady. Filmy „Egzamin”, „Kolejarskie słowo”, „Wesoła II”, miały powodzenie w wielu kinach, publicystyczny film o Korei wywołał oklaski w całym kraju, samodzielną progra-

my dokumentalne „Dzieło mistrza Słowsza” i „Mazowsze”, „Dokumenty zdrady” oraz „Ślubujemy” i „X Międzynarodowe Mistrzostwa Bokserskie” cieszyły się frekwencją niewiele ustępującą atrakcyjnym filmom fabularnym. Podobnie było z radzieckim filmem „Wielkie polowanie” i austriackim „Przygoda na Morzu Czerwonym”.

A tymczasem na co dzień kina aktualności, kina dworcowe itp. są puste, położył się barwny film niemiecki „Sport milionów”, radzieckie i niemieckie reportaże ze światowych festiwali młodzieży, kładą się filmy o republikach ZSRR, nie ściągając widzów wartościowe filmy polskie „Pokój dobiegł świat” i „Warszawa”.

Słowo „dokumentalny” na afiszu — zniechęca i dopiero w niektórych nielicznych wypadkach „szepczana recenzja” powoduje nagłe ogonki przed kasą.

Analiza filmów, które miały powodzenie wskazuje, że widz bynajmniej nie ucieka od dokumentu filmowego jako gatunku twórczości.

Przyczyna niepowodzenia większości filmów leży więc gdzie indziej.

Nie ma filmu bez dramaturgii, choć inna jest dramaturgia filmu fabularnego, inna dokumentalnego reportażu, inna filmu publicystycznego.

Dramaturgia decyduje o tym, czy wyświetlany materiał jest filmem,

czy też tylko zbiorem ruchomych fotografii — lepszych lub gorszych.

Film dokumentalny przemawia tylko wtedy, jeżeli umie uzasadnić podjęcie danego tematu.

Uzasadnienie to może być dwójakie — sensacyjność, egzotyka lub dramatyzm samego wydarzenia, o którym mówi film, lub dramatyczna organizacja zespołu faktów związanych z danym tematem.

W „Dokumentach zdrady”, „Mistrzostwach Bokserskich”, „Wielkim polowaniu” elementem decydującym o powodzeniu jest sam temat — obfitujący w sensację: proces zdrajców z kurii krakowskiej, walki bokserów i zmagania radzieckich wielorybników z morzem. Oczywiście — podkreślając znaczenie właściwego wyboru ciekawego tematu — nie negujemy roli realizacji w tych filmach.

Są jednak tematy zewnętrznie nieefektywne, nie dające gotowych możliwości dramatycznych. Wówczas o sukcesie decyduje dramaturgiczna organizacja materiału. Nie jest łatwo wybrać w codziennej pracy kolejarzy elementy obfitujące w napięcie i zbudować z nich film, który widz będzie śledzić z zainteresowaniem. W „Kolejarskim słowie” drobne trudności, z którymi walczą kolejarze, zostały przez realizatorów splecione w dramatyczną opowieść. To zdecydowało o sukcesie filmu.

Szczególnie ostro rysuje się to zagadnienie w odniesieniu do filmów publicystycznych.

We wszystkich dobrych filmach publicystycznych dramaturgia polega na operowaniu kontrastami, na spleźnieniu kontrastów do kulminacji — jednego zasadniczego wniosku, jednej głównej tezy politycznej. Tak było w obu filmach B. Wiernika o Korei, w „Odpowiedzi” w prologu filmu „Pokój dobiegł świat”. Ale wtedy, kiedy publicysta nie przeprowadza jednej głównej tezy, kiedy usiłuje zamknąć w filmie zbyt wiele przykładów, spraw i zagadnień — powstaje pląs, od której widz ucieka.

Złożone zjawisko reakcji widza na film dokumentalny i czynników warunkujących powodzenie rozmaitych jego gatunków — trudno wyzerpać w krótkim artykule.

Nasza kinematografia dokumentalna ma za sobą wiele osiągnięć, świadczących o tym, że polscy dokumentaliści rozumieją swoje zadania polityczne i agitacyjne.

Zbyt mało jednak ilość ciekawych pozycji, zbyt wiele szlamy, schematu i nudy — spowodowały, że widz odnosi się do filmu dokumentalnego z nieufnością i uprzedzeniem.

Zanalizowanie słabości i osiągnięć w poszczególnych rodzajach twórczości dokumentalnej przyczynić się może do podniesienia poziomu naszej produkcji, która corocznie obok kilku dzieł naprawde cennych, dostarcza od 20 do 30 pozycji średnich i słabych,

Warszawski Teatr Powszechny

NIEDOCENIONA SCENA

JERZY SOKOŁOWSKI

Teatr Powszechny jest teatrem dzielnicowym, ściślej, środowiskowym. Przeważająca część jego widzów to robotnicy z praskich fabryk: 22 lipca, WZPO, FSO, PZO. Ten środowiskowy charakter teatru warunkuje w pewnej mierze nie tylko jego repertuar, ale również całe jego artystyczne i społeczne oblicze. Teatr wie — i to już jest bardzo dużo — dla kogo gra. Ale codzienna publiczność nie zna drugiego oblicza teatru, nie zna jego trudności, kłopotów i braków.

W teatralnej krytyce stołecznej występuje już od dawna „kompleks prawobrzeczny” polegający na niedostrzeganiu tego, co się dzieje po drugiej stronie Wisły.

Żeby nie być gołosłownym przytoczę dwa tylko przykłady dość wymownie określające stosunek recenzentów i krytyki do Teatru Powszechnego. Dwutygodnik *Teatr* w okresie dwuletniej swej działalności opublikował tylko jedną recenzję z przedstawienia w Teatrze Powszechnym.

Przykład drugi: W końcu września ubiegłego roku August Grodzicki ubolewał w *Życiu Warszawy*, że Wojciech Brydziński zamierza częściej grać w tym teatrze.

Z dużym zadowoleniem i satysfakcją czytaliśmy kilka dni później na łamach tej samej gazety odpowiedź wielkiego aktora i posła na Sejm PRL, Wojciecha Brydzińskiego. Ponieważ jest to tak nieliczny w naszej prasie głos zrozumienia roli i zadań Teatru Powszechnego, odpowiedź tę przytoczę w całości.

„W związku z recenzją Ob. Grodzickiego zamieszczoną w nr 231 „Życia” — i uwagami dotyczącymi mojej osoby — pozwalam sobie przesłać następujące wyjaśnienie:

Po pięcioletniej pracy w Polskim Radiu zostałem zaproszony przez swojego starego kolegę dyr. Karola Borowskiego, do roli prof. Pole-

żajewa w sztuce Rachmanowa *Niespokojna starość*. Po odegraniu tej roli skorzystałem z jego prawdziwie koleżeńskej propozycji — i zostałem stałym członkiem zespołu Państwowego Teatru Powszechnego.

Ze swej strony podkreślam, że praca w Teatrze Powszechnym daje mi pełną satysfakcję i jestem daleki od myśli porzucenia tej pięknie rozwijającej się placówki — pracującej w ciężkich warunkach w największej robotniczej dzielnicy miasta”.

Nie tylko jednak stosunek krytyki do Teatru Powszechnego ma lekceważące zabarwienie. Jest dużo gorzej, że w podobny sposób odnoszą się do teatru czynniki administracyjne organizujące życie teatralne w naszym Kraju. Teatr od dłuższego czasu nieustępliwie walczy z trudnościami hamującymi jego rozwój, kołata bezskutecznie o pomoc.

Na działalność Teatru w sposób bardzo dotkliwy odbija się brak napływu nowych kadr aktorskich. Teatr Powszechny w chwili obecnej liczy 44 osób personelu aktorskiego, a w tym 13 aktorów przekracza wiek 60 lat. Tak ilościowo ubogi zespół jest nawet niewystarczający do obsadzenia kameralnego repertuaru teatru. Trudności kadrowe są tym większe, że teatr, prowadząc tak szeroko zakrojoną akcję w terenie, musi jeszcze dzielić szczupły zespół na dwie ekipy, jedną opracowującą przedstawienie na wyjazd i drugą grającą w mieście.

Nieprzewidziana choroba aktora musi więc z konieczności spowodować nieuchronne zawieszenie na dłuższy okres przedstawienia, bo teatr nie dysponuje zastępstwami.

Ograniczony dopływ nowych aktorów jest spowodowany m. in. tym, że aktorzy odmawiają współpracy i zaangażowania. Dlaczego? Teatr Powszechny w warszawskich warunkach pełni rolę kopciuszka,

upośledzonego przez niesprawiedliwy rozdział wyjazdów w teren, przez ciężkie warunki bytowe aktorów, którzy tutaj są dużo gorzej płatni.

Rozszerzenie obsady aktorskiej napotyka na jeszcze jedną przeszkodę. Teatr Powszechny żadnemu nowoprzyjętemu aktorowi nie może zagwarantować mieszkania. W okresie czterech lat teatr otrzymał przydział dwóch tylko mieszkań. Dla Tadeusza Chmielewskiego, wy-

bitnego aktora tego teatru, który codziennie musi dojeżdżać pociągiem do pracy z podmiejskiej okolicy, gdzie gnieździ się w złym mieszkaniu — dyrekcja już od trzech i pół lat bezskutecznie walczy w Ministerstwie o przydział mieszkania w Warszawie. Nie dziwnego, że Teatr Powszechny odstrasza aktorów.

Teatr Powszechny pracuje w trudnych i ciężkich warunkach. Tym większe należy się uznanie dla jego ofiarnego i bardzo praco-

witego zespołu. Zespół Teatru Powszechnego, nie boi się pracy, dobrze rozumie społeczną i polityczną rolę teatru i mimo tych boleśnie dających się odczuwać braków potrafi stworzyć silny, odpowiedzialny kolektyw.

To, że Teatr Powszechny ma w tej chwili dobrą atmosferę twórczej pracy — w bardzo dużej mierze zawdzięcza jego obecnemu dyrektorowi, Karolowi Borowskiemu.

Teatr cieszy się dużym uznanem praskiej robotniczej widowni, czego wyrazem jest sala wypełniona zawsze do ostatniego miejsca.

Czy to znaczy, że od Teatru Po-

wszechnego niczego już więcej wymagać nie można? Można i trzeba, ale zanim postawi się nowe wymagania należy teatrowi przyjść z pomocą.

I wydaje się, że jest czas najwyższy, żeby tak krytyka jak i oficjalne, administracyjne czynniki „łoniły” wreszcie z fałszywą polityką kopciuszków i faworyzowanych, uprzywilejowanych scen.

Teatrowi Powszechnemu trzeba konkretnie pomóc, okazać mu jak największe zainteresowanie i otoczyć opieką tak jak na to zasługuje ta pięknie rozwijająca się w ciężkich warunkach placówka.

W T E R E N I E... MARIAN KUSA

dobrych teatrów powinny przodować w wyjazdach. A tymczasem...

Gdybyśmy na przykład zadali pytanie, które z kilkunastu teatrów warszawskich umieściły w swych planach pracy przedstawienia w miejscowościach nie posiadających stałej sceny — odpowiedź byłaby nieco żenująca. Z dwunastu bowiem teatrów stolicy zaledwie pięć zaplanowało wyjazdy poza Warszawę.

Ale to jeszcze nie wszystko. Zapoznajmy się z treścią specjalnego pisma Centralnego Zarządu Teatrów, wyznaczającego wyjazdy poszczególnym teatrom w roku 1954: Teatr Powszechny — 120 wyjazdów, Teatr Ateneum — 16, Teatr Nowej Warszawy — 20, Teatr Ludowy — 35 i Teatr Polski — 15.

Tak więc teatr, najwięcej może spośród teatrów warszawskich mający kłopotów z obsadą, podejmuje się największej ilości wyjazdów w teren. W praktyce Teatr Powszechny wziął na siebie główny ciężar obsłużenia widza pozawarszawskiego, ratując w ten sposób honor teatrów stolicy i odrabiając ich zadłości.

A pozostałe teatry? Czy np. celny politycznie repertuar Teatru Powszechnego nie powinien być oglądany przez robotników podwarszawskich zakładów pracy?

Powróćmy jednak do Teatru Powszechnego. Kilkaś przedstawię terenowych w ubiegłym roku najlepiej charakteryzując działalność tego teatru i ukazując jego

przodującą pozycję w stosunku do pozostałych teatrów warszawskich. Tak się dziwnie jednak układa, że teatr ten był na ogół, zapomniany przez naszą krytykę, a nasze władze teatralne nie zawsze śpieszyły mu z pomocą.

Trudno tutaj przytaczać choćby kilka charakterystycznych trudności, jakie zespół musi pokonywać przy każdym niemal wyjeździe. Odpowiedzialność za techniczną stronę wyjazdów ponosi „Artos”. Instytucja ta kierująca przewozem zespołu i dekoracji z reguły nie troszczy się o warunki podróży, które urągają czasami podstawowym wymogom higieny. Brud w wagonach, brak wody, światła, apłeczek — to zwykłe zjawiska. Jeżeli dodamy do tego często nieopalaną salę, w której odbywają się przedstawienia, brak pomieszczeń na tymczasowe urządzenie garderob, brak krzeseł na sali, szyb w oknach i pościeli w pokojach noclegowych — będziemy mieć mniej więcej pełny obraz warunków pracy zespołu w terenie. Nic też dziwnego, że wielu aktorów przy angażowaniu się do teatru stawia warunek niewyjeżdżania w teren. Wiele teatrów tylko z tych powodów zwleka z wyjazdami. Tym więc cenniejsza i godna wszechstronnego poparcia odpowiedzialność władz wydaje się działalność objazdowa Teatru Powszechnego, trwająca już kilka sezonów teatralnych bez przerwy.

Szlak objazdów Teatru Pow-

szczego w ubiegłym roku, oprócz województwa warszawskiego (w którym tylko dziesięć sal nadaje się na przedstawienia teatralne), prowadził przez wiele miejscowości położonych w najodleglejszych zakątkach kraju, jak np. Hrubieszów, Żagań, Koszalin, Jelenia Góra. Dzięki objazdom teatru — do małych miejscowości i wiosek po raz pierwszy dotarli Fredro, Mariwau, Perzyński, Shaw. Publiczność wielu miejscowości województwa warszawskiego mogła oglądać znakomitego Wojciecha Brydzińskiego, kreującego rolę profesora Poleżajewa w sztuce Rachmanowa *Niespokojna starość*. Znakomity aktor dzielił na równo z całym zespołem trudny męczący podróży, wracając ze spektaklów o trzeciej nad ranem.

Dużą satysfakcją za poniesiony trud były dla zespołu spotkania z nową publicznością, łaknącą teatru, na każdym przedstawieniu wypełniającą salę do ostatniego miejsca. Jakże często ci właśnie nowi, niewyrobieni jeszcze widzowie, gdy zespół ze względu na brak środków lokomocji spóźnił się, prosili, aby grał w nocy. Wiele przedstawień rozpoczęło się o godzinie jedenaście wieczorem po ostatnim seansie filmowym, w sali miejscowego kina.

W ubiegłym roku prasa codziennie donosiła o umowie zawartej między Teatrem Powszechnym a Fabryką Samochodów Osobowych na Zeranui. W wyniku tej umowy teatralny objął opiekę nad zespołami świetlicowymi Zeranui. Pierwszym wynikiem współpracy był występ amatorów z zerańskiej fabryki na scenie Teatru Powszechnego w specjalnym wieczorku poświęconym Rodociowi. Młodzi robotnicy recytowali utwory wybitnego satyryka w strojach przygotowanych przez pracownię teatralną. Szkoda, że z winy dyrektora i Rady Zakładowej FSO współpraca ta ostatnio prawie zupełnie ustała.

Innymi formami zbliżenia widza do teatru, stosowanymi przez kierownictwo są dyskusje nad sztukami urządzane w zakładach pracy. Dają one bardzo wiele zarówno publiczności, jak i zespołowi.

W pracy Teatru Powszechnego, nawet w jego działalności objazdowej, można by tu i ówdzie zauważyć pewne usterki. Nie mogą one jednak wpłynąć na znieszczenie ideałów postawy teatru — znającego i realizującego — mimo trudności — stojące przed nim zadania. Przykład godny naśladowania.

Teatr Powszechny konsekwentnie realizuje w swojej pracy postulat naszej polityki kulturalnej. Fakt ten powinien zrozumieć zarówno Centralny Zarząd Teatrów, jak i „Artos”. Szczególnie ta ostatnia instytucja musi stanowczo zadbać o to, aby zespół nie musiał w wyjazdach marnować tyle energii i zapału na walkę z przeszkodami spowodowanymi bezdušnością i niefrasobliwością niektórych urzędników.

Z zagadnień repertuarowych JERZY TIMOSZEWICZ

Zagadnienia repertuarowe wysuwają się na pierwszy plan na wszystkich naradach i zjazdach teatralnych. Zwykle przy takich okazjach ocenia się repertuar teatrów w skali ogólnokrajowej — o poszczególnych teatrach nie ma mowy. Może tylko czasem ktoś zatrzyma się na chwilę przy dwóch czy trzech czołowych scenach polskich.

Na Ogólnopolskim Zjeździe Teatralnym w lutym ub. r. podkreślano konieczność opracowania planów repertuarowych zgodnie z potrzebami środowiska i możliwościami realizacyjnymi teatrów. Zagadnienie niesłychanie ważne. Co bowiem da w praktyce opracowanie i wykonanie takich planów? Z jednej strony, gdy teatr odpowie sobie na pytanie, po co i dla kogo gra daną sztukę — zwiąże się z widownią, będzie lepiej spełniał swoją ideowo-wychowawczą rolę — z drugiej strony trzeźwa ocena możliwości technicznych i obsadowych zespołu pozwoli uniknąć porażek artystycznych, nieodwołalnych, gdy teatr bierze ciężar ponad swoje siły. Rezultat ostateczny: własne, bardziej indywidualizowane oblicze teatru, które nie jest przywilejem „pierwszych scen”, jak to się czasami sugeruje, ale każdego zespołu, który w swej polityce repertuarowej przemysli i zastosuje te, tak oczywiste postulaty.

Może ktoś z praktyków sceny powie-

dzieć: Jak mamy kształtować styl teatru, jeśli powinniśmy liczyć się z „kratkami”? CZT, gdzie wszystko mamy z góry odmierzone: klasyka polska — tyle a tyle, klasyka obca — tyle a tyle itd. Otóż właśnie okazuje się, że można było w ramach (zarzucanych już zresztą) recept CZT tworzyć, być może nie wzorować, ale konsekwentną linię repertuarową. Mam tu na myśli Teatr Powszechny w Warszawie.

Trzeba przypomnieć repertuar tego teatru w ciągu ostatnich lat, od objęcia dyrekcji przez Karola Borowskiego w 1950 roku.

Najpierw o klasyce. A więc 3 X Fredro: PAN GELDHAB, GODZIEN LITOSCI, ZRZĘDNOŚĆ I PRZEKORA i CUDZOZIEMCZYNA, a dalej ROZBITKI — Bliźnińskiego, PANNA BEZ POSAGU — Ostrowskiego, Chojnowskiego RUCHOME PIA-SKI, MIRANDOLINA — Goldoniego, ZGUBIONY LIST — Caragiale, wreszcie SWIERSZCZA ZA KOMINEM Dickensa. (Pomijam w tym wyczerpującym przytoczeniu specjalnie dla objazdowej działalności teatru). Widzimy od razu, że jest to zdecydowanie repertuar kameralny: teatr nie bierze na warsztat sztuk wymagających dużego rozmachu inscenizacyjnego. Teatr Powszechny, który spełnia ogromną rolę popularizatorską w dzielnicy robotniczej, przy nierównym i nielicznym zespole artystycznym

nie może sobie pozwolić na ryzykowne posunięcia repertuarowe. Czy to znaczy, że jest bez inwencji, że gra same „pewniaki”, że stosuje (popularną jeszcze niestety) metodę „papugi”? Chyba nie. Mogą o tym świadczyć choćby takie pozycje, jak GODZIEN LITOSCI czy ZGUBIONY LIST. W dziedzinie klasyki daje się zauważyć jeszcze jedno zjawisko charakterystyczne już nie tyle politykę repertuarową teatru, ile zarysowującą się styl. Teatr wybrał z bogatego dorobku ubiegłych wieków dziewiętnastowieczny realistyczny dramat mieszczański, dramat realizmu krytycznego (Bliźniński, Ostrowski, Caragiale, Chojnowski) i Fredrę — arcy mistrza realistycznej polskiej komedii opiewającej. Spotykamy się z Fredrą w Teatrze Powszechnym co roku. Godny najwyższej pochwały zwyczaj. Mówiono kiedyś, że Fredro stanie się wkrótce prawdziwym klasykiem ludowego teatru w Polsce. Ze chwila ta już chyba nadeszła, może świadczyć choćby niebawem powołanie autora ZEM-STY wśród robotników Pragi, którzy zapelniali szczerze salę na Zamoyskiego. Teatr Powszechny przy takich czy innych potknięciach (braku w obsadzie!) gra Fredrę starannie, z dużą kulturą sceniczną — bez farsy czy stylizacji, w dobrym kostiumie i dekoracji. I co więcej, wydobywa z zapomnienia mało znane komedie (zastępują J. Słowieskiego, kierownika literackiego) — exemplum: GODZIEN LITOSCI. Dobrze, że Fredro staje się tradycyjną pozycją repertuaru

Teatru Powszechnego, chyba jedynego teatru w Polsce, który swojej widowni daje co rok spektakl fredrowski.

Ograniczenie repertuaru klasycznego do realistycznej komedii dziewiętnastowiecznej narzucał zespołowi nieco jednostronny sposób gry i dlatego próba grania MIRANDOLINY w stylu obyczajowej komedii Bliźnińskiego nie udała się.

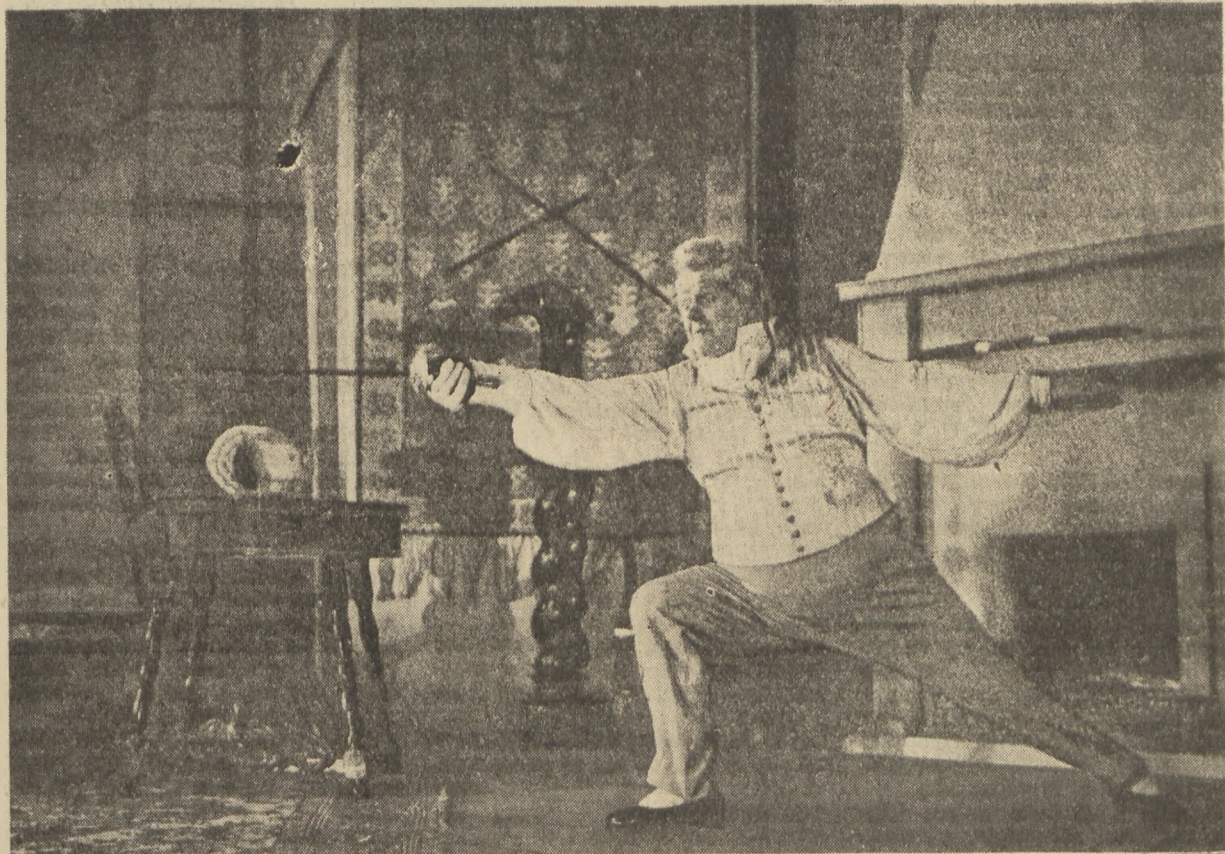
Może wydawać się, że taka linia repertuarowa jest zawężeniem, zubożeniem. Chyba nie: Teatr Powszechny jest w lepszej sytuacji od większości teatrów terenowych, gdyż nie jest sam, o ile idzie o zaspokajanie potrzeb widza, a więc może zdecydować się na bardziej wąską wachlarz sztuk. Tym bardziej, że realizacja tych sztuk przynosi łaknącej teatru publiczności praskiej wiele nieklamanych wzruszeń i choć nie jest to repertuar rewelacyjny, spełnia polityczną rolę w zaspokajaniu potrzeb kulturalnych nowego widza i w wychowywaniu go poprzez udostępnianie mu postępowych tradycji polskiej i obcej dramaturgii.

Niemniejże znaczenie ma ilościowo równowagi klasycznemu — repertuar współczesny, również o charakterze kameralnym. Tu pierwszeństwo musimy przyznać spektaklom sztuk radzieckich. Takie przedstawienie, jak NIESPOKOJNA STAROŚĆ Rachmanowa nie tylko dobrze odpowiada charakterowi repertuaru teatru, ale jest znaczącym osiągnięciem artystycznym zespołu, potwierdzonym przez dużą frekwencję.

Gorzej przedstawia się sprawa pol-

skich sztuk współczesnych. Jest to epidemiczna choroba naszych scen w ostatnich dwóch latach, nie więc dziwnego, że nie uchronił się od niej i zespół praski. Ostatnie polskie sztuki współczesne „sensu stricto” — AWANS Żołnierskiej i POWROT Rybarskiego grał teatr w zamierzonej przeszłości festiwalowej. Ostatnio wystawiane były sztuki o Francji — RODZINKA Jurandota i PROCES Berwińskiego. Osobliwa to gallomania, bo jednocześnie tak ładnie rozprawiał się teatr z „cudzoziemczyzną”. Możemy mieć nadzieję, że sytuacja ulegnie tu w najbliższej przyszłości poprawie: w marcu odbędzie się prapremiera współczesnej komedii J. Słowieskiego i Z. Skowronskiego — IMIENINY DYREKTORA.

Na zakończenie kilka życzeń. Chcielibyśmy zobaczyć w Teatrze Powszechnym więcej sztuk z klasyki radzieckiej — przecież dyr. Karol Borowski jest ich znakomitym znawcą i inscenizatorem. Jest w ambitnym repertuarze tego zespołu miejsce na Ostrowskiego, Suchow-Kobylinę, Gorkiego (może LETNICY?). Z polskiego repertuaru przypominajmy Korzeniowskiego, Bałuckiego czy Rittnera. Warto by również sięgnąć do współczesnej komedii radzieckiej zupełnie u nas nie granej, choćby do RAKOW Michałkowa. Współczesny repertuar polski tak potrzebny tej scenie zależy znacznie od dramaturgów — oby tylko częściej zjawiali się oni na „rogaćce kulturalnej” Pragi przy ulicy Zamoyskiego 20.



Tadeusz Chmielewski w roli Rodosta w „Cudzoziemczyźnie”



Eugenia Podborówna, Tadeusz Bartosik i Wojciech Brydziński w sztuce L. Rachmanowa „Niespokojna starość” — Akt I

OSOBISTE SPRAWY WASYLA BORTNIKOWA

BOLESŁAW MICHAŁEK

„Człowiek uznany za zaginionego na wojnie, po latach pobytu w szpitalu powraca do domu. Zastaje tu żonę z drugim mężem. Chociaż ten ostatni szybko się usuwa, pozycje męża z żoną staje się trudne; kobiecie powracają wspomnienia tego, z którym żyła ostatnio, mężczyzna czuje jego obecność w myślach żony...”

Temat trójkąta małżeńskiego nie ma dobrej tradycji. Był wielokrotnie przedmiotem mieszczańskich rozważań nad mieszczańską moralnością i mieszczańską psychologią. Przedstawiano bohaterów wrażliwych i nieczułych, tragicznych i pogodnych — a prawie zawsze — fałszywych. Ukazywano bowiem to, co łączy i dzieli troje ludzi między sobą; nie ukazywano natomiast tego, co łączy ich z otaczającym światem. „Najbardziej głęboki dramat związany tylko z osobistymi przeżyciami ludzi, oderwany od środowiska i od czasu, może okazać się pustym melodramatem...” pisał o sprawach tych Pudowkin. Dlatego w mieszczańskim ujęciu temat nie ukazywał prawdziwego wizerunku człowieka.

A oto inny temat: „Do kolchozu wraca Wasyl. Kolchoz, przodujący kiedyś a zaniedbany w czasie wojny, wymaga wielu wysiłków. Wasyl wybrany przewodniczącym podejmuje trud przywrócenia kolchozowi należnego mu miejsca. Krok za krokiem kolchoźnicy prowadzą przez Wasylą pokonywać piętrzące się trudności. Żniwa przyniosą pierwszą zapowiedź poprawy...”

To również znany nam temat tzw. wiejskiego filmu produkcyjnego. Zdarzało się, że z filmu takiego dowiadujemy się sporo o agrotechnice i agromechanice, o zootechnice i organizacji pracy na roli. Ale bywało, że i tu również nie widzieliśmy pełnego wizerunku człowieka, jego wysiłków, radości i kłopotów.

A istnieją przecież w naszej sztuce dzieła, w których te dwie płaszczyzny tematyczne na siebie zachodzą. Istnieją filmy, w których zaciera się przedział między ży-

ciem osobistym i społecznym; przedział, który wyrósł z tej rzemieślniczej produkcji artystycznej, w której obraz „człowieka produkcyjnego” uzupełniano naprędce cechami „osobistymi” lub vice-versa. W dziełach wielkich obydwa strony życia ludzkiego przedstawione są jako bogata, jednorodna całość.

Film „Odzyskane szczęście”, oparty na znanej powieści I. Nikołajewej „Żniwa”, ostatnia przed śmiercią praca jednego z najwybitniejszych reżyserów współczesnych, Wsiewołoda Pudowkina, stanowi próbę zrealizowania takiego dzieła. Próba — w naszych warunkach — niemal pionierską. Tak jak prawie trzydzieści lat temu — kiedy artysta realizował film „Matka”, stanowiący przełom w historii światowej kinematografii — tak samo w ostatnim swym dziele przedmiotem filmu jest wewnętrzny dramat człowieka. „Zawsze interesowałem się jako artysta głębokim, wewnętrznym przeżyciem człowieka, wewnętrznym dramatem wydarzeń. W powieści Nikołajewej pociągnęły mnie duchowe wstrząsy, w których z dużą wyrazistością obnażają się charaktery, wewnętrzne sily i możliwości ludzi” — pisze Pudowkin na marginesie filmu. Film nawiązuje więc do najlepszych nurtu radzieckiej kinematografii, do dzieł, w których nie było miejsca na kadłubowych bohaterów, a których ambicją było ukazanie człowieka swojej epoki.

Oderwany od życia asekurant mógłby spytać: osobisty dramat kolchoźnika? I to taki niedocześnie? Czyż to temat wart przeniesienia na ekran w dobie budownictwa komunizmu? Przyjrzyjmy się tedy uważnie sprawom osobistym Bortnikowa powracającego do domu.

Bohaterowie nie są sprawcami swego osobistego dramatu. Są wobec siebie uczciwi, czują się odpowiedzialni za losy dzieci, a nade wszystko, kochają się. A jednak konflikt jest ostry. Cóż, Awdotja miała moralne prawo do powtór-



S. Łukjanow i M. Miedwiediewa w filmie Wsiewołoda Pudowkina „Odzyskane szczęście”

nego wyjścia za mąż dowiedziawszy się, że Wasyl nie żyje. Stiepan — jej drugi mąż — nie wszedł do domu Bortnikowych jak zło dziej. Wasyl, niezmierznie kochający żonę, przywiązany do dzieci, musiał zażądać od Stiepana opuszczenia domu. U podstaw konfliktu osobistego Bortnikowych nie leżą przeciwnostawne postawy moralne, a tylko zewnętrzne, niezawinione okoliczności.

To pierwsza niezmiernie charakterystyczna sprawa: konflikt moralny nie jest konfliktem różnych moralności, jest konfliktem poszczególnych ludzi o tej samej postawie moralnej. Postawie, którą zwykliśmy nazywać moralnością socjalistyczną. Oto, co wylania się spoza osobistych spraw Bortnikowa: rzadko poruszany w sztuce filmowej ostatni lat problem moralności społeczeństwa socjalistycznego.

Kłuczowa dla filmu scena, kiedy Wasyl wchodzi do domu, ścisła

żonę — i oto — kątem oka dostrzega w izbie drugiego mężczyznę — ta scena jest charakterystyczna dla temperatury emocjonalnej zdarzeń filmu. Jest jednak rzeczą znamioną, że mimo owej wysokiej temperatury przeżyć, doznawane wstrząsy nie obezwładniają bohaterów. Wciąga ich życie społeczne kolchozu; wciągają atmosferę wspólnej pracy, wspólnego wyłożonego wysiłku, wspólna wola pokonania piętrzących się przeszkód. Wprawdzie Wasyl jest oschły wobec podporządkowanych mu ludzi — stąd już jeden krok do szkodliwej bezwzględności — ale organizacja partyjna przywołuje go do porządku. Najlepszą swą część poświęca Wasyl pracy. Podobnie Awdotja, która staje się wzorową kierowniczką fermy. Stiepan, pracownik ośrodka maszynowego, pierwszy spieszy z pomocą zagrożonemu kolchozowi.

Spoza spraw osobistych Wasyl Bortnikowa wylania się jeszcze

coś: sylwetka współczesnego człowieka radzieckiego, żyjącego w świecie, który stwarza możliwości podniesienia się po każdej klęsce, stwarza możliwości wszechstronnego rozwoju. W tym, zdaniem moim, tkwi uogólniająca siła filmu.

✱

Czy całość złożonego dramatu przedstawiona jest z równą siłą?

Zwrócono kiedyś uwagę — na marginesie współczesnej polskiej powieści — że bohater, który po latach wraca do domu, nie zaczyna rozmowy z najbliższymi od pytania, co dzieje się w fabryce. Otóż w „Odzyskanym szczęściu”, po cytowanej już, dramatycznej scenie, kiedy Wasyl dostrzega w swym domu Stiepana, siadają we trójkę do śniadania. Wtedy, po latach nieobecności, Wasyl pyta o kolchoz. Rozmawiają ze spuszczonymi głowami o pracy kolchozu po to tylko, by ukryć to, co rzeczywiście ich nurtuje: niewyjaśniona, trudna sytuacja osobista. W trakcie rozmowy sprawy kolchozowe zaczynają wciągać Wasylą. Niepostrzeżenie zaczyna się drugi dramat: społeczny.

Od tej szczęśliwej sceny, kiedy sprawy społeczne zaczynają przenikać do spraw osobistych, zaczyna jednak w filmie dzwierać pierwsze fałszywe tony. Kolchoz „1-go Maja” przebiega w czasie trwania powieści ważną drogą: z najsłabszego kolchozu w rejonie wysuwa się naprzód. Jest to dzie-

łem „Bożewiającego Kolektynu, ruczopnej i upartej polityki Wasyla i wreszcie istniejącej w załączku organizacji partyjnej. Kolchoźnicy pokonują trudności... Trudności?”

Tu dochodzimy do głównej słabości filmu. Jedyną przeszkodą, jaką widz zapamięta obejrzawszy film, stanowią psujące się trakto-

Sprawa ta przedstawiona jest nieprzekonywająco, niekonkretnie. Ot, traktory psują się, wszyscy rozkładają ręce, aż dopiero Natalia, inżynier ośrodka maszynowego, odnajduje w czasie króciutkiej sceny przyczynę — błąd w montażu. Oczywiście, nie jest to technologiczny spór między człowiekiem a psującą się maszyną, jakby to mogło wydawać się na pierwszy rzut oka. Natalia powiada: psuciu traktorów winni są ludzie, winien jest brak „kultury technicznej”. To właśnie — w zamierzeniu twórców — stanowiło podstawę konfliktu przebiegającego przez kolchozowe społeczeństwo.

Brak „kultury technicznej” stanowi być może zarodek wyrazistego, dramatycznego konfliktu. Trzeba jednak stwierdzić, że w „Odzyskanym szczęściu” sprawa przedstawiona jest nieprzekonywająco, konflikt pozostaje w znacznej mierze pozorny. Odnosi się nieodparto wrażenie, że wystarczyłoby w ośrodku maszynowym lepiej zorganizować szkolenie techniczne; montaż byłby wtedy prawidłowy, traktory nie psułyby się — a okoliczne kolchozy nie miałyby już żadnych trudności w swej pracy. Czy tak jest jednak naprawdę? Ten zasadniczy niedowód odmalowanego konfliktu leży u podstaw głównych niedociągnięć filmu. Wynikają bowiem z tego konsekwencje.

Postacie bohaterów, poza Wasylem, Awdotją i w pewnej mierze Stiepanem, są nieprzekonywujące. Ich sylwetki rzucone są na jeden tylko — niewyraźny i chwytający się — ekran: na sprawę traktorów. Taka jest inżynier Natalia, postać dziwnie uboga w porównaniu do roli, jaką spełnia w wydarzeniach. Taki jest sekretarz rejkomu, przedstawiony jako mąż o patrznościowy kolchozu. Tacy są na koniec pozostali kolchoźnicy i komsomolcy, z jednym bodaj wyjątkiem, traktorzystą Eufrozyną. Zawodzi również dramaturgia filmu w partiach, w których przychodzi dramat osobisty, a do głosu dochodzi dramat społeczny; akcja podporządkowana pozornemu tylko konfliktowi staje się miejscami rozwlekła i źle zorganizowana.

✱

Sprawa znalezienia właściwych środków artystycznych dla przedstawienia jednostki spraw osobistych i społecznych — jak się wydaje jedna z najbardziej palących spraw naszej sztuki — jest w dalszym ciągu otwarta. „Odzyskane szczęście” nie rozwiązuje jej w pełni. Stanowi jednak odważny krok w stronę rozwiązania.

FORMUŁA OSTATECZNEGO OSKARZENIA

ADAM PAWLIKOWSKI

Najlepsze spośród filmów włoskich — i to stanowi ich cechę szczególną — są sobie bliskie nie tylko formalnie. Łączy je ideowe pokrewieństwo treści. Wspomagają się i uzupełniają wzajemnie, tworząc cykl jednolity, nie zawierający pozycji zbędnych.

Przy całej różnorodności i swobodzie operowania środkami artystycznymi film włoski nigdzie i nigdy nie odbiega od prawdy, nie szuka dróg utartych. Zachowując jednolitość daleki jest od seryjności.

Filmy włoskie pełnią funkcję zbyt odpowiedzialną, są zbyt wielkim wydarzeniem w sztuce, by dostrzegać w nich jedynie bicie rekordów odwagi demaskatorskiej. Główne cele natarcia — przemocy, niesprawiedliwość i antyhumanitaryzm ustroju kapitalistycznego — zostały wskazane do pewnego stopnia zespołowo przez wszystkie filmy, o których mowa, wystarczająco przy tym wielostronnie i śmiało, by zjednać tym filmom rangę sztuki bohaterskiej.

Trudno ustalić, czy „Rzym godzina 11” jest w istocie — jak twierdzi na ogół krytyka — filmem spośród wszystkich włoskich najlepszym. Siła jego leży raczej w tym, że skupił jak gdyby doświadczenia i materiały zebrane poprzednio. Nie powstałby bez „Złodziei rowerów”, „Ziemia drzy”, „Cudu w Mediolanie” i wielu innych arcydzieł. Prawdy już wówczas zdobyte poddał „Rzym” ostatecznej syntezie, stał się w śledztwie przeciw zbrodni społecznej końcowym podsumowaniem dowodów obciążających.

By sprostować takiemu zadaniu,

realizatorzy „Rzymu” wypracować musieli odrębną konstrukcję dramatyczną, odpowiednie a nowe sposoby argumentacji. Główny węzeł akcji dało życie: katastrofa na Largo Circense. Jej powody i skutki były aż nadto wymowne, same w sobie zawierały niemal gotowe uogólnienie, stanowiąc trafną metaforę konfliktu społecznego.

Ta niepowtarzalna okazja twórcza wyznaczyła drogi postępowania literackiego i filmowego. Do momentu katastrofy akcja biegnie trybem niejako dokumentalnym, jest miejscem początkowym późniejszych wątków, nie zawiera jednak ich analizy, poprzestając na charakterystyce zewnętrznej. Po tragicznym wypadku film przybiera oblicze wielowątkowego reportażu fabularnego.

Dokumentalny nastrój filmu spotęgowano znaczącą wstawką ikonograficzną, umieszczoną jeszcze w czołówce: autentycznym zdjęciem dowodów osobistych dziewcząt, które owego krytycznego dnia znalazły się na Largo Circense. Natomiast partię reportażową w swej „beletryzacji” docierającą do spraw ściśle intymnych, potrafią wzruszyć poetycko czystą liryką.

Ta niezmiernie ryzykowna, dwójsta propozycja scenarzysty komplikuje się dodatkowo znaczną ilością podjętych wątków ludzkich. Opierając się na jednym wspólnym wszystkim postaciom motywie — potrzebie pracy — należało w ciągu niewielej minut czasu filmowego przydać im wiarygodność, siłę przekonywania, co najważniejsze zaś — umieścić je tak, by mimo odmiennej charakterystyki środowiska

i motywów działania bez reszty służyły wnioskowi ostatecznemu.

Jedyna słabsza strona „Rzymu godzina 11” to miejscami gra aktorska. Adriana, spytana po udanej — chyba — próbie maszynopisania, czemu rzuciła swą poprzednią pracę, wybucha płaczem, odchodzi; zbyt to nieżyłciewe, dodatkowo obciążone jeszcze konwencjonalnym, „scenicznym” wyrazem twarzy i gestem, z którym Adriana siada do egzaminu. Mąż Luciany do swego tragicznego losu człowieka bez pracy przybrał aktorską maskę zniechęcenia, apatii, a nawet nudy, co spowodowało, że do chwili zaskakująco energicznego wystąpienia w obecności komisarza policji był trochę nikim — i to w sposób sztuczny.

Być może, że te drugoplanowe zresztą problemy aktorskie były nierozwiązalne w praktyce: od uczestnictwa autentycznych ofiar katastrofy do kreacji czołowych „gwiazd” kinematografii włoskiej droga daleka. Być może, pokonałby ją szczęśliwiej twórca „Cudu w Mediolanie” czy „Ziemia drzy” niż reżyser „Nie ma pokoju pod oliwkami”. To przypuszczenia. Zresztą i grę aktorską rehabilituje w „Rzymie” w całej pełni Carla del Poggio (Luciana).

Tych kilka pedantycznych spostrzeżeń pochodzi stąd, że w „Rzymie godzina 11” również od strony artystycznej chciałoby się widzieć skończoność arcydzieła. W żadnym wypadku nie umniejszając one najistotniejszych wartości filmu.

Oceniając generalnie „Rzym godzina 11” trudno wyjść poza uwagi otwierające tę recenzję. Wśród naj-

lepszych postępowych filmów włoskich ten ostatni zajął miejsce od dawna przygotowane. W procesie wytoczonym przez sztukę włoską ustrojowi społecznemu jest to miejsce wyjątkowe i niezwykle, wyraża się bowiem formułą ostatecznego oskarżenia,

Poemat o miłości

To nie jest film o bezrobociu we Włoszech, to jest film o miłości, najpiękniejszej miłości, mocnej jak młode wino, bardzo czystej, gorącej i zwycięskiej.

To nie jest film — dramat; to jest film — poemat, pełen metafor subtelnych i realistycznych jak w ludowej, prostej, pieśni.

Nawet fatalna kopia z fatalnym dźwiękiem i fatalnym przekładem polskim nie może osłabić tego wrażenia. Ale też trzeba znać piękny kraj, w którym rzecz się dzieje, hałaśliwych i świętych ludzi, którzy są jego mieszkańcami, bogaty, gęstki, namiętny język, którym mówią, trzeba to wszystko znać, aby się obronić przed tym, co na polskich ekranach usuwa zniweczny urok owej „Nadziei za dwa grosze”.

Historia jest niewymyślna, ani nie wymyślona, tak prosta jak życie i serca jej bohaterów; oto ani się pobrać, ani się nawet kochać nie może dwoje młodych, tyle na drodze tej miłości stało przeszkód, przeciwności, przypadków.

Ona jest córką despotycznego, zamkniętego w sobie, zżeranego pasją sukcesów prowincjonalnego pirotechnika, Pasquale Artù, który żelazną dłońą kieruje losami swej rodziny.

On jest zdemobilizowanym bezrobotnym, jedynym żywicielem matki — jedzy, dwu siostr i matych braci.

Wszystko dzieje się na wsi, gęsto zabudowanej białymi, kamiennymi domkami wśród ciasnych uliczek, z kościołem i pocztą. Okrutne są prawa rządzące obyczajami mieszkańców Cusano, bo jedni należą się na samym dnie nędzy, drudzy zaś na samym jej skraju. Ale kto jest na skraju, ten rozpaczliwie broni się przed upadkiem, kto zaś jest na dnie, ten za wszelką cenę usiłuje się wydostać. Antagonizmy klasowe objawiają się tu z niezwykłą, brutalną siłą.

Carmela i Antonio należą właśnie do dwu odrębnych, nienawidzących się światów i tę właśnie główną przeszkodę, istotną przeciwność, zwalczyć ma ich uparta, mocna miłość.



Scena na rynku włoskiego miasteczka Cusano z filmu Renato Castellaniego „Nadziei za 2 grosze”

Cóż jednak pomóc może cierpić? Matka Antonia wyszukuje syna, kradnie, traci pieniądze na loterie; Pasquale Artù terroryzuje żonę i córke, by nie skompromitować rodziny zięciem — nędzarzem, zięciem — ciężarem; bogatszy sąsiad, który uwiódł siostrę Antonia, godzi się żenić, ale tylko z posagiem; miejscowi dorożkarze rozbijają spółdzielnię transportową którą sami założyli i gdzie Antonio pracuje, bo nie potrafią zwalczyć wzajemnej, z nędzy zrodzonej, nienawiści; właścicielka kina w Neapolu wyrzuca Antonia z posady, bo nie może liczyć na jego wdzięki; ksiądz proboszcz w Cusano pokazuje mu drzwi, bo Antonio jest komunistą.

Ale temu wszystkiemu nie można się dziwić, to nie ci poszczególni ludzie są winni, ich racje — nawet jeśli są podłe — nigdy nie przestają być ludzkie; i w „Nadziei za dwa grosze” ukazują swoje oblicze kapitalne, znakomite typy nakreślone z niezwykłą plastyką, satyrycznym wyjawieniem, hu-

morem, dowcipem. Tak też widzi je i sam Antonio, młody towarzysz partyjny, coraz bardziej świadomy tej jednostki, jaką stanowi walka o osobiste szczęście i walka przeciwko systemowi, ustrajowi nienawiści i krzywdy. Tego osobistego szczęścia nie da się bowiem zrealizować przez przystosowanie do systemu, z którym się równocześnie ze względu na pozasobiste cele walczy.

Więc precz z cierpliwością! Carmela i Antonio rzucają wyzwanie obyczajom swego środowiska, rzucają wyzwanie nędzy, rzucają wyzwanie krzywdzie. I wówczas dopiero ich wzajemna, piękna miłość nagle popiera, ochrania powszechną miłość nędzarzy z Cusano.

Czyż nie mam racji, że film „Nadziei za dwa grosze” jest raczej poematem, ludową pieśnią? Ta filmowa pieśń miłosna zawarta w sobie świetną metaforę sily włoskiego ludu, który umie walczyć i kochać, a śpiewać — jak nikt no świecie.

2. A.



Roncowa scena filmu Cezare Zavattiniego i Giuseppe de Santisa „Rzym, godzina jedenasta”

CZY NAUKA ŚPIEWU TO ABRAKADABRA?

Mam przed sobą kilkanaście skryptów z dziedziny metodyki nauczania śpiewu, przeznaczonych dla studentów jednej z naszych wyższych uczelni¹⁾. Czytam:

„Uczeń, jeśli wybierze sobie nauczyciela, powinien się jemu z całym zaufaniem oddać” (z pracy Reineckego), „Należy narzucić uczniowi autorytet profesora bez dyskusji” (Zanten).

A czegoż uczy autorytet profesora, którego trzeba słuchać bez dyskusji (tj. bezmyślnie)? Kilka przykładów:

„Śpiewać rozrzedzonym powie-trzem” (Ulrich), „Diminuendo może nastąpić tylko po crescendo, gdyż w przeciwnym wypadku nie działa stylowo, lecz słodkawo” (Zanten), „Przestrzega się przed wsnie-ciem h przy koloraturze, bo to roz-rywa dźwięk” (Zanten), „Badać, czy w dole istnieje dostateczne odprę-żenie, a w górze odpowiednie na-pięcie” (Zanten), „O talencie śpie-waczym nie decyduje materiał, mu-zykalność, temperament i intelligen-cja, lecz zmysłowość delikatniejsza, wyższa, o specjalnym kierunku” (Martienssen).

Szczególnie „pięknie” po polsku brzmią tytuły rozdziałów pracy Brunesa, np.: *Minimalluft i feno-men „wolnego biegu” — Freilauf*.

Przykłady powyższe, to nie jakiś specjalnie spreparowany wybór zdań oderwanych od kontekstu; zdania te i większość innych tak właśnie figurują w setce omawia-nych skryptów: bez ładu, bez po-wiązania i — co najgłośniejsze — bez analizy krytycznej.

Czy jednak ocena skryptów, stwierdzenie faktu, że opierają się one na pracach niekiedy zupełnie przestarzałych, że tłumacz słabo zna język polski, niemiecki oraz nomenklaturę fachową — starczy za temat artykułu? Może wystarczyłoby zaproponować uczelni, aby czym prędzej wycofano kompromitu-jący materiał „pedagogiczny” i aby w przyszłości sprawy wydawania skryptów były załatwiane przez kompetentną komisję, odpowiedzial-ną za jakość skryptów oraz celowe gospodarowanie funduszami pań-stwowymi; może by to wystarczyło?

Jednak nie! Poza pozornie jed-nostkową sprawą kryje się tu prob-lem o szerszym zakresie. Opraco-wywanie skryptów z metodyki nauczania śpiewu, a dokonuje się tego prawie na wszystkich naszych uc-zelniach, dowodzi dużego braku polskiej (wzgl. tłumaczonej) litera-tury fachowej. Metodyka naucza-nia śpiewu przestała już dawno być abrakadabrą, czymś ciemnym, nie-zrozumiałym, pozbawionym logiki; od dawna jest już nauką opartą o prawa akustyki oraz anatomii i fizjologii narządu głosowego (fo-niatrii). Niestety u nas często jesz-cze słyszymy w nauczaniu śpiewu sztywne empiryzm, który — na-wet u szczególnie uzdolnionych uc-zniów — nie może dać pełnych wyn-ików.

W roku ubiegłym PWM wydało podręcznik F. Martienssen-Lohmann *Kształcenie głosu śpiewaka*²⁾, nie-słety praca ta jest fragmentarycz-na i co najwyżej dać może wyo-brażenie o jednej z metod — t.zw. niemieckiej szkoły śpiewaczej. Nie jest zaletą podręcznika także i to, że operuje przykładami wyłącznie tyl-ko z repertuaru niemieckiego, a do śpiewu wychodzi z mowy i to wy-lącznie mowy niemieckiej. Polski śpiewak odnieście z podręcznika PWM korzyść niewielką. Chyba tylko pedagog może wynieść z tej książki jakiś pożytek.

Znacznie lepszą przyszłość oddał polskiemu śpiewakom PZWŁ, wyda-jąc swojego czasu cenną książkę wybitnego fachowca radzieckiego, M. I. Fomiczewa: *Podstawy fonia-trii*³⁾. W literaturze radzieckiej znajdujemy również niejedną war-tościową pracę z metodyki naucza-nia śpiewu, a ogólny kierunek ra-dzieckiego nauczania śpiewu lepiej odpowiada naszym pojęciom (i języ-kowi) niż kierunek niemiecki. PWM musi nad tym pomyśleć.

Jest jednak pewna wielka trud-ność, która staje przed każdym śpiewakiem, każdym pedagogiem. Krytykiem i tłumaczem podręcz-ników śpiewaczych. Trudność ta, to niebywałe „pomieszana” nomenkla-tura.

Spotyka się dwóch wokalistów; jeden jest np. zwolennikiem t.zw.

II Ogólnopolski Konkurs Śpiewa-czy). Mamy więc tutaj do czynienia z niespotykaną chyba w żadnym in-nym dziale sytuacji, że dwóch fa-chowców określa ten sam przedmiot przeciwnymi sobie określenia-mi.

Analogicznych przykładów z dzie-dziny nomenklatury wokalnejsi mo-glibyśmy podać bardzo wiele. Jak wielkie trudności, jak zabawne (i mało zabawne) „burze w szklance wody” wywołują takie nieporozu-mienia na różnych konferencjach, dyskusjach i w życiu prywatnym wokalistów — o tym zbędne mó-wić.

Od 1945 r. prowadzą pedagodzy wokaliści walkę o zorganizowanie ogólnokrajowej komisji, która za-jęłaby się wreszcie uporządkowa-niem nomenklatury z zakresu wo-kalistyki. Bez załatwienia tej spra-wy jakiegokolwiek prace w celu ufe-dnolenia metod nauczania śpiewu są nie realne. Niestety starania na-zych wokalistów nie przyniosły na razie żadnego efektu.

Tymczasem wydajemy podręczni-ki mało przydatne dla naszych po-trzeb, wydajemy skrypty przyno-szące uczniom naszych szkół wię-ciej szkody niż pożytku. Życie, nau-ka idzie naprzód milowymi kroka-mi, tylko nasza pedagogika wokal-na jest nadal abrakadabrą.

STANISŁAW LACHOWICZ

1) Prace Brunesa Martienssen, Reinecke-go, Ulricha i von Zanten w tłumacze-niu i streszczeniu Janusza Nowaka — PWSM Wrocław.

2) F. Martienssen-Lohmann: *Kształcenie głosu śpiewaka* — tłum. z niem. — PWM 1953, cena 13 zł.

3) M. I. Fomiczew: *Podstawy foniatrii* — tłum. z rosyjskiego — Państw. Zakł. Wyd. Lek. 1951, cena 13,30 zł.

Przeгляд wydawnictw

Niektóre wydawnictwa mają obyczaje autobusów i tramwajów w pewnym, może zresztą niejednym, mieście: cho-dzą stadami. Najpierw długo, długo nie, a potem od razu dwa, trzy, pięć wozów jednej linii... — przepraszam, tomów jednej serii. Tak np. w ciągu 2 miesię-cy, od początku grudnia do początka lutego, PIW wydał — zgadnijcie, ile? — 18 (słownie: szesnaście) pozycji dra-maturgicznych, z tego aż 14 w pierwszych pięciu tygodniach br. Też jeszcze nie było! Czy trzeba dodawać, że ta seria w poważnym stopniu łąta rażące luki w naszych księgozbiorach? Ze winniśmy za nią wydawcy wdzięczne słowa?

Jedno tylko „ale”: stosunkowo niedo-bór klasycznych utworów dramaturgii polskiej. Klasykę polską w ostatnich wydaniach reprezentują 2 pozycje (w tym jedna zbiorowa), francuska jedna, hiszpańska dwie, angielska trzy, niemie-cką cztery (w tym jedna zbiorowa) — polską „aż” trzy, i to nieduże: *Pan Geldhab*, *Fantazy* i dawno oczekiwane *Ruchome plaski* Chojnowskiego ze wstę-pem W. Kubackiego. W stosunku do możliwości wydawniczych i potrzeb spo-łecznych wydaje się to stanowczo za ma-ło. Za mało wciąż jeszcze programu i porządku w klasykach polskich, za du-żo przypadku w doborze tytułów do wydań i wznowień. Na rok bież. istnie-ją jednak w tym zakresie frapujące pla-ny wydawnicze, o których pomówimy wkrótce osobno.

Na razie oddajmy cesarzowi, co cesar-skie... Oddajmy przede wszystkim spraw-iedliwość wydawcom: ostatnia impo-nująca seria PIW, do której jedną oka-załą pozycję dodał „Czytelnik”, jest i pomysłowa, i ambitna. Może nie było specjalnie trudno wznowić w 10 000 egz. zbiór *Tragedii* Ajschylosa (*Błaganie, Persowie, Prometeusz w łożach, Sied-miu przeciwko Tebom* i 3 części *Orestei*, ze wstępami i przypisami do każdego utworu), za który tłumacz, prof. S. Strebny otrzymał przed rokiem państwową nagrodę literacką, ani wydać dawny przekład sofoklesowski *Antygonę* L. H. Morstina — choć są to oczywiste wy-narzenia cenne i godne uwagi czytelników, dla których tragedia grecka będzie zawsze arcywzorem zawartości budowy, kondensacji konfliktu i sily dramatycz-nego wyrazu; ale poczynawszy od XV-wiecznej farsy francuskiej o *Mistrzu Piotrze Pathelin*, spolszczonej i popre-czonej przedmową przez Adama Polew-kę, następują utwory, których dobor i opracowanie wymagały inwencji i sta-rań.

Trzy tomy Szekspira: *Wesołe kumoszki z Windsoru* w tłum. K. Berwińskiego, *Ku-piec wenecki* (H. R. Brandstaetter) i *Tymon Ateńczyk* (H. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski) kontynuują PIW-owską serię no-wych przekładów dzieł Mistrza ze Strat-fardu. Wiele jeszcze śniegów spłynie z gór do morza, niemalo atramentu i ziół wypiszą krytycy-angliści, zanim docze-kamy się pełnego polskiego Szekspira w całkowicie celnych tłumaczeniach — bo duża to praca i trudna. Na razie za-tem z uznaniem trzeba witać każdy no-wy tom illa-serii PIW-u, w której jesz-cze w tym roku wyjdą dalsze utwory szekspirowskie. Nadto otrzymamy duży tom ilustrowany zawierający 5 drama-tów Szekspira w dawnych przekładach Koźmiana, Ulrycha i Paszkowskiego.

Lope de Vega *Dziwczyną z dzbankiem* w przekł. Al. Mallszewskiego, to bodaj dopiero pierwszy wydany w Polsce Lu-dowej utwór wielkiego pisarza Hiszpa-nii; PIW zapowiada w r. bież. jeszcze *Młyn*, ale *Owce źródło*, *Pies ogrodnika*, *Nauczyciel tańca* i szereg innych czoło-wych dzieł de Vegi wciąż jeszcze nie znajduje miejsca w planach naszych wydawnictw. Znalazł je za to — i to w „Czytelniku” — *Alfak* z *Alamei* Calde-rona de la Barki, w przekł. L. H. Mor-stina, ze wstępem Jarosława Iwaszkie-wicza. Bardzo to piękny tom, jeden z najokazalej i najładniej wydanych w ostatnich latach. Decyduje o tym papier i druk, ale przede wszystkim ciałosto-licowe rysunki Ottona Axera i oproac-owanie graficzne J. S. Miklaszewskiego, który dał tym razem całość co się zo-wie stylowa.

Ludwik Hieronim Morstin przeżył w lutym prawdziwy beneficjusz piarski: po je-go tłumaczeniach z greckiego i hiszpań-skiego PIW wydał jego przekład z li-teratury niemieckiej: Goethego dramat z r. 1790 — *Torquato Tasso*. Jednoce-śnie ukazał się dwutomowy *Faust* (obie części) w przekł. Emila Zegadłowicza. Wierzmy na słowo Adolfowi Sowińskie-mu, który zapewnia nas we wstępie, że jest to najczytelniejszy polski przekład wielkiego dzieła Goethego, ale nie zmie-nia to sadu, że przekład to dość daleki od stylu oryginału. Nie tylko, jak stwier-dza Sowiński, na skutek swobody w sto-sowaniu miar wersyjnych — bo ta jest dozwolona — i daleko idącego poszcze-lenia treści przez wywoławanie motywów

KONKURS POWSZECHNY NA PROJEKT SCHRONISKA NAD MORSKIM OKIEM

Jednym z najpiękniejszych rejon-ów polskiej części Tatr są okolice Morskiego Oka. Tereny te otoczone z trzech stron połącznymi masywami skalnymi odwiedza rokrocznie wiel-ka rzesza turystów lub przygodnych wycieczkowiczów, by rozkoszować się bodaj przez parę godzin wspaniały-mi widokami.

W pełnym sezonie ruch turystycz-ny w rejonie Morskiego Oka wyraża się liczbą około 2000 osób dziennie. Okolice jego stanowią teren polskie-go alpinizmu, jego szkołę kształtowa-nia charakterów, rozwijania kolek-tywnych zasad współżycia. Alpinizm polski stał się dzięki pomocy naszego Ludowego Państwa sportem ludo-wym, socjalistycznym, stał się po-trzebą mas.

Prócz alpinistów odwiedza rejon Morskiego Oka jeszcze duża rzesza turystów spędzających w Tatrach swój urlop wypoczynkowy. Są to entuzjaści turyjski pieszej, tak po-pularnej wśród mas pracujących, której głównym elementem jest wę-drówka wyznaczonymi szlakami tu-rystycznymi.

Większa liczba zwiedzających Mor-skie Oko oraz wyżej położony Czarny Staw przybywa samochodami lub autobusami na parogodzinny pobyt w ramach wycieczek organizowanych przez zakłady pracy. Do tej galezi tu-rystyki masowej należałoby zaliczyć również turystów przybywających własnymi samochodami lub motorami, których pobyt przy Morskim Oku trwa nieco dłużej niż jeden dzień.

W okresie zimowym Tatry przy-ciągają narciarzy z całej Polski. Sport narciarski przy pomocy nasze-go Państwa stał się sportem maso-wym dla świata pracy i dla młodzie-ży szkolnej. Wielu narciarzy odwie-dza tereny Morskiego Oka zwłaszcza w okresie wiosennym. Droga, w zi-mie przeważnie zasypana śniegiem, uniemożliwia turystom mniej wpraw-nym podziwianie pięknych widoków,

Należy się jednak liczyć z tym, że szosa do Morskiego Oka będzie w przyszłości utrzymywana w ciągu ca-łego roku w stanie zdajnym do użyt-ku dla pojazdów mechanicznych. Ruch więc turystyczny w zimie nie będzie mniejszy zatem aniżeli w se-zonie letnim.

Przy obecnym nasileniu turystyki istniejące schronisko przy Morskim Oku nie jest w stanie spełnić stojące-go przed nim zadania. Z uwagi na to Komitet dla Spraw Turystyki w Warszawie postanowił wybudować nowe schronisko nad Morskim Okiem, które by zaspokoilo potrzeby wzmagającego się sa.le ruchu tury-stycznego. W samym sercu gór ma stanąć budynek harmonizujący ści-sie z otoczeniem, spełniający nalezycie swój cel i nie uszczupiający w ni-czym wspaniałych wrażeń, jakich do-znaje ciowicie w zetknięciu się z pięknem gór.

Komitet dla Spraw Turystyki w Warszawie w zrozumieniu ważności tego zadania powierzył Oddzia-łowi SARP w Krakowie przeprowa-dzenie konkursu powszechnego na projekt szkicowy schroniska przy Morskim Oku.

Konkurs został zorganizowany za pośrednictwem Zarządu Głównego SARP, za zezwoleniem Komitetu dla Spraw Urbanistyki i Architektury.

Podkłady konkursowe wraz z wa-runkami konkursu oraz programem użytkowym można nabywać w po-szczególnych Oddziałach SARP od dnia 22 lutego 1954 r.

Termin składania prac konkurso-wych mija w dniu 14 maja 1954 r., godzina 24.00.

Prace należy składać w Oddziale SARP w Krakowie, przy ul. Św. Ja-na 11, i p.

Blizsze szczegóły i informacje o warunkach konkursu można otrzy-mać we wszystkich Oddziałach SARP.

WŁODZIMIERZ MARONA, inż. arch.

Korespondencje

POŁOŻMY KRES DEWASTACJI INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH

Dziesięciolecie Polski Ludowej jest ra-dosnym momentem, w którym z saty-sfakcją możemy spojrzeć na trudny okres odbudowy kraju. W dziedzinie kultury te dziejące lat — to wielkie mi-łowe kroki w kierunku upowszechnia kultury i sztuki. W świetle tych wielkich osiągnięć nie wolno nam jednak zapo-minać, że dopiero ustrój socjalistyczny zapewnił masom tak szeroki dostęp do korzystania ze zdobyczy kultury i, aby dać temu specjalny wyraz, podkreślił to w jednym z artykułów Konstytucji Lu-dowej.

Dłatego też różne niedociągnięcia w pracy kulturalnej, zrozumiałe w pierw-szym okresie odbudowy kraju, dziś rzą-ną nas szczególnie, spędzając nam sen z oczu.

Pragnę poniżej przedstawić jedną z bardziej skandalicznych spraw, bezpo-srednio dotyczących upowszechnia kultury muzycznej w naszym kraju. Chodzi o sprawę dewastacji instrumen-tów muzycznych, pozostających w użyt-kowaniu instytucji państwowych i spo-łecznych. Z jak największym przera-żeniem musimy stwierdzić, że wskutek braku nadzoru i należytego zaintere-sowania odpowiednich czynników dopu-szczono do zniszczenia wielu wartości-owych, przedstawiających dużą wartość użytkową fortepianów i pianin. Ze wglę-du na sytuację materialową nie będzie-my w stanie uzupełnić tych braków bez poważnych inwestycji przemysłowych i dewizowych. Dłatego z oburzeniem kon-statujemy objętość Wydziałów Kultury i Związków Zawodowych oraz wszyst-kich czynników odpowiedzialnych za przyszłość kultury narodowej. Jest rzec-zą zupełnie oczywistą, że tego rodzaju stan nie może być nadal tolerowany i należy podjąć jak najbardziej energicz-ne kroki w celu opanowania sytuacji.

Podaję kilka typowych przykładów, z którymi zetknąłem się osobiście:

1) Na kilku kolejnych odprawach pre-legentów Artosu (dział audycji szkol-nych) poruszana jest stale sprawa dewa-stacji i braku należytej konserwacji in-strumentów w terenie. Delegaci woj. Szczecińskiego podkreślają fakt, że naj-barziej zaniedbane są fortepiany sto-jące w domach kultury, bezpośrednio podlegających Min. Kult. i Szt., że ni-szczą tam niezwykle wartościowe in-strumenty. W mieście Kolobrzegu wszel-ka akcja koncertowa napotyka na duże trudności ze względu na rozbity forte-pian nie nadający się do użytku i dła-tego mieszkańcy nie mają możności krzewienia kultury muzycznej. Przedsta-wiciel Naczelnej Dyrekcji Artos oświad-czył na to, że już od 4 lat trwają bezo-wonne interwencje w Ministerstwie Kul-tury oraz że Artos wyczerpał wszystkie możliwe środki w tej sprawie. Stan fak-tyczny nie uległ zmianie.

2) W czasie akcji koncertowej mieli-smy możność stwierdzenia wielu faktów bezduszności i bezmyślnego stosunku do instrumentów. Wiele doskonałych forte-pianów znanych firm zagranicznych (Steinway, Bechstein, Blüthner) niszczone z miesiąca na miesiąc. Szczególny brak troski o instrumenty daje się odczuć w świetlicach Zw. Zaw., w szkołach, podle-gających Ministerstwu Oświaty i poszcze-gólnym Ministerstwom, posiadającym szko-

ły zawodowe. I tak w Technikum Budowy Okrętów w Gdańsku dopuszczono do zni-szczenia i poważnego uszkodzenia kon-certowego fortepianu firmy Blüthner. Pomimo próśb szkoły Ministerstwo Prze-mysłu Maszynowego odmówiło kredytu na reperację i fortepianowi koncertowemu grozi dalsze uszkodzenie.

W tragicznym stanie, na polamanych nogach i bez pedału, znajduje się forte-pian Steinwaya w Szkole TPD w Pru-szchowie Gdańskim. Mimo wielu próśb, skierowanych do KM PZPR, Wydz. Kul-tury MRN, nie uczyniono nic, aby go za-bezpieczyć, i uległ on w czasie 2 miesię-cy znacznego dalszemu uszkodzeniu. Wszelkie interwencje bez rezultatu.

Doskonale fortepian koncertowy l-bach, pozostający w depozycje Techni-kum Przemysłu Metalowego w Elblągu i należący do MRN Elbląg, doprowadzo-ny został do stanu krytycznego przez brak konserwacji. Jest to tym bardziej dramatyczne, że Elbląg odczuwa duży brak instrumentów koncertowych, co pa-raliżuje akcję kulturalną. MRN nie wy-każe żadnej troski o instrument, wy-korzystany wszechstronnie i ulegający dalszemu zniszczeniu. W tej samej szkole stoi doskonały fortepian Bechstei-na ze zniszczonymi pedałami. Fortepian stol na sali gimnastycznej i gra na nim każdy kto zechce.

Byliśmy również świadkami, jak w Domu Kultury Zw. Zaw. (Warszawa, Se-natarska) w okresie zjazdu korespon-dentów stał nowy fortepian z urwanymi pedałami, które poważnie uszkodzo-no przy nieumiejętnym przenoszeniu.

W sali koncertowej Grand Hotelu w Sopocie stoi fortepian koncertowy Bech-steina. Wielokrotnie zabiegano o jego zabezpieczenie. Niestety w dalszym cią-gu nie posiada zamków i Artos przed każdym koncertem musi doprowadzać go ponownie do porządku. Wiele forte-pianów Filharmonii Państwowych nie ma pokrowców.

Fakty tego rodzaju mają miejsce na terenie całego kraju i dłatego sprawa ta jest obecnie zagadnieniem społecznym, wymagającym ostatecznego rozwiązania.

Poniżej podaję konkretny projekt uporządkowania kwestii należytego za-bezpieczenia instrumentów i akcji ma-jącej na celu dalszą ich konserwację:

1) Wszystkie instrumenty, pozostające w rękach państwowych i spółdzielczych oraz pod opieką czynnika społecznego, podlegają obowiązkowi rejestracji. Reje-strację przeprowadzić odpowiedni wy-dział kultury. Jednocześnie ustalić się stan instrumentu, procent zniszczenia, ew. konieczność naprawy oraz społecz-ną przydatność fortepianu.

2) Każdy instrument otrzyma tak zw. „Książeczkę kontrolną”, w której obok danych metrycznych podany będzie stan instrumentu. W tej samej książce znajdować się będzie nazwisko osoby odpowiedzialnej za instrument, oraz miejsce na adnotacje o strojeniu i prze-prowadzonych naprawach, dalej miejsce na zapisy o tym, kto, w jakim czasie i do jakiego celu wykorzystuje instru-ment. Osoba odpowiedzialna za stan in-strumentu w wypadku jego uszkodzenia, powstałego z winy braku dozoru, pokry-wa pełny koszt naprawy z funduszy własnych.

3) Szczególną opieką będą otoczone in-strumenty, przeznaczone do celów kon-certowych i znajdujące się na salach koncertowych. Za ich stan niezależnie od tego, do kogo należą, winien ponosić od-powiedzialność Wydz. Kultury Rady Na-rodowej, odpowiadający solidarnie pod względem finansowym za uszkodzenia powstałe z braku dozoru.

4) Powołane zostanie „Państwowe Przedsiębiorstwo Konserwacji Instru-mentów Muzycznych”, zrzeszające ko-riektorów, stroiceli i innych fachowców, potrzebnych do konserwacji instrumen-tów. Przedsiębiorstwu temu podlegają wszystkie instrumenty, pozostające w rękach państwowych i społecznych. Przedsiębiorstwo będzie mieć swoje sta-le delegatury terenowe.

5) Wszyscy użytkownicy instrumentów zobowiązani zostaną do opłacania stałej kwoty, przekazywanej na konto „PPKIM”, za co w zamian otrzymają sta-łą comiesięczną korektę, wzgl. przegląd i podstrojenie fortepianu oraz będą mogli remontować swoje instrumenty na specjalnie dogodnych warunkach. Ka-żdy użytkownik instrumentu podlega ob-owiązkowi zgłoszenia i regularnego opła-cania należności pod rygorem admini-stracyjnymi. Korektor wpisuje wykona-nie robot do książeczki instrumentu i przesyła odpis i sprawozdanie do Cen-trali w Warszawie, która będzie dyspo-nowała tekami zawierającymi dane o każdym instrumente w terenie, o jego stanie, użytkowaniu i przeznaczeniu.

Jedynie na tej drodze możliwe jest opanowanie tragicznej sytuacji tereno-wej i stworzenie realnych podstaw do normalnego życia koncertowego, szcze-gólnie w ośrodkach prowincjonalnych.

Pozostawienie instrumentów bez opie-ki grozi całkowitym wyjąłowieniem ter-e-nu z instrumentów koncertowych, a do-tychczasowy brak konserwacji nie po-zwala na stworzenie elementarnych wa-runków, jakie są niezbędne dla akcji koncertowej.

Powinniśmy pamiętać, że instrumenty są własnością społeczną i w znacznym stopniu od ich stanu zależy będzie peł-ne wykonanie zadań, postawionych przed nami przez Rząd i Partię.

Sprawa jest poważna, wymaga nie-zwłocznego działania, gdyż każda chwi-la oznacza dalsze poważne straty w na-szej gospodarce narodowej.

ADOLF WŁADYSŁAW MALINOWSKI

DO REDAKCJI „PRZEGLĄDU KULTURALNEGO“

Przesyłając poniższy artykuł w sprawie rozpowszechniania dzieł sztuki wśród najszerszych rzesz społeczeństwa uprzejmie proszę o umieszczenie go w „Przeglądzie Kulturalnym”, celem wywołania dyskusji.

„Nawiązując do artykułu Z. Strzelec-kiego „O likwidację analfabetyzmu pla-stycznego” (Nr 5 „Przeglądu Kultural-nego”) pozwolę sobie przesłać kilka uwag.

Jeżeli mówimy o konieczności wycho-wania społeczeństwa w zakresie estety-ki i wiedzy z dziedziny plastyki, to zga-

dzam się całkowicie z autorem, że jed-ną z form byłaby odpowiednio prowa-dzona nauka rysunku w szkołach. Pra-gnę jednak poruszyć zagadnienie — o którym autor również wspomina — dekorowania szkół dobrymi reprodukcja-mi. Pragnę to zagadnienie rozszerzyć, rozwinąć, mówiąc o dekorowaniu nie tylko szkół i nie tylko reprodukcjami.

Nasz obywatel wzrasta na ogół w nie-estetycznym otoczeniu. W mieszkaniu ma brzydkie meble, tkaniny, obrazy, ra-my. Można na palcach policzyć estetycz-ne urządzone wnętrza łobków, przed-niejszych, kawiarni, domów wczaso-wych, sanatoriów, szpitali. Gdyby dobre reprodukcje i dobra współczesna plasty-ka trafiła na ściany tych instytucji, kto wie, czy ten i ów nie spojrzałby kry-tycznym okiem na to, co zdołi ściany jego mieszkanka, czy nie zechciałby za-mienić eledroku na dobrą reprodukcję, grafikę, a może i obraz.

Wszystkie wyżej wymienione instytu-cje mają fundusze na cele kulturalne, jednakże tym, którzy nimi rozporzą-dzają, nikt nigdy nie poddał myśli, nie próbował przekonać i nie przyszedł im do głowy, że można by je na ten cel wy-korzystać.

Potrzebna jest akcja, by ten stan rzec-zy zmienić. Akcja terenowa, ale ko-niecznie poparta akcją ogólną, której formy należy jak najprędzej przedysku-tować i opracować.

Ostatnio miałam krótką pogawędkę na odprawie kierowników świetlic zakłado-wych w Toruniu, na temat grafiki i jej zastosowania do dekoracji świetlic.

Urządzałam przy tym małą wystawkę grafiki, przyniosłam kilka klisz i narzę-dzia, objaśniałam, czym się różni drze-woryt od akwaforty i litografii, jak te rzeczy powstają. Posypały się pytania, zainteresowanie było ogromne.

CPLIA zakupiła w ub. roku dużą ilość grafiki, ale ta grafika będzie bardzo wolno rozprowadzana, o ile będzie się liczyć tylko na prywatnego odbiorcę. Je-żeli zaś potrafi się zainteresować insty-tucje, to wiele jeszcze zamówień otrzymają grafiki w Polsce od CPLIA, poki rynek zostanie nasycony. A my, plasty-cy, nie będziemy wówczas tworzyć „so-bie a muzom”, lecz trafimy swoją pracą do waijszych rzesz, spełniając rolę społeczną, jaka powinna i musi być na-szym zadaniem.

Czyż bowiem tylko w udziale w wy-stawach leży rola polityczna i społeczna plastyka? My chcemy nie tylko dla tych tysięcy, którzy zwiędzią wystawę, chce-my pracować dla milionów. Chcemy co dzień w miejscach pracy, nauki i wypo-czynku, a stopniowo i w mieszkaniu bę-dą miały estetyczną ozdobę ścian. Są-dzę, że zacząć należy od propagowania reprodukcji i grafiki jako najprzystęp-niejszych w sensie ceny. CPLIA ma w sprzedaży grafikę od 60—70 zł za sztukę.

Dobrze byłoby, gdyby „Przegląd Kul-turalny” mógł na swych łamach umie-szczać wypowiedzi dyskusyjne na te te-maty.

B. NAREBSKA-DEBSKA

PRZEGLĄD KULTURALNY Tygodnik Kulturalno-Społeczny Organ Rady Kultury i Sztuki Redaguje Zespół Adres Redakcji: Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21 róg Trebackiej. Redaktor naczelny tel. 6-91-26 Zastępca naczelnego redaktora 6-05-66. Sekretarz Redakcji 6-91-23. Sekretariat 6-62-51. Wewnętrzny 2311. dykt. tel. 6-72-51. 6-40-51. Adres administracji: ul. Wiejska 12, tel. 8-00-81. Wydaje Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa” Kołportaż PPK „Ruch” Oddział w Warszawie, ul. Srebrna 12, tel. 804-20 do 25. Wzrunki 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 wiejskie. Rekopisów nie zamykamy. Redakcja nie zwraca Zakłady Druk. i Włóksłodrukowe RSW „Prasa”, Warszawa, Marszałkowska 3/5 6-B-19670

JAN SEWERYN SOKOŁOWSKI

1904–1953

JOANNA GUZE

Tak się złożyło, że ilekroć odwiedzałam Jana Sokołowskiego w jego wesołej i jasnej pracowni, nigdy nie był sam. Być może działało się tak dlatego, że przychodziłam zazwyczaj po to, by zobaczyć projekty rozmaitych robót ściennych, wykonywanych pod kierunkiem Sokołowskiego przez zespół. Ten zespół, złożony wprawdzie z uczniów, którzy z biegiem czasu „wyzwalali się z terminu” nie porzucając współpracy z dawnym profesorem, skupował stale niemal jego pracownię. Tu przygotowywano projekty i kartony; tu toczyły się spory o to, jak wyglądać ma plafon Teatru Narodowego, sgraffito na domu przy ulicy Bednarskiej czy Rynek Starego Miasta; tu wykształcał się styl kolektywnej pracy cpanej na szacunku dla każdej indywidualności i pomysłu indywidualnego.

Byłam w tej pracowni niedawno. Jak na wiosnę roku ubiegłego widać tu jeszcze rysunki węglem,

miotów. Dobra szkoła i dobra metoda, metoda starych mistrzów, którzy nade wszystko cenili sobie studium natury, człowieka, przedmiotu i dalecy byli od mniemania, że gromadzenie materiału dokumentacyjnego, poznawczego, zatrza świeżość wrażeń i stępi blask koloru.

Sokołowski był uczniem Kowarskiego, ale nie tylko w tym znaczeniu, że w roku 1922 zaczął u niego studia w Akademii Krakowskiej, by później zostać asystentem profesora i jednym z jego najbliższych współpracowników. Sokołowski był uczniem mistrza, wśród wielu może jedynym (a z tych, co przeżyli wojnę na pewno jedynym), który siedzi po linii, jaką malarstwu wytyczył Kowarski, artysta niedoceniany w okresie międzywojennym, a dziś wciąż jeszcze nie dość popularyzowany. Znaczenie i zasługi Kowarskiego polegają nie tylko na tym, że rozszerzył krąg tematyczny malar-

wszystkim do sztuki Bonnard, wybitnego malarza zajmującego we Francji po pierwszej wojnie światowej jedno z naczelnych miejsc, ale mimo ewej świeżości wtórnego i przetwarzającego to, czego impresjoniści już dokonali. W każdym razie malarstwo Bonnard przeniesione na grunt polski staje się dalekim echem spraw już zamkniętych, czego dowodem jest chociażby epigonizm francuskich spadkobierców tego artysty.

Grupa „Pryzmat”, która powstaje około 1932 roku i do której należy również Sokołowski, reprezentuje program zbliżony do kapiistów, jednak malarstwo tej grupy bardziej od kapiistowskiego związane jest ze studium natury, a widzenie bardziej realistyczne. Przy należność do „Pryzmatu” odbiła się wyraźnie na twórczości Sokołowskiego, zwłaszcza w pierwszych latach istnienia grupy. Ten okres obfituje w obrazy najrozmaitsze: raz nastrojem przypominające malarstwo Larischa, najwybitniejszą indywidualność „Pryzmatu”, innym razem zahaczające o Waliszewskiego. Od tej zależności zaczyna się Sokołowski z biegiem czasu wyzwalając, choć zrazu częściowo: buduje teraz płótno nie tylko kolorem ale i światłem, różnicuje plany, pojawia się kontur i bryła, ale tematyka i nastrój pozostają te same. Ktoś, kto prześledzi uważnie obrazy Sokołowskiego z epoki „Pryzmatu”, dostrzeże te dążenia do realistycznego określania formy bardzo wyraźnie: w portrecie, a zwłaszcza w pejzażu, który Soko-

łowski scenę z historii. Jaka jest Kostka - Napierski, posługując się tymi właśnie środkami wyrazu. Stąd jest zrozumiałe, dlaczego Sokołowski monumentalizuje i klasycyzuje formę uzyskując przez to i większą powagę i większą dynamikę. Artysta pokusił się o rzeźb bardzo trudną szukając drogi do malarstwa humanistycznego i realistycznego, do malarstwa, które nie tylko raduje nasze oczy, ale daje do myślenia. Być może, że zamiar Sokołowskiego przerastał na razie jego możliwości i w swojej sztuce nie zdołał się wypowiedzieć całkowicie i tak doskonale jak tego chciał i pragnął. Najcenniejsza jest w nim chyba wielka pasja poznawcza, jego nieustające poszukiwania wyrazu w wielu dziedzinach plastyki, a zwłaszcza w technikach ściennych, które tak bardzo oddziaływały na jego malarstwo sztalugowe.

Malarstwem ściennym zajmował się Sokołowski od dawna; począwszy od lat studiów w Akademii Krakowskiej współpracował z Kowarskim przy wszystkich bez mała zamówieniach na dekoracje ścienne. Po wojnie — sam lub z uczniami — maluje panneau dekoracyjne na Wystawę Ziem Odzyskanych oraz na Wystawę Polską w Paryżu (1948), plafon w Teatrze Narodowym w Warszawie, wykonuje mozaiki na Mariensztacie (fontanna i zegar), sgraffito na domu przy ulicy Bednarskiej, mozaiki na Targi Poznańskie, projekt stacji metra, wreszcie jest głównym projektantem Rynku Starego Miasta.

Zainteresowanie dla malarstwa architektonicznego dopiero po wojnie mogło rozwinąć się w pełni na skutek warunków jak nigdy dotąd sprzyjających rozwojowi tej dziedziny plastyki. Prace Sokołowskiego związane z architekturą zarówno wewnątrz, jak fasad budynków poprzedzały zawsze dokładne studia architektury, której znajomość posiadał w doskonałym stopniu. Sokołowski sądził, że plastyk powinien uczestniczyć nie tylko we wczesnej fazie projektowania architektonicznego, ale i urbanistycznego, i niezmiennie bronił przekonania, że podporządkowanie malarstwa ściennego architekturze wychodzi na dobre zarówno malarstwu, jak architekturze. Najdoskonalsze malowidło wadliwie umieszczone w architekturze jest zawsze pomysłką — mawiał; nigdy też nie przyjmował zamówień, jeśli sądził, że proponowana mu praca — fresk, mozaika czy sgraffito — będzie jedynie ozdobą, dodatkiem do architektury.

Malarstwu ściennemu przydawał Sokołowski największe znaczenie świadom tego, jak wielkie możliwości otwierają się przed tym gatunkiem plastyki; liczne pomysły i warianty tego samego tematu, jakie opracowywał zanim przystąpił do ostatecznego rozwiązania, świadczą o tym dobitnie. Najdalszy był zresztą od mniemania, które pokutuje wciąż jeszcze wśród niektórych naszych plastyków, że malarstwo ścienne jest gatunkiem poślednim, aneksem do prac bardziej serio, wykonywanych przy sztalugach. Jednakże Sokołowski zawsze podkreślał i tego też uczył studentów w Akademii Warszawskiej, której profesorem był od 1945 roku, że malarstwo ścienne musi być poparte nie tylko studiami w zakresie tej własnej techniki, ale nieustanną pracą przy sztalugach, uważał bowiem, że malarstwa ściennego nie sposób oderwać od sztalugowego i tylko ten malarz potrafi dobrze zaprojektować i wykonać ścianę, który umie skomponować płótno, ten który wie, czym jest rysunek, kolor, plan i konstrukcja na płótnie. Ten poważny i rzetelny stosunek do prac ściennych przyniósł Sokołowskiemu znaczne osiągnięcia w tej dziedzinie i pierwsze miejsce wśród plastyków polskich zajmujących się dekoracją architektoniczną. W sprawach malarstwa ściennego był prawdziwym autorytetem; umiał porozumieć się nie tylko z plastykami, ale i z architektami, którzy się bardzo z jego opinią liczyli; co więcej, z lu-



na ilustracjach
powyżej: Muzykanci. 1950 (olej)
„ Studia głów. Rys. tuszem
na lewo: Rys. ze szpitala. 1952
(tusze)
poniżej: Akt. 1948 (olej)

dzi najróżniejszych i indywidualności malarstwach najbardziej odmiennych, potrafił stworzyć zespół artystyczny, któremu zawdzięczamy dekorację Rynku Starego Miasta. W dalszych pracach, których jest tak wiele, bardzo go będzie brakowało: jego autorytetu i jego wiedzy, jego kultury malarskiej i kultury ogólnej, pracowitości i zapалу, pomysłów i serdecznego stosunku do ludzi.

✱

Jest w Tatrach droga — północna ściana Koziego Wierchu, która nazywa się drogą Sokołowskich. Przeszedł ją po raz pierwszy Jan Sokołowski, malarz, ze swym bratem, leśnikiem. Kiedy taternicy pytali później Jana Sokołowskiego czy droga jest trudna, odpowiadał,

że owszem, dosyć, ale nic znowu wielkiego. Po niedługim czasie okazało się, że przejście należy do najwyżej kwalifikowanych w taternictwie: tzw. auserordentlich schwer — niezwykle trudne).

Ta anegdota znakomicie charakteryzuje Sokołowskiego, człowieka wielkiej prostoty i skromności, który raczej był skłonny umniejszać swoje zasługi niż je wyolbrzymiać, tak samo w życiu jak i w sztuce.

Prostotę i skromność, które sprawiły, że obcowanie z Sokołowskim było tak ławe i miłe, zawdzięczał zapewne i domowi, w którym wyrósł. Był to dom w Zakopanem, szeroki, otwarty, przyjazny dla ludzi. Zjeżdżali się tam naukowcy, przyjaciele jego ojca, profesora — leśnika, bywali i górale (matka była góralką) nie brakło też młodzieży, którą ścigali synowie. Wiele dobrych cech wyniósł Jan Sokołowski z tego domu i wiele zamilował. Zainteresowanie dla folkloru góralskiego i legend tatrzańskich, które znał od najmłodszych lat, przyczynia się do tego, że tematów do wielu obrazów, zwłaszcza z ostatniego okresu, szukał w swej zakopiańskiej ojczyźnie; marzył o namalowaniu eposu zbójczego i nawet powstał pierwszy jego projekt — projekt mozaiki, która miała zdobić podziemi dawnego Trzaski w Zakopanem; przez całe życie pracował nad pejzażami z gór i ambicją jego było uwolnienie tych pejzaży od sztam, szablonu i szmyry po dzień dzień panoszących się w tzw. malarstwie tatrzańskim.

Śzacunek dla indywidualności człowieka i jego pracy, również wyniesiony z domu, określał stosunek Sokołowskiego do ludzi. Widać to było nie tylko w obcowaniu z kolegami, ale i z uczniami, którymi kierował, od których żądał wysiłku maksymalnego, ale którym nigdy nie narzucał swego punktu widzenia. Nieustannie jednak kładł uczniom do głowy, że jeśli indywidualność artysty ma się przejawiać w pełni, konieczne są studia najbardziej rygorystyczne (rysunek, rysunek!), zdobycie obiektywnej wiedzy o człowieku i przedmiocie. Wielka wiedza o przedmiocie uchroni interpretację od schematyczności — mawiał. Jako profesor poświęcał studentom nie tylko wiele uwagi i trudu, nie tylko interesował się ich życiem, sytuacją materialną, i pomagał, jak mógł, ale potrafił stworzyć atmosferę koleżeństwa i przyjaźni, która sprawiała, że ci, którzy go dobrze poznali, nie odchodzili już od niego. Toteż spośród uczniów, z którymi zaczął współpracować, jak z nim samym Kowarski od pierwszego roku studiów, umiał wychować kolektywny artystyczny. Artysta i profesor zostawił po sobie nie tylko dzieło, ale i ludzi, którzy to dzieło będą kontynuować.



wielkie, zajmujące całą ścianę — do kamieniczki „pod Fortuna” na Rynku Starego Miasta; stopy płócien, dorobek wielu lat, zajmują antresole; jak dawniej, wśród kilku reprodukcji, prześliczny portret Corota, ulubionego malarza Sokołowskiego, przepiękne pineskami do ścian; gitara, podarunek od uczniów Akademii, na której akompaniując sobie śpiewał Sokołowski góralskie piosenki; i pośrodku pokoju, na sztalugach, ostatni obraz: portret Felicjana Kowarskiego przy pracy. Portret przeznaczony i zgłoszony na IV Ogólnopolską Wystawę Plastyki, którego Sokołowski nie zdołał skończyć.

Przerzucam teki z rysunkami, ze szkicami. Na każdej z tek napis ołwkiem: Kostka - Napierski, Szymanowski, Traktorzysta — tytuły obrazów, które pamiętamy z kolejnych wystaw ogólnopolskich. Teki Kostka - Napierski zawiera mnóstwo szkiców kompozycyjnych ołwkiem i tuszem, gdzie postać bohatera obrazu przedstawiona jest w najrozmaitszych wariantach. Jeden z tych szkiców, piękny i zwarty, ma na marginesie notatkę ołwkiem: Cera smagła, oczy mądre. Kędziory do ramion. Podobny do króla Władysława IV. Kilka dziesiąt rysunków do Szymanowskiego: są to studia rąk, nóg, stóp, sylwety ludzkie pokazane od tyłu i przodu, w skrócie perspektywicznym, w spoczynku, w ruchu. Wśród szkiców do Traktorzysty notatka obok rysunku głowy: Najsilniejsze światło na nosie i pod okiem — światło różowe - fioletowe, zimne cienie złociste - zielonawe, włosy mosiężne w świetle, koszula granatowa, ucho różonawe. Mimowoli przychodzą na pamięć rysunki Kowarskiego, gdzie na marginesach pełno jest notatek określających światło, zestawienia, barwy, porę dnia i jej nastrój, sytuacje wzajemne osób i przed-

miotów. Dobra szkoła i dobra metoda, metoda starych mistrzów, którzy nade wszystko cenili sobie studium natury, człowieka, przedmiotu i dalecy byli od mniemania, że gromadzenie materiału dokumentacyjnego, poznawczego, zatrza świeżość wrażeń i stępi blask koloru.

Długie poszukiwania poprzedzały w twórczości Sokołowskiego ten okres, kiedy wypowiedział się najpełniej i w sposób najbardziej dojrzały stając się, w najlepszym tego słowa znaczeniu, kontynuatorem dzieła Kowarskiego. Okres ten przypada na lata powojenne. Sokołowski rozpoczął od wewnętrznego powtarzania myśli i form swego profesora; widać to w obrazach datujących się z czasu studiów, zimnych i akademickich niczym kopie, które pilny, ale niezbyt rozumiejący sens arcydzieła i niedoświadczony malarz robi z płótna wielkiego mistrza. Wkrótce jednak porzuca Sokołowski to swoje młodzieńcze malarstwo szukając własnego wyrazu. Szuka nie najszcześliwej, bo w malarstwie postimpresjonistycznym, lansowanym w Polsce przez Kępców, grupę uczniów Józefa Pankiewicza. To malarstwo, mimo że reprezentowane przez ciekawe i nieprzeciętne często „talenty”, jest tylko odbiciem malarstwa francuskiego i to rozumiane dość wąsko, bo ograniczonego, przede-

łowski malował tak chętnie w rozmaitych okolicach Polski i który zawsze, we wszystkich okresach jego twórczości był pejzażem polskim, nigdy zaś pejzażem francuskim przeniesionym na polską ziemię.

Najdojrzalsze jednak i najbardziej własne malarstwo Sokołowskiego powstaje w okresie powojennym. Obok portretu, martwej natury, aktu, pejzażu, których malarz nie zaniedbywał nigdy, mamy teraz kompozycje figuralne, raczej rzadkie przed wojną. Zawartość treściowa takich tematów, jak Muzykanci, Kostka - Napierski czy Szymanowski, każe myśleć nie o Larischu czy Waliszewskim, ale o Kowarskim właśnie. Nawiązanie do Kowarskiego oznacza powrót do idei i myślenia plastycznego, jakie ukształtowały skutki tego nieznomitego artysty. Toteż w twórczości Sokołowskiego z lat ostatnich obserwujemy nie tylko zmianę tematyki, ale i treści, co z kolei wywołuje potrzebę wypracowania nowej formy. Wystarczy porównać którąkolwiek z wymienionych wyżej kompozycji z kompozycją okresu „Pryzmatu”, ze Śniadaniem na przykład: przy stole, na którym znajduje się martwa natura złożona z owoców i kwiatów siedzą dwie osoby; jedna z nich czyta gazetę, druga, podparta głową ręką, patrzy w zamyśleniu na widza. Ten obraz, w którym nie zawiera się jakaś dramatyczna sytuacja, ale beznamiętny, niemal, choć bardzo wrażliwy opis przedmiotów i ludzi, mógł zostać namalowany w postimpresjonistycznej manierze i pasuje do niej tak samo jak dziesiątki lepszych lub gorszych obrazów malowanych na ten sam lub podobny temat przy użyciu tych samych lub podobnych środków. Nie sposób jednak — i tak rozumował Sokołowski — przedstawić pełną napięcia, hero-

