

JOZEF SPINC — Wielki działacz socjalistycznej kultury
EOGDAN WOJDOWSKI — Propozycje do rozwoju
MONIKA WARNENSKA — Historia woła o kronikarzy
MARIAN KUSA — „Tania” czyli o wpływie teatru na życie
STEFANIA PODHORSKA-OKOŁOW — Przeciw mechanizacji literatury
STANISŁAW STRUMPH-WOJTKIEWICZ — Taras Szeučenko a Polacy
ALEKSANDER BEZYMIEŃSKI — Wzdłuż błękitnego Dniepru
JERZY PŁAZEWSKI — Czytelnicy osądzają repertuar filmowy 1953 r.
ANDRZEJ WYDRZYŃSKI — Tu mówi Zagłębie
ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI — O powiązaniu plastyki z życiem gospo-
darczym i społecznym
JERZY BROSKIEWICZ — O Panufniku bez partytury

Przegląd kulturalny

POLSKIE RADIO ZMIENIA PROGRAM

Od poniedziałku 29 marca b.r. Polskie Radio wprowadza poważne zmiany w swoim programie. Aby móc je omówić konieczne są jednak pewne uwagi wstępne, drobne dygresje i — niestety — trochę cyfr.

O SZTUCE PLANOWANIA

Żywię od dawna wielki szacunek dla planowania i planistów. Przed laty znalazłem człowieka, który planował rozkłady jazdy kolejowej. Praca jego, o której chętnie opowiadał, napawała mnie głębokim podziwem. Uważałem go prawie za geniusza. Aby to zrozumieć wystarczy wziąć do ręki gruby tom „Urzędowego Rozkładu Jazdy Kolejowej” i zastanowić się chwilę, jaki ogrom wiedzy i pracy jest potrzebny dla rozsądnego ułożenia wygodnych i ekonomicznych połączeń kolejowych. Ale od pewnego czasu mój podziw dla owego znakomitego planisty PKP zmalał. Nie neguję znaczenia jego nader ważnej i odpowiedzialnej pracy, przekonalem się jednak, że są planiści, którzy mają jeszcze trudniejsze zadania. Jest nim między innymi nieznanym szerokiemu ogółowi Dyrektor Biura Planowania i Koordynacji Programu Polskiego Radia! Przesa-da? Na pewno nie! Bo pomyślcie: ów planista kolejowy dysponuje wszystkimi potrzebnymi mu elementami, a więc ilością taboru kolejowego, odległościami między stacjami i niezbędnym czasem przejazdów i postojów, statystyką ruchu podróźników itd. Planując corocznie lepszy rozkład jazdy uwzględni ilość i stan techniczny lokomotyw, wagonów i torów, opiera się na spostrzeżeniach pracowników kolei i na życzeniach pasażerów, które sygnalizują mu władze terenowe, prasa i listy do PKP — słowem, ma jasne rozeznanie potrzeb i możliwości ich zaspokojenia.

A jakie elementy do planowania lepszego programu ma powołany do tego zespół pracowników Polskiego Radia i kierownictwo tej instytucji? Od kolei chcemy po prostu aby nas przewoziła: wygodniej, szybciej i taniej. A czego chcemy od radia? Aby dawało lepszy program! I tu zaczynają się kłopoty radiowych planistów. Pojęcie „lepszy”, mający określone treści dla olbrzymiej większości dziedzin naszego życia, w odniesieniu do radia traci swą konkretność. Przykłady pierwsze z brzegu: niedawno Krzysztof Gruszczyński pisał w „Nowej Kulturze” (nr 10 z 7.III. b.r.).

„...Radio, które z zapalem umuzykalnia poprzez pogadanki, jakże szczonego miejsca udziela w swoich programach muzyce poważnej! Dysponując świetnymi nagraniami arcydzieł muzycznych, radio naszenie wiadomo czemu strzeże ich zadróżności przed uchem stęsknionego słuchacza, chowa je pod kocem, od wielkiego święta jedynie powierza je kielichu eteru...” A równocześnie słuchacz przysyłają nam listy takie, jak np. Ob. Józef Chrapek z Krakowa: „Jeżeli nadaje się wielką muzykę czy uwertury, czy fortepian, to prawie każdy z pracowników robi różne uwagi, a nawet i drwiny różnego rodzaju, jak: komu oni to grają, czy to dla świata pracy?” Albo Ob. Zygmunt Zochowski z Wrocławia: „kochane radio nadaje za mało wesołej muzyki, a za dużo i jeszcze raz za dużo tych koncertów niezrozumiałych z różnych oper, recitalów fortepianowych, tych c-moll Bacha, pastorała, capriccio, walcjace, fi-naty, serenady smyczkowe, ale-gretto itd. itd... Ciekaw byłbym wiedzieć, ile u nas w Polsce zna się na podobnych utworach. Zdaje mi się, że bardzo mało. Większość naszego narodu to nie muzycy, a ludzie pracy, to proszę ludzi, którzy kochają muzykę, lubią się bawić i śpiewać, ale niech o będzie muzyka swoja, to znaczy polska, ludowa, wesoła”.

Listów takich są setki, a więc z nich ze względu na soczystość epitetów nie nadaje się nawet do druku. A zatem... co dla planujących program muzyczny radia ma oznaczać słowo „lepszy”? Czy lepszy jak to rozumie K. Gruszczyński (ilu ma zwolenników?), czy lepszy dla ob. ob Chrapka i Zochowskiego? (ilu im przykłada się?) Rzecz jasna, że wybrany przykład muzyki po-

ważnej odnosi się także do innych audycji radia.

„WIADOME” I „NIEWIADOME” W RÓWNIANIACH POLSKIEGO RADIA

Naprzód „wiadome”:

a) ilość abonentów wynosiła w dniu 1 stycznia b.r. 2 150 000, z tego 1 250 000 aparatów lampowych (w miastach 1 000 000, na wsi 250 000) oraz 900 000 głośników (w miastach 520 000, na wsi 380 000). Oznacza to, z grubsza biorąc, około 9 milionów obywateli, którzy mogą słuchać radia.

b) zasięg mocy radiostacji, a więc wiemy np., że program I nadawany z Warszawy na falach długich dociera w zasadzie do wszystkich abonentów w Polsce, że zasięg programu II nadawanego na falach średnich jest znacznie mniejszy, że niektóre stacje regionalne jak np. Łódź i Gdańsk są słabo słyszalne itd.

c) tzw. godziny „najlepszego słuchania”. Z wieloletnich doświadczeń wynika, że najwięcej ludzi słucha radia między godz. 17 a 21 w zimie i 18 a 22 w lecie.

I badając na tym kończy się rejestr znanych elementów, które są podstawą do planowania programu, jeżeli oczywiście nie wyliczać takich smutnych „wiadomych” poważnie ograniczających poprawy programu, jak:

nieprzewidywalność do końca niechęć niektórych słyszący tworzenia dla potrzeb mikrofonu;

brak zainteresowania większości kompozytorów dla muzyki lekkiej, rozrywkowej, tanecznej, dla pieśni i piosenek, których Polskie Radio potrzebuje stale w olbrzymich dawkach;

brak dostatecznej ilości dobrych zespołów muzycznych, zwłaszcza orkiestr tanecznych; wystarczy przypomnieć, że poza zespołami radiowymi nie ma w Polsce ani jednej orkiestry tanecznej na dobrym poziomie;

ściśle ograniczone możliwości finansowe, które poważnie utrudniają wzbogacenie programu artystycznego;

ogromne trudności lokalowe, które powodują, że cały 16-godzinny program muzyczny układu, koordynuje i kontroluje w Warszawie tylko 10-ciu redaktorów muzycznych gnieżdżących się wraz z personelem pomocniczym w kilku małych pokojach. Dla porównania wspomnę, że przy podobnej ilości programu

inne radiofonie mają około 60-ciu redaktorów muzycznych.

Rejestr niewiadomych w tym równaniu, którego wynik ma stanowić lepszy program Polskiego Radia, jest — niestety — dłuższy, a ich rozwiązywanie nielatywne. Na innym miejscu („Życie Warszawy” z 27 i 28 lutego br.) miałem okazję wskazać jako najważniejszą dla Polskiego Radia „sprawę do załatwienia” zdobycie maksimum wiedzy o słuchaczach, aby program mógł być planowany i ulepszany nie — jak dotychczas — na podstawie stosunkowo skromnej jeszcze liczby opinii wyrażonej w listach słuchaczy i nielicznych dyskusjach publicznych oraz na podstawie „wycucia”

redaktorów, że ta lub tamta audycja „jest słuchana”, lecz w oparciu o głębokie, solidne rozeznanie terenu. Chodzi o ulepszenie metod badania opinii słuchaczy przez różnego rodzaju ankiety, przez dyskusje o sprawach radia na łamach prasy codziennej i periodycznej, w organizacjach masowych i związkach twórczych, przez wywalczenie dla recenzji audycji radiowych stałego miejsca w prasie, a przede wszystkim przez zwiększenie listów napływających od słuchaczy w sprawach programu radiowego. Tylko przy poważnym wzbogaceniu naszej wiedzy o opiniach o naszych audycjach będziemy mogli planować i realizować lepszy program. Lepszy

ADAM OSTROWSKI

WITOLD WIRPSZA

P O E T A

Nie tylko, że ten świat przedstawia,
Mieszając barwy na palecie,
Lecz, że mu siebie przeciwstawia
Jak ojciec siebie — swoim dzieciom,
Swą mądrość — dreszczom poznawania,
Łatwowierności — swoje zdania
Zrodzone z wątpliwości i przekonania,
Zaś politykom, dziejopisom —
Wnętrze człowieka: wiedzę ścisłą.
Ta wiedza zawsze nieskończona
Niby spirala lub sprężyna,
Lub pocisk, który bieg zaczyna
Wybuchem serca — i gna w przestrzeń,
W dziedzinę, nieznane jeszcze,
W mgławicę, dostrzegalną ledwo —
Ta wiedza, zwana wiedzą śpiewną,
Odkrywająca nowe dźwięki,
Dźwięków akordy i harmonie
I zgrzytów gorzkich twarde stopnie,
Aby rozwiązać je napiętniej
Wedle praw walki i tęsknoty:
Ta wiedza sądu i oporu,
I nazywania, i prostoty,
Płodnego i ostrego sporu —

Będzie, bo musi trwać w konfliktcie
Z materią, z ludźmi, z samym życiem
I życiu, dziejom, ludziom — co dzień
Wykradać prometejski ogień.

DŁUGO MI TRZEBĄ ŻYĆ...

O, kiedyż nadejdzie ta wielka dojrzałość,
Wzrok niezmącony, serce szerokie?
Szkłanka wody czystej, podana upałom,
Miłość i nienawiść, jak szczytu dwa stoki?

Długo mi trzeba żyć, bo chcę wojowania
Rzecz choć w ułamku nazwać po imieniu,
Zdobycwszy przedtem; tak, aby nie złażał
Radości trudem płaczonej
wróg mój w myśli mych cieniu.

ARNOLD ŚLUCKI

WIERSZ O ZIARNKACH RUDY

Gdzieś tam piasek na Wysokich Kotlach,
w garstce piasku rudy ze dwa ziarnka.
A ty, miła, mówisz: ani kotła,
ani garnka.

Dwa ziarenka rudy — skarb to bowiem,
tylko by przetopić je do blasku.
Tak to garnki swoje lepi człowiek,
człowiek, a nie jakieś ziarnko piasku.

N O T A T K I P O Z J A Z D O W E

Notuję kilka myśli, które nasunęły mi się w czasie, kiedy słuchałem obrad Zjazdu, i później, kiedy czytałem materiały zjazdowe.

*

Kiedy bezpośrednio po wojnie przebywałem czas jakiś za granicą rzadko słyszałem słowo „Polska” bez wymówionego jednym tchem przymiotnika „biedna” lub „pocieszna”. Można by z grubsza powiedzieć, że pierwszego określenia używali ludzie prości, a drugiego mężowie stanu i działacze społeczni. Biedna jak mysz kościelna rybakzka bretońska usłyszawszy, że jestem Polakiem kiwała ze smutkiem głową i powtarzała ze prawdziwymi łzami w oczach: „Pouvre Pologne... pouvre Varsovie...”. Zawodowcy od przyjaznych stosunków i zabierania publicznie głosu z, lub bez okazji, wylewali, lży znacznie mniej prawdziwie mówiąc z patosem o „pays martyrs”. Czasami używano jeszcze słowa „bohatera”, ale też w znaczeniu zaprawionym niedołęstwem, klęską, całopalaniem i nieszczęściem. Nawet wśród naszych przyjaciół z profesji była opinia, że stworzeni jesteśmy do cierpienia i umierrania, a nie do szczęścia i życia. Słyszałem nawet zdanie, że Polacy lubią umierać („ils aiment mourir, les Polonais”). Uchodziliśmy w oczach Zachodu za biednych i nieszczęśliwych, spośród których tylko niewielu, zbyt przyciśniętych przez biedę i nieszczęścia, miało szansę znaleźć gościnę w krajach bardziej przychylnych do nas jak zeschłe błoto,

gdzie wyrosli na Mickiewiczu, Chopinów i Curie-Skłodowskie. Nie odmawiano nam w zamętach zalet i możliwości — odmawiano nam „warunków geopolitycznych”. Toteż na każdego, kto po wojnie wracał do Polski, patrzono trochę jak na człowieka pozbawionego wszystkich klepek.

Nie winny jednak zbytnio cudzoziemców. Europa — powiedzmy sobie szczerze — była do ziewania znużona naszą biedą, naszym bohaterstwem, naszymi nieszczęściami i naszą emigracją. Nie bierzmy jej za złe, że robiła głupie roboty w przekonaniu, że wyraża nimi współczucie i gościnność. Tak przecież robią dobrze wychowane starsze panie, kiedy są kompletnie kimś znużone. Od stu pięćdziesięciu lat rozczuli nasi emigranci przed Zachodem cbrzyzy narodowych nieszczęść. Nic więc dziwnego, że wytworzyli u cudzoziemców rodzaj odruchu warunkowego: słowo „Polska” skojarzyło się ze słowami: biedna (a więc słaba, a słabym białda) i nieszczęśliwa (a więc niewiele warta w świecie, gdzie wartość mierzy się powodzeniem).

Nieraz mnie od tego krew zalewała. Ale zdawałem sobie sprawę, że słowa tu nic nie zmieniają, że jakkolwiek zaprzeczanie, zapewnienia i prostowania brane będą na krtb przysłowiowej drażliwości ubo-giego krewnego, który chce pokazać, że sroce spod ogona nie wypadł. Tylko fakty, tylko czyny, tylko cyfry, tylko nowy bieg historii mogły zeszkobać opinie, które przylgnęły do nas jak zeschłe błoto,

MIROSLAW ŻUŁAWSKI

Każdy, kto uważnie słuchał obrad II Zjazdu, musiał poczuć ostry, cierpki, upajający smak siły. Sucha cyfra w ustach łow. Minca dźwięczała poezją patosu. Ludzie, którzy meldowali Zjazdowi o dokonaniach i trudnościach, o sukcesach i brakach, robili wrażenie ludzi szczęśliwych. Ufność, siła, poczucie własnej odpowiedzialności za losy kraju, świadomość własnego miejsca pod słońcem przenikały każdą chwilę obrad.

Żałowałem, że tego nie mogli słyszeć, zrozumieć, odczuć ci wszyscy, którzy jeszcze nie odwykli w obliczu rzeczywistości od stawiania przed słowem „Polska” lirycznie brzmiących przymiotników.

*

W przeszłości polskie sny o potęgę były zawsze tym silniejsze, im mniej miały podstaw w rzeczywistości. Do samego września pieścy mocarstwowości dopatrywali się jej korzeni wszędzie, tylko nie w produkcji i jednoci moralno-politycznej narodu.

Byliśmy to Mesjaszem narodów, to ich pawiem i papugą. Szklane domy budowano u nas w tulaczysnach, ale nie na jawie. Powstań-cze zryw nie udawały się, bo gubiono Złoty Róg, a nie dlatego, że nie znajdowały poparcia w masach ludowych, którym nie wróżyły wyzwolenia społecznego. Zeromski w „Róży” marzył o wynalazku, któ-

ry miałby dać Polsce przewagę nad jej wrogami i potęgę, nie biorąc pod uwagę, że dokonanie takiego wynalazku było niemożliwe przy niskim stanie przemysłowienia kraju. Sny o potęgę ciałych pokoleń były uzasadnione narodowym kompleksem niższości wynikającym z naszego wiekowego zacofania, ale nie znajdowały potwierdzenia na jawie.

Dziś nie śnimy o potęgę. Dziś ją budujemy pracowitymi rękami narodu. Nie śni się o tym, co jest treścią każdego dnia powszedniego.

*

Nasz młody socjalizm, z jego ogromnym tempem rozbudowy miast, z jego gwałtownym przemysłowianiem kraju uczynił życie w mieście o wiele atrakcyjniejsze niż życie na wsi. W dodatku budowa podstaw socjalizmu wymagała skierowania z rolnictwa do przemysłu wielu setek tysięcy młodzieży chłopskiej, przed którą otworzyły się niespotykane możliwości awansu społecznego. Nasza propaganda, nasza sztuka ukazywały wszelkie uroki życia miejskiego, pracy w przemyśle, mieszkania w nowym osiedlu. Literatura, film, teatr, radio straciły z oczu piękno życia wiejskiego, jego rzeczywistość poezję, jego równowartościowość w stosunku do życia miejskiego.

Aby chłopską młodzież chciała zostać na wsi, aby po studiach w mieście chciała na tę wieś powrócić, nie wystarczy stworzenie jej lepszych perspektyw zarobkowych,

tań, póty nasze próby polepszenia programu będą i muszą być z natury rzeczy niedoskonałe. Taką właśnie niedoskonałą próbę poprawy naszego programu wprowadzamy z dn. 29 b. m.

CO SIĘ ZMIENI W PROGRAMIE?

Nowy program Polskiego Radia jest wynikiem kilkumiesięcznych narad i dyskusji szerokiego kolektynu radiowców, którzy — wbrew spotykanym niekiedy zarzutom „besserwisersztwa” — nie zamykają uszu na głosy opinii publicznej i zdają sobie sprawę z wielu braków i usterek programu. Jakże są zadowolona nowej „ramówki” — jak to się zwykło mówić w języku radiowców?

Po pierwsze: biorąc pod uwagę, że ze względów technicznych program I (na długich falach) dociera do większej liczby słuchaczy niż program II, nowa ramówka w programie I będzie odbierać nie tylko wszyscy abonenci mający aparaty lampowe, ale będzie on również zasadniczym programem dostarczającym posiadaczom głośników, którzy obecnie w zależności od warunków technicznych, a niekiedy nawet tylko od fantazji kierownika radiowęzła, otrzymywali w ciągu dnia i sekaninę obu programów. Zróżnicowanie programu I i II będzie obecnie polegało nie tylko na ścisłym przestrzeganiu podstawowej zasady koordynacji, tj. nadawaniu na falach średnich muzyki w czasie, gdy na falach długich jest audycja słowna i odwrotnie, ale ponadto na uwzględnieniu odmiennych do pewnego stopnia zainteresowań i życzeń odbiorców obu programów. Poprzymy to przykładem: przeprowadzone niedawno szczegółowe badania opinii słuchaczy o programie muzycznym potwierdziły przypuszczenie, że słuchacze więcej nie chcą muzyki poważnej, operowej, symfonicznej, kameralnej, pragną natomiast większej ilości muzyki ludowej, pieśni i piosenek itp. Jest oczywiste, że umuzykalnienie szerokiej rzeszy chłopskich jest jeszcze słabe i proces wychowania odbiorców poważnej muzyki jest bardzo długi. W dodatku zły stan techniczny wielu urządzeń głośnikowych powoduje, że audycje muzyczne docierają do słuchacza okaleczone. co odbiera im poważną część wartości

DOKOŃCZENIE NA STR. 2

WYBORY

Trzeba przywrócić życiu wiejskiemu jego niepowtarzalne piękno w naszych książkach, filmach, pieśniach. W początkach bieżącego stulecia historyozofowie burżuazyjni w rodzaju Spenglera odkryli przepaść między miastem a wsią. Wielu było takich, którzy uważali ją za jedną linię podziału przebiegającą w łonie współczesnej cywilizacji. Chłopa w warunkach industrializacji i urbanizacji społeczeństw kapitalistycznych trzyma na roli prawo własności i strach przed bezrobociem. Wszystko inne ciągnie go do miasta. Przepaść cywilizacyjna i kulturalna między miastem a wsią jest usankcjonowana raz na zawsze przez ustrój kapitalistyczny. Nie ma na nią rady jak na różnicę między dniem a nocą. Kto marzył o lepszym, wygodniejszym, kulturalniejszym, bogatszym w przeżycia i perspektywy życiu, marzył o mieście.

Ustrój bezklasowy zmierza do zatarcia w perspektywie komunizmu różnicy między cywilizacyjnymi i kulturalnymi warunkami życia w mieście a na wsi. Ale już dziś, w okresie budowy socjalizmu, trzeba różnicę tę poważnie zmniejszyć. Sojusz robotniczo-chłopski, nierozdzielny związek miasta i wsi, polega także i na tym, aby miasto wciągnęło ze swymi atrakcjami na wieś. Jeśli mieszkaniowiec wsi niczego lub prawie niczego nie będzie miał do pozazdrosczenia mieszkańcowi miasta, pozostanie mu jako nadwyżka owa poezja wiejskiego obczaju i krajobrazu, która naprawdę istnieje, a o której zapomnieliśmy mówić.

WIELKI DZIAŁACZ SOCJALISTYCZNEJ KULTURY

Półwiekową działalność twórcy literatury realizmu socjalistycznego, Maksyma Gorkiego, wypełniała nie tylko twórczość pisarska. Na ogół mało u nas znana jest wielostronna działalność wielkiego pisarza na polu szerzenia kultury, upowszechniania kulturalnych zdobyczy ludzkości i pobudzania do tworzenia nowej, socjalistycznej kultury. Działalność ta znalazła wyraz nie tylko w pełnej żarliwej pasji pracy publicystycznej, ale i w kipiącej, na szeroką skalę zakrojonej codziennej pracy organizatorskiej i bezpośrednim oddziaływaniu na odbiorców oraz współtwórców kultury — pisarzy i artystów, dziennikarzy i korespondentów prasowych, robotników i kolchoźników, młodzież i żołnierzy.

Działalność kulturalno — oświatową rozwijał Gorki już w zaraniu swojej twórczości, w latach 90-tych. Młody pisarz organizował bibliotekę powszechną, opracowywał katalogi literatury dziecięcej i popularnej, inscenizował i urządził przedstawienia teatralne na przedmieściach wielkich miast i na wsi.

Powiew Wielkiego Października, który na jednej zstępie globu zmiołł z powierzchni ziemi ustrój wyższości i ciemnoty, zrodził burliwy — jak określił Gorki — „wicher twórczości” we wszystkich dziedzinach życia, wciągnął w orbitę kultury wiele milionów nowych jej odbiorców, a — w najbliższej przyszłości — i twórców. W dniach Rewolucji i wojny domowej Gorki rozwinął niezwykle żywioną działalność kulturalno-oświatową, brał czynny i kierowniczy udział w budownictwie kulturalnym.

W artykule pt.: „Rewolucja i kultura” (1917) Gorki wzywał uczonych, pisarzy i artystów do ofiarnego uczestnictwa w budownictwie kulturalnym w myśl pierwszych dekretów Władzy Radzieckiej z lat 1917 — 1918. „Rewolucja — pisał — usunęła wszystkie przeszkody na drodze do swobodnej twórczości, toteż od nas zależy, aby samym sobie i światu zaprezentować nasze uzdolnienia, nasz talent, nasz geniusz”.

Wielki pisarz bierze czynny udział w organizowaniu teatru „Komedia narodowa”, „Wielkiego Teatru Dramatycznego” w Piotrogradzie, w powołaniu do życia artystyczno — oświatowego Związku Organizacji Robotniczych, uczestniczy ponadto w pracach „Komisji dla ochrony historycznych zabytków sztuki”, we wnoszeniu podwalin radzieckiego muzealnictwa. W jednym z artykułów Gorki rzucił hasło przyswojenia i udostępnienia szerokim rzeszom wyzwolonych mas pracujących wszystkich, co bezsprzecznie wartościowego stworzonego w przeszłości, co służy i służyć może rozwijaniu intelektu i twórczych uzdolnień człowieka.

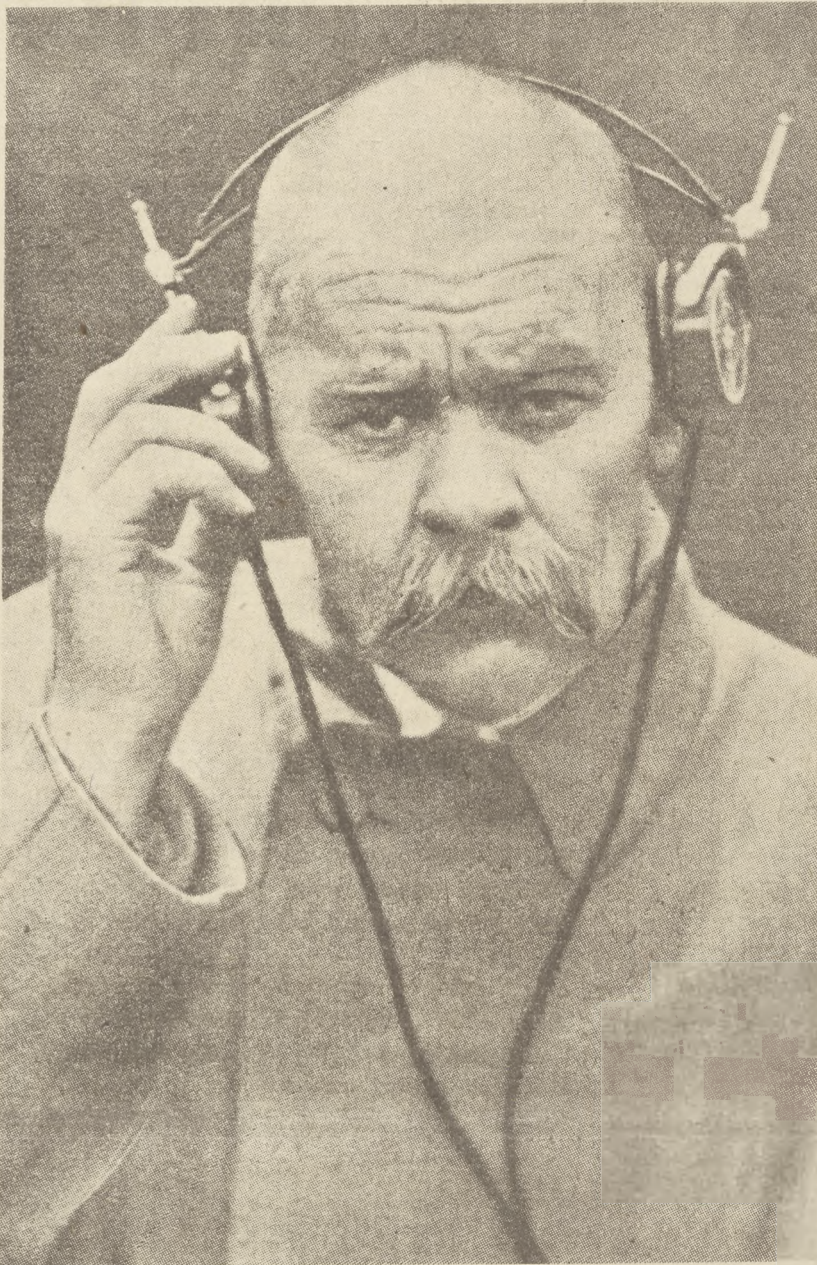
Zagadnienie nowej treści kultury, tworzonej przez masy pracują-

ce, Gorki rozwinął później, na przełomie lat 20 — 30-tych, ale rozwiązanie problemu przejmowania i ciągłości tradycji kulturalnych znalazło wyraz w praktycznej i organizatorskiej działalności wielkiego pisarza już w pierwszych latach po Październiku. Ta postawa Gorkiego wobec dziedzictwa kulturalnego wieków przeszłych, wobec spuścizny literatury klasycznej — rosyjskiej i obcej, szczególnie mocno zaważyła na jego działalności wydawniczej. Dla stworzonego przy swojej czynnej współpracy wydawnictwa „Wasie-

JÓZEF SPINC

ki pisarz szczegółowo opracował i przewidział, dla jakich bibliotek, dla jakiej kategorii czytelników należy przeznaczyć poszczególne serie książek. W memoriale tym uderza troska Gorkiego o czytelników wiejskich. Równie skrupulatnie Gorki opracował zasady wydawania podręczników literatury rosyjskiej dla potrzeb szkół.

Memoriał ten wywarł duży wpływ na szybką realizację programu partii w dziedzinie oświaty



M. Gorki na próbie w studio radiowym w Niżnim Nowgorodzie.

mirnaja Literatura” („Literatura światowa”) i wydawnictwa „Russkaja Literatura” Gorki opracował wytyczne zasady i kierunki działalności, naszkicował plany wydawnicze.

W zredagowanym pod koniec 1918 roku memoriale „O wydawaniu rosyjskiej literatury pięknej” Gorki domagał się, aby dla potrzeb szerokiej rzeszy czytelników stworzyć podstawową bibliotekę klasyków rosyjskich i jednocześnie publikować wydania narodowe. Wiel-

ko po Październiku; miał kolosalne znaczenie dla rozwoju życia wydawniczego i upowszechnienia czytelnictwa i kultury w młodej Republice Rad. Idei tej służyły też inne strony działalności Gorkiego, na przykład: współpraca przy organizowaniu Uniwersytetu Robotniczo — Chłopskiego w r. 1918; wygłaszanie dla robotników i chłopów w ruchomym Uniwersytecie Proletariackim prelekcji o dziejach kultury (1920). Z inicjatywy Gorkiego stworzono w Ludowym Komisariacie Oświaty sekcję fil-

mów i widowisk historycznych poświęconych dziejom kultury.

Wyrazem dbałości Gorkiego o ciągłość i rozwój nauki radzieckiej była bezpośrednia opieka nad zakładami naukowymi i nad uczonymi. Był jego udział w dyskusji o programie studiów uniwersyteckich, w opracowaniu planów Akademii Nauk, w dziedzinie badań bogactw naturalnych Kraju Rad, w redagowaniu czasopisma „Nauka i jej pracownicy”.

Trudno wymienić wszystkie dziedziny i formy kulturalno — oświatowej działalności Gorkiego w latach 1917 — 1921. Burzliwą tę działalność wielkiego pisarza przerwało znaczne pogorszenie stanu jego zdrowia, na skutek czego wyjechał on na dłuższą kurację za granicę.

7-letnia rozłąka z krajem nie osłabiła zainteresowania Gorkiego dla spraw socjalistycznego budownictwa kulturalnego. Ani na chwilę nie stracił kontaktu z ojczyzną, żył wyciem kraju, skąd nieprzerwanym strumieniem płynęły doń gazety i miesięczniki, książki i broszury, listy i przesyłki. Gorki z entuzjazmem czytał o wielkich przeobrażeniach społeczno — kulturalnych i marzył o podróży po ojczystym kraju, by obrać wzrokiem gigantyczny plac budowy socjalizmu, by bezpośrednio zetknąć się ze wszystkimi stronami pełnej przemian rzeczywistości radzieckiej.

Po powrocie do ojczyzny, w r. 1928, kiedy kraj wstępował w okres pierwszej pięcioletki, Gorki odbył dłuższą podróż po Związku Radzieckim, zwiedził setki miast i wsi, fabryk i kolchozów, szkół i domów dziecka, teatrów i czytelników, klubów i świetlic. Literackim owocem tej podróży był cykl pięciu wielkich reportaży — „Po Związku Rad”. Utwory te dają obraz wielkich przemian zrodzonych przez socjalistyczne budownictwo kulturalne. Reportaże te Gorki opublikował na łamach stworzonego przez siebie czasopisma „Naszdostizienija” („Nasze osiągnięcia”), które z dumą nazywał „równieśnikiem pięcioletki”.

Dużą wagę przykładał Gorki do sprawy upowszechnienia osiągnięć socjalistycznego budownictwa kulturalnego, spopularyzowania zdobytych przez twórczość własnej masy pracujących, twórczości wysuwanych spośród klasy robotniczej i przez nią wychowywanych własnych mistrzów kultury. „To samopoznanie ludu pracującego — pisał Gorki w artykule „O „małych” ludziach i ich wielkiej działalności” — jest tak samo konieczne jak samokrytyka”.

Realizacji tych myśli Gorkiego służyły zainicjowane przez niego periodyki: „SSSR na strojkie” („ZSSR w budowie”), „Kolchoznik” i in.; wydawnictwa reportażowe: „Dzieje wojny domowej”, „Dzieje fabryki”, „Dzieje wsi”. Temu celowi służyć miała radziecka literatura reportażowa; do pisania reportaży z frontu budownictwa socjalistycznego i socjalistycznego budownictwa kulturalnego Gorki gorąco zachęcał pisarzy radzieckich. Omówienie zasadniczej działalności Gorkiego na polu rozwoju literatury radzieckiej oczywiście

przekracza ramy tego artykułu. Pragnę tylko podkreślić olbrzymie zasługi wielkiego pisarza dla rozwoju kultury socjalistycznej, jakie położył również dzięki kierowniczej działalności organizacyjnej w okresie powstawania Związku Pisarzy Radzieckich (1934) i w pierwszych latach jego istnienia.

Z tą działalnością Gorkiego spleta się praca wydawnicza, szczególnie ożywiona w początkach lat 30-tych, kiedy z inicjatywy Gorkiego zorganizowano pierwsze na świecie Państwowe Wydawnictwo Literatury dla Dzieci (Dietiz). Dużo uwagi poświęcał Gorki zainicjowanemu przez siebie seriom wydawniczym — „Biblioteka poety”, „Życie ludzi znakomitych”, „Dzieje młodego człowieka XIX w.” i in.

Przedmiotem nieustannej troski Gorkiego była sprawa umasowienia kultury na wsi, sprawa wciągnięcia do kręgu odbiorców i współtwórców kultury mas chłopskich, budowniczych radzieckiej wsi kolchozowej. W szkicu „O nadmiarze i brakach” Gorki pisał — o „nadmiarze” przejawów nędzy i ciemnoty w przedrewolucyjnej wsi rosyjskiej, o brakach i niedociągnięciach w zaspokajaniu stale rosnących potrzeb kulturalnych wsi radzieckiej, dając w ostrym zestawieniu dwóch obrazów wsi rosyjskiej trafne ujęcie przewrotu kulturalnego, jaki dokonywał się na wsi w latach budownictwa kolchozowego. Ileż Gorki mówił o osiągnięciach radzieckiego budownictwa społeczno — kulturalnego, zawsze przeciwstawiał je ciemnocie przedrewolucyjnej, nigdy też nie omieszczał przeciwwiadomości o zdrowych pędach rodzącej się kultury socjalistycznej rozkładowej kulturze burżuazyjnego Zachodu.

W listach do kolchoźników, do czasopism chłopskich i w wielu artykułach Gorki podkreślał znaczenie ustroju kolchozowego dla socjalistycznego budownictwa kulturalnego na wsi radzieckiej. Nie ma dziedziny socjalistycznego budownictwa kulturalnego, w której Gorki nie przysłał Gorki filmowi i radiu; brał żywy udział w życiu radzieckiej kinematografii i radiofonii. W r. 1935 Gorki wygłosił przemówienie na konferencji pisarzy, kompozytorów, artystów i reżyserów filmowych; często zabierał głos w sprawach filmu i radia, podsuwał nowe pomysły, inicjował nowe akcje, na przykład w sprawie stworzenia gazety radiowej itp.

Nie ma dziedziny socjalistycznego budownictwa kulturalnego, w której Gorki nie przysłał Gorki filmowi i radiu; brał żywy udział w życiu radzieckiej kinematografii i radiofonii. W r. 1935 Gorki wygłosił przemówienie na konferencji pisarzy, kompozytorów, artystów i reżyserów filmowych; często zabierał głos w sprawach filmu i radia, podsuwał nowe pomysły, inicjował nowe akcje, na przykład w sprawie stworzenia gazety radiowej itp.

Kulturę nazywał Gorki „drugą przyrodą”, przyrodą tworzoną przez człowieka pracy i myśli, „twórcę i władcę świata”, „Człowieka Człowieczeństwa”. „Kultura — powiedział Maksym Gorki w przemówieniu radiowym w Dniu Prasy 1932 r. — dopiero wówczas stanie się niewzruszoną i trwałą, kiedy całe masie ludu pracującego stworzy się warunki swobodnej twórczości we wszystkich dziedzinach życia i działalności”.

Niesposób w ramach jednego artykułu omówić wszystkie projektowane zmiany i wymienić choćby najważniejsze nowe formy audycji. Jest oczywiste, że te zmiany będą wymagać poważnego wysiłku od wszystkich pracowników radia, a także wciągnięcia do współpracy możliwie najszerszego grona pisarzy, publicystów, kompozytorów, aktorów itd., aby wspólnym trudem zwiększyć siłę ideologicznego oddziaływania radia przez wzbogacenie jego form artystycznych. Wypadało nam przewidywać wiele trudności, z których na pewno nie najmniejszą stanowią pewne nawyki, przyzwyczajenia do chodzenia utartymi, a więc wygodniejszymi szlakami. Od naszych słuchaczy oczekujemy, że szczerą i życzliwą krytyką pomogą nam w spełnieniu tych ambitnych zadań, które sobie postawiliśmy.

A zatem... do usłyszenia.

ADAM OSTROWSKI

Z notatek
korespondentów

PROPOZYCJE DO ROZWAGI

Jedynym chyba wzorem widowiska ludowego po wojnie było Schillerowskie wystawienie „Kraikowaków i Górali”. I dzisiaj, kiedy stajemy przed problemem zaspokojenia głodu na ten typ przedstawień, może jaśniejsze niż kiedykolwiek dostrzegamy odwagę nowatorskich ambicji Schillera. Bo to nie był tylko Boguślawski. Pietyzm dla tekstu nie przesłonił realizatorom możliwości adaptacji, nie odsunął od nich chęci ryzyka. Dlaczego o tym wspominać? Bo coraz częściej pojmowanie ludowości amymka się w kategoriach ciastnego tradycjonalizmu. I właściwie niewiele uczyniono, aby widł przychodzący na występ w świetlicy czy powiatowym domu kultury przestał utożsamiać żywe tradycje ludowej poezji, muzyki i plastyki ze staroświecczymą. Nie potrafiliśmy zapewnić nikogo, że „Kraikowacy i Górale” w koncepcji Schillera mogą być wystawione przez zespół amatorskich gromadzkich świetlic. Ale przez powiatowy dom kultury — tak. A już bez najmniejszej wątpliwości — przez „Artos”. I Centralny Teatr dla wsi, którego wszyscy oczekują.

Tymi szlakami może dotrzeć w teren ludowe widowisko — bo nie tylko o „Kraikowaków i Górali” chodzi — którego tak dotkliwy orak odczuwa widz masowy. Takich widowisk, jakie stworzył Schiller, gdzie ludowość spręga się z realizmem, w którym bogactwo folkloru — poezji, muzyki, kostiumu — widł otrzymuje w pełnym blasku niezafalszowanej sztuki, przynajmniej to lojalnie, jest niewiele. Właściwie mniej, niż niewiele. Jeśli przesadzam, proszę mnie sprostować. Wiele mi dał za to, gdyby ktoś mnie raptem przylapał na bieżącej i wyliczył tuzin tytułów, o które chodzi. Bodaży się taki znalazł. I bodajby je wymieniał głośno, tu z tego miejsca. Tymczasem dute rzeczy są pewne: że istnieje dotkliwie zapotrzebowanie na ten typ widowiska, uprost głód repertuarowy, który partacze (o czym była mowa w poprzednim czwartku) zaspokajają metodami „niedozwolonymi”, t. zn. klejąc szmiry ku zadowoleniu wotumenu i szkodzie masowego widza oraz że istnieją całkiem realne kanały, którymi nowe ludowe widowisko może do widza dotrzeć. I znowu wracamy do punktu wyjścia: gdzie je znaleźć? Warto by na pewno zastanowić się nad przydatnością do tego typu widowiska „Karpackich gór” Korzeniowskiego. Co prawda długoletni staż tego dramatu w tradycyjnym programie lektur szkolnych sprawił, że już sam tytuł wywołuje u niektórych ziewanie, ale to jest przywilej wielu jeszcze innych, bardziej niewątpliwych arcydzieł naszej literatury, i tym nie należy się zrażać. Te urojone grzechy dramat Korzeniowskiego potrafi wynagrodzić množstwem rzeczywistych zalet: realistycznym rysunkiem chłopca, szlachetną tendencyjnością, niezafalszowanym kolorylem regionalnym. Ta sztuka o zbuntowanym rekrucie i karpackiej Ofeli z wyraznymi reminiscencjami legend zbrojniczych jest może najbliższa w naszej literaturze rewolucyjnym tradycjom plebejskich powstań na Pouchalu. Oto pierwsza proponowana pozycja repertuaru projektowanego Centralnego Teatru dla wsi... Przy pewnej cierpliwości znalazłoby się więcej tekstów z literatury przeszłości, takich właśnie tekstów leżących na linii wymienionych potrzeb mieszczańskich się w typie widowiska ludowego. Ale klasycy mają jedną „wadę” — że do swej zamkniętej spuścizny już nic więcej nie dopiszą. Chodzi o to, że na samej eksploatacji klasyki poprzestać nie można. To daleko niewystarczające. I teraz otwiera się pole dla współczesnego twórcy, reżysera, kompozytora. Nie tylko dla literata, bo omawiany typ widowiska wymaga współpracy artystów wielu dziedzin sztuki. Wymaga pióra wytrawnego librecisty, ręki doświadczonego scenografa, kostiumologa, muzyka — i inscenizatora, który by poddał próbę ostatecznego rozwiązania, stworzył wzorzec widowiska ludowego, gdzie w jedno stopiłaby się piękno ludowej poezji z ludową muzyką i przepiechem strojów. Byłby to kanon, który by folklor podniósł do poziomu widowiska narodowej sztuki. Byłaby to zarządca miara, do której dorastałby ambicje zespołów terenowych. Takiej miary i takiego wzorca imbardzo potrzeba. Na to czekają. I obojętne na pewno jest dla nich czy inicjatywa wyjdzie z „Artosu” czy z nowego projektowanego Teatru dla wsi. Ale dla tych, którzy ewentualnie ruszą tę sprawę z martwego punktu — nie jest to obojętne. Pragną na pewno wiedzieć czym kompetencjom ta sprawa przypadnie, co w tym kierunku być może już zrobiono. A może to była plana na mapie kulturalnej naszego kraju, którą trzeba jeszcze długo omijać? Nie zaprzeczając przedwcześnie, trzeba wcześniej jeszcze stwierdzić, jakie są realne szanse stworzenia wzorcowego widowiska ludowego, czy znajdują się dla jego twórców autentyczne źródła inspiracji. Krótko mówiąc, czy widowisko tego typu ma już swoje zaplecze w tradycji — nie jest odległe, klasycznej, bo to pewne, ale w tradycji naszego dziesięciolecia. Ale o tym w następnym czwartku.

BOGDAN WOJROWSKI

POLSKIE RADIO ZMIENIA PROGRAM

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

artystycznej i nie sprzyja popularyzacji trudniejszej muzyki. Wychodząc więc z tych założeń obecny program I przeznaczony dla największych mas słuchaczy, w tym abonentów głośnikowych, będzie miał inne niż dotychczas proporcje muzyki poważnej i lekkiej z wyraźną preferencją tej drugiej, podczas gdy audycje przeznaczone dla bardziej muzycznie wyrobionych słuchaczy znajdą się w zasadzie w programie II. Nie oznacza to oczywiście całkowitego pozbawienia programu muzyki symfonicznej, operowej, kame-

ralnej, koncertów solistów itd., lecz jedynie przesunięcie punktu ciężkości muzyki poważnej do programu II.

Po drugie: w nowej ramówce zmieniają się ogólne proporcje między słowem i muzyką na korzyść tej ostatniej. Dotychczas muzyka zajmowała w programie I 53% czasu, obecnie zaś 56,6%, co oznacza tygodniowo wzrost o przeszło 4 godziny. W programie II podobnie procent muzyki podnosi się z 54 do 58, przybywa około 2½ godziny muzyki tygodniowo. (Dane te nie obejmują audycji słowno-muzycznych, których uwzględnienie

podniosłoby jeszcze procent muzyki). Szczególnie godny podkreślenia jest poważny wzrost czasu przeznaczanego na audycje muzyczne w godzinach najlepszego słuchania, tj. po południu i wieczorem. Większa ilość nowej ramówki jest także przyczyną audycjom muzycznym dłuższych niż dotychczas odcinków, które pozwolą na nadawanie koncertów o jasno określonej koncepcji. Sądźmy, że dzięki temu zostaną zaspokojone słuszne życzenia wielu abonentów, którzy często skarżyli się na zbyt krótkie odcinki muzyki, zwłaszcza tanecznej. Te zmiany w programie tanecznym będą prawdopodobnie przyjęte przez słuchaczy, zdaniem których program radiowy był „przegadany” a muzyka opóźniona. Obecne proporcje muzyki i słowa są zbliżone do przyjętych w radiofoniiach zagranicznych, choć w niektórych np. francuskiej i włoskiej ilość muzyki jest znacznie mniejsza. (Na marginesie drobna ciekawostka: w Japonii było przed wojną w radio tylko 10% muzyki, a aż 90% słów! Brrrr!).

Po trzecie: program słowny ulega również poważnym zmianom, których celem jest uczynić słowo radio- we bardziej atrakcyjnym. Wysiłek radiowców będzie oczywiście zmierzając do wzbogacenia zarówno treści, jak i formy słowa politycznego i literackiego. Co się tyczy treści, a więc zasadniczej sprawy, jaką jest ukazanie wzrostu świadomości moralno — politycznej ludzi w budownictwie socjalistycznym, wielorakich i złożonych spraw człowieka i jego

złożonych konfliktów, troski radia o ładunek ideologiczny audycji są oczywiście takie same, jak całej nasyżonej literatury i publicystyki. Dlatego ograniczyć się do sprawy formy. Radio dysponuje olbrzymią skalą możliwości operowania słowem, od najprostszego jednogłosowej informacji lub wykładu aż do słuchowiska, które powinno stanowić samostanowienie sztuki. Kierunek zamierzonych zmian jest jasny: zerwać z ciążącą jeszcze na niektórych audycjach bezbarwnością, szarą i monotonią wynikającą z traktowania radia tylko jako „mówionej gazy” bez uwzględnienia całego bogactwa form specyficznie radiowych. Wyprecz suche, ubogie formy wielu audycji przez bardziej złożone, żywsze i ciekawsze, przez dialogi, dyskusje przed mikrofonem i inne audycje wielogłosowe, przez różnorodność scenki słuchowiskowej itp. — słowem — wykorzystywać te wszystkie możliwości, jakie daje żywe słowo przed mikrofonem.

Tą troską o uatrakcyjnienie formy słowa radiowego tłumaczy się zamierzone zmniejszenie czasu przeznaczanego na proste audycje informacyjno — polityczne i zwiększenie ilości audycji literackich. Polskie Radio stawia sobie ambitne zadanie wzbogacenia programu artystycznego m. in. przez wprowadzenie nowych audycji literackich, z których wymienić warto choćby kilka, jak „Wieczór nad książkami” (fragmenty książek, montaż o charakterze małych słuchowisk itp.), „Sylwetki pisarzy” (dotychczas nadano już audycje poświęcone twórczości i ży-

Kierując się troską o jak najpełniejsze zaspokojenie potrzeb czytelników i ich wzrastających wymagań, zespoły tygodników „Wiesć” i „Przegląd Kulturalny” jednoczą swe wysiłki, aby przez połączenie obu pism pod tytułem „Przegląd Kulturalny” w jeszcze wyższym niż dotychczas stopniu przyczynić się do zbliżenia miasta i wsi, do dalszego rozwoju w dziedzinie kultury, sztuki i nauki.

Połączenie obydwu tygodników nastąpi z dniem 31 marca b.r.

Prosimy dotychczasowych czytelników, współpracowników i korespondentów „Wsi” o nadsyłanie materiałów na adres „Przeglądu Kulturalnego” Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23.

Redakcja „WSI”

Redakcja „PRZEGLĄDU KULTURALNEGO”

HISTORIA WOŁA O KRONIKARZY

Było to w pewnej hucie należącej do największych i najstarszych zakładów naszego przemysłu ciężkiego. Podczas rozmowy z kilkoma starymi robotnikami, mającymi za sobą długie lata pracy zawodowej, partyjnej, społecznej — rozmowy, w której brali udział również obaj sekretarze Komitetu Zakładowego PZPR, obecnym „zebrało się na wspominki”. Potoczyły się opowieści o „pierwszych dniach” huty, pamiętnym czasie wyzwolenia, pierwszych miesiącach pracy w oświadczonej ojczyźnie. Rozmowa płynęła coraz żywszym nurtem, pobudzając tok wspomnień, do których coraz to ktoś z jej uczestników dorzucał nowe szczegóły. Przypomniano historię uratowania zatrudnionych w hucie jeńców radzieckich, których bezpośrednio przed rozkazem wymarszu ukryli robotnicy; była mowa o uruchomieniu wygaszonych pieców martenowskich i o udaremnionych próbach sabotażu; była mowa o gorączkowej, trwałej, w zajądłym, niezapomnianym tempie dokonywanej pracy nad konstrukcją nowych prześel mostu Poniatowskiego w Warszawie. Wszyscy obecni, prócz drugiego sekretarza uczestniczyli w tych wydarzeniach, które wprawdzie zbłądły już w ludzkiej pamięci, lecz których czas nie zdołał zatrzeć całkowicie. W pewnej chwili ktoś westchnął z niekłamany żalem:

— Ot, żeby to wtedy byli tutaj literaci! Żeby się znalazł taki, co by zapisał to, co się wtedy działo, pracę o głodzie i chłódzie i te wszystkie kłopoty, i tę uciechę, jak te nasze przegła do Warszawy jechały, jak potem na pierwszym zlocie ZWM nasi chłopcy maszerowali z transparentem: „TO MY BUDOWALIŚMY MOST PONIATOWSKIEGO”. To byłoby dopiero materiał! Przecież takie dni — to kawał historii!.

A chociażby i dwa lata temu, jak nowy wielki piec budowaliśmy... — wtrącił inny z obecnych.

Drugi sekretarz, młodszy wiekiem od reszty uczestników rozmowy, który „pierwsze dni” po wyzwoleniu kraju przeżył w mundurze wojskowym, z bronią w ręku gdzieś na Wale Pomorskim, a potem, już po wyzwoleniu, blisko dwa lata brał udział w walkach z bandami, dorzucił półgłosem, jak gdyby nieśmiało:

— Ile można by wspominać o tym, ca wtedy było u nas w rzeszowskim, jakśmy szli przeciwko banderowcom z UPA... Żeby to wtedy był taki, co by spisał!

— A czemu sami nie spróbujecie? Odpowiedziało mi wymowne machnięcie ręki.

— Nie ma kiedy, czasu brak, wiecie sami — plan goni, robota nagli. Zapomniało się niejedno, Zresztą, czy myślny literaci?

*

W kilka tygodni później odwiedził pewien znany w całej Polsce i daleko poza jej granicami młodzieżowy zespół artystyczny. Potoczyła się długa rozmowa na temat jego pracy. Kierownik zespołu pokazywał mi wówczas kilka grubych i szczerze wypełnionych maczkiem brulionów.

— Widzicie, notowałem sobie tutaj prawie od początku, jak przyszedłem na moje stanowisko, różne uwagi na temat młodzieży, trudności wychowawczych, roboty politycznej, wpływu, jaki wywierają na naszych chłopców i dziewczęta wy-

jazdy po kraju i podróże za granicę. Nie mam żadnych pretensji literackich, brzo Boże! Chodziło mi o lepsze zapamiętanie i utrwalenie różnych spraw dotyczących naszego zespołu, po to, żeby móc później porównywać własne spostrzeżenia, wysnuć wnioski, jak lepiej pracować. Zobaczcie sami, może coś z tego wam się przyda do reportażu...

Przejrzałam bruliony, które zdawały się kłopoty i tętnić życiem. Przejrzałam „na gorąco” robione notatki kryjące załóżki najprawdziwszych, a jakże ciekawych dramatycznych spieć i konfliktów. W tych brulionach były cenne niewykorzystane złoże materiałów, wspaniały kruszec literacki, który — się prosił o rękę i myśl pisarza.

*

Odwiedziłam towarzysza A., zajmującego odpowiedzialnie, wiele wysiłku i czasu pochłaniające stanowisko państwowe. Pragnęłam zdobyć pewne wiadomości dotyczące partyzantki i działalności PPR w okręgu m-skim, gdzie mój rozmówca należał podczas wojny do kierownictwa konspiracyjnej walki. Towarzysz A. „wyluskał” ze swoich zajętych dni pół wolnego wieczoru. Zapowiedziałam się nie na dłużej niż godzinę, wiedząc, jak bardzo jest zapracowany. Jedna godzina przeciągnęła się do... czterech. Mojego rozmówcę ogarnął bystry nurt wspomnień, które bieg czasu i wyteżona praca powszednia zdążyła już zatrzeć. Notowałam zawiązy, aż mi spuchła ręka, opowieść towarzysza A., dawno zapomniany o głównym celu rozmowy, jakim było uzyskanie kilku zaledwie danych oraz informacji. W miarę jak pisałam, rósł żal: dlaczego, u licha, takie bogactwo materiałów pozostało niewykorzystane? Dlatego nikt nie zbierze, nie opracuje wspomnień poszczególnych starych towarzyszy? Publikacje, które się ukazują, artykuły czy fragmenty pamiętników zamieszczane od wypadku do wypadku po czasopiśmie — to jedynie okruszki bogatego materiału dokumentalnego, który zblednie w pamięci ludzkiej do reszty, jeśli nie zostanie utrwalaony.

Uczestnikom tych wydarzeń trudno zazwyczaj iść im się pióra. Ale ich wspomnienia stać się winny „kruszcem” dla dziennikarzy, publicystów, pisarzy.

Prawda, że potrzebne są powieści i opowiadania, dramaty i wiersze, jakie podsuwa historia niedawnej przeszłości i naszych dni obecnych. Ale te powieści, opowiadania, dramaty może i powinna wyprzedzać proza dokumentalna — wspomnienie, relacja, kronika, pamiętnik — ten gatunek literacki, który określany był niegdyś przez Gorkiego jako „literatura r y j z a p i s” — i którego gorącym propagatorem był autor „Matki”.

Piękna inicjatywa Gorkiego, który zapoczątkował gromadzenie wspomnień uczestników wojny domowej oraz historii fabryk i zakładów — ocalała przed zapomnieniem bogactwo cennych materiałów historycznych — stając się zarazem dla niejednego z pisarzy radzieckich impulsem do twórczych poszukiwań w tej właśnie dziedzinie.

*

Historia naszych czasów trudnych lecz pięknych kształtuje się i rozwija wśród pracy, zmagania, walki. Historia naszych dni zasługuje na

upamiętnienie, czeka na rękę artysty, na pióro pisarza.

Aby nie szły w zapomnienie osiągnięcia, gorycze, troski i radości naszych dni, naszej wielkiej budowy, warto i trzeba pomyśleć o ich planowym utrwaleniu. Wielką rolę w tej pracy mogą odegrać pisarze i dziennikarze. Gdyby każdy z nich, każdy z nas podjął się dłuższego kontaktu z jednym zakładem pracy, z jedną budowlą socjalizmu, z jednym wreszcie działaczem rewolucyjnym, którego wspomnienia stanowią żywy szmat historii — gdyby każdy z nas zechciał te wspomnienia odnotować i spisać, ileż moglibyśmy ocalić od zapomnienia spraw i rzeczy pięknych, wzruszających, ciekawych, ileż moglibyśmy wzbogacić własnych literackich planów!

Edmund Osmańczyk nawoływał niedawno na łamach „Życia Warszawy”: „...organizujemy pisanie pa-

„TANIA”
czyli
o
wpływie
teatru
na
życie
MARIAN KUSA

Bardzo często przy różnych okazjach lubimy powtarzać: teatr uczy, teatr wychowuje. Nie zawsze zdajemy sobie przy tym sprawę z dużego uproszczenia takich sformułowań. Bo trudno sobie wyobrazić, aby ktoś po obejrzeniu kilku dobrych nawet sztuk zmienił nagle swój dotychczasowy styl życia, zasady czy poglądy. Ideową i moralną postawę człowieka kształtuje bowiem cały spłot uwarunkowanych społecznie okoliczności. Teatr zajmuje wśród nich nieuątpliwie ważne miejsce. Mimo to jest on tylko jedną z wielu form wychowawczych, form, dajmy, specyficznych. I o tej przynależności należy pamiętać.

Życie jednak — jak to się zwykło mieć — robi nam niespodzianki. Niekiedy zupełnie nieoczekiwanie stajemy zdumieni wobec wydarzenia teatralnego, które zdaje się przeczyć podobnemu rozumowaniu. Tak stało się ostatnio z inscenizacją interesującej sztuki Arbużowa Tania w Państwowych Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu.

Młodzież wrocławska od dobrych trzech miesięcy żyje Tanią (a nie — jak trafnie zauważył jeden z moich przyjaciół — Pamiętnikiem uczeni- nicy z Nowej Kultury). Rozmowy o

MONIKA WARNEŃSKA

miętników we wszystkich ośrodkach pracowniczych. Spisujemy sami historie, którą już stworzyliśmy w ciągu mijających 10 lat. Inicjujemy spisywanie dzieł poszczególnych zakładów pracy, zespołów budowl. Niech w latach 1954-1955 powstanie wielka literatura pamiętnikarska, która za kilka lat młodym kadrom działu V Instytutu Historii PAN (dział Historii Polski Ludowej) da możliwość odnajdywania śladów, gdzie, kiedy i jak powstawało to, co zamknięte dziś już w cyfry, budynki, gmachy, zorane traktorami pola, pulsowało w pierwszych dziesięciu historycznych latach Polski Ludowej naszą krwią, naszą myślą, naszą przyspieszonym biciem serca...

Niemal równocześnie, w nr. 3 „Trybuny Wolności” z roku budzą-

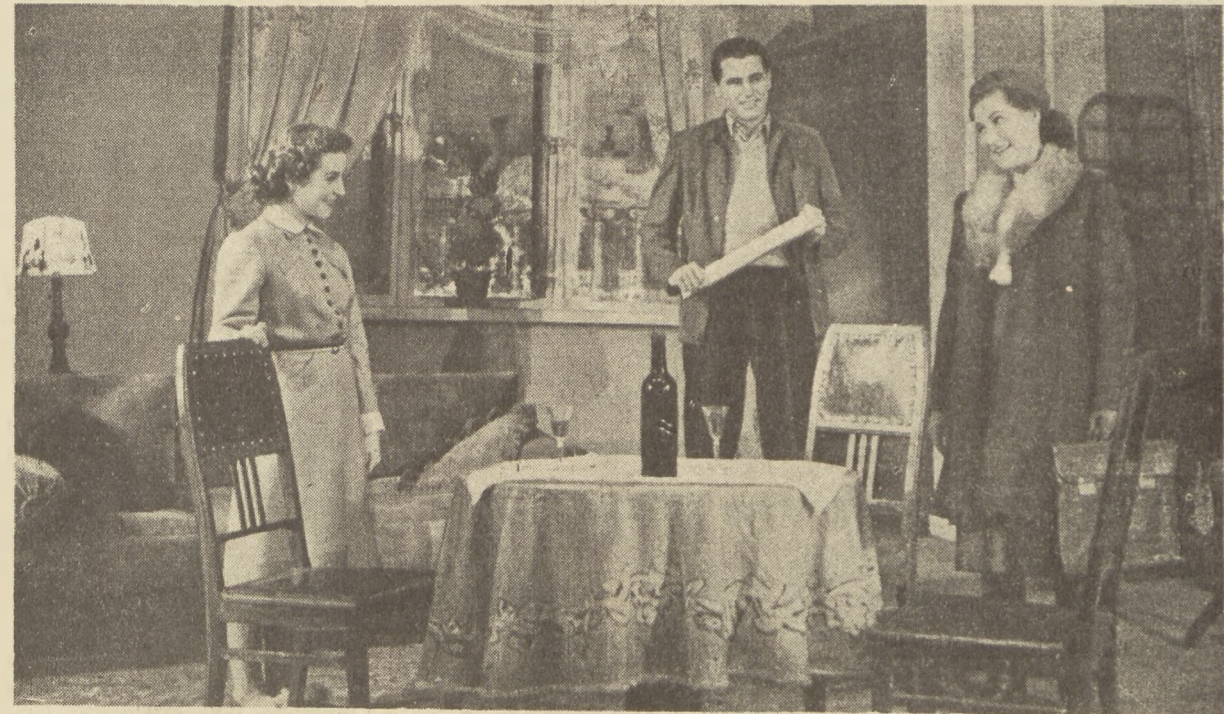
cego, pisze kierownik biblioteki miejskiej w Bydgoszczy, Józef Podgórny:

„Działacze kulturalni — oświatowi odczuwają brak materiałów z historii ostatnich lat swojego terenu... Bądź co bądź 9 lat jest poza nami, a czym dalej, tym mniej pozostaje śladów i nacecznych świadków zdarzeń... Może zbliżające się 10-lecie Polski Ludowej spowoduje, że ktoś tym się zajmie. Zwracam się do „Trybuny Wolności”, by tą drogą zaproponowała redakcjom gazet partyjnych w poszczególnych województwach ogłoszenie konkursu na materiały z ostatnich lat historii swych terenów. Materiały takie byłyby dostarczane odpowiedniemu kolegium, które zajęłoby się ich sprawdzaniem i opracowywaniem...”

Cóż można dodać do tych dwóch znamienitych głosów literata kroczącego w czołowie naszej publicystyki — i terenowego działacza kulturalnego?

Chyba tylko przypomnienie bogatego plonu, jaki przyniósł dwa lata temu konkurs na pamiętnik robotniczy ogłoszony przez Polskie Radio. Potrzeba dalszych takich konkursów i niezależnie od tego potrzeba, wedle określenia Osmańczyka, „narodowej samopomocy w utrwalaniu historii, którą tworzymy”. Potrzeba literackiego utrwalania dokumentów naszych dni i naszej niedawnej przeszłości. Potrzeba notatników z pola naszej walki.

Historia naszych czasów woła o czujnych, żarliwych kronikarzy, którzy nie dopuszczą do zapomnienia i roztrwonienia tego, co płynie przez jej wartki nurt mocnym prądem bohaterstwa.



Scena z I aktu „Tani”. Od lewej: Tania (Lucja Burzyńska), German (Tadeusz Schmidt), Szamanowa (Danuta Korycka).

szte słyszymy na ulicy, w tramwaju, w domach akademickich. Od dnia premiery sala Teatru Polskiego każdego wieczoru wypełniona jest do ostatniego miejsca. Wypadki rozgrywane się na scenie skupiają na sobie uwagę widzów a w przerwach i po spektaklu stają się przedmiotem żywych, gorących dyskusji.

Przyczyna niezwykle popularności Tani jest prosta. Utwór Arbużowa (od lat cieszący się dużym powodzeniem w Związku Radzieckim i nareszcie wystawiony przez polski teatr) mówi o... miłości. Jak widzi my problematyka od dawna nie spotykana na naszych scenach i już choćby dlatego mogła wzbudzić lekką sensację.

Ale nie tylko w tym leży przyczyna powodzenia Tani. Konflikt miłosny sztuki to typowy konflikt wielu naszych młodych chłopców i dziewcząt. Czy zamknięcie się w czterech ścianach pokoju razem z ukochaną (czy ukochanym) i zupełne odizolowanie się od przyjaciół, od spraw codziennego życia może dać prawdziwe szczęście? Czy całkowite oddanie i poświęcenie się ukochanej osobie może w pełni zastąpić bujną i twórczą działalność,

jaka stoi każdym młodym człowiekiem przed otworem? Czy — mówiąc krótko — sielanka typu „ty i ja”, czy też szczęście oparte na trwałych, społecznych podstawach? Pytania te wyłonione przez dramatyczne dzieje bohaterów sztuki zadaje sobie wielu młodych ludzi na widowni.

Arbużow odpowiada na nie w sposób artystycznie doskonały, dając na przykładzie Tani, na przykładzie jej wielkiego życiowego rozczarowania, pogładową lekcję nowego życia. Nie mniej lub więcej autorytatywnymi wypowiedziami bohaterów sztuki, ale poprzez ich sceniczne dzieje wyraża autor krytykę mieszczańskiego sposobu pojmowania istoty szczęścia osobistego, ujawnia nowe prawa rządzące społeczeństwem, którym podlega również najmniejsza jego komórka — rodzina.

Różnorodne spory i polemiki, jakie rozgorzały po premierze sztuki, znalazły odbicie w ogólnowrocławskiej dyskusji nad Tanią zorganizowaną przez Redakcję Poprostu z udziałem młodzieży, zespołu aktorskiego i zaproszonych krytyków.

Oto niektóre fragmenty wypo-

wiedzi, proste, szczere, czynione na gorąco, pod świeżym wrażeniem obejrzanego przedstawienia. Świadczą one o rzadko spotykanej sile wpływu sceny na widownię.

„Rozumowałam jak Tania w pierwszej części sztuki; teraz, po obejrzeniu przedstawienia zrozumiałam sens szczęścia osobistego”. „Sztuka pokazała mi, jak powinni postępować młodzi ludzie rozpoczynający swój życiowy start”. „W małżeństwie uczucie nie wystarcza; muszą istnieć trwałe podstawy, jak wspólne zainteresowania, idee, wspólne cele. Dlatego German słusznie postąpił. I chociaż współczułam Tani — rozumiałam go”.

Tania rzuca Instytut Medyczny, nie kończy studiów tylko dlatego, aby być blisko ukochanego, żyć z nim i „tylko dla niego”. Nie zdaje sobie sprawy, że to właśnie powoduje rozdział w jej życiu. Rozwijający się ciagle German, pełen śmiałych planów i zapału do pracy nie może z jednakową siłą kochać wyraźnie pozostającej w tyle Tani. Nic też dziwnego, że pociągnie go ruchliwa, żyjąca intensywnym życiem społecznym kierowniczka szuberskiej kopalni złota — Szamanowa.

Konflikt Tania — German przyniósł wiele wypowiedzi i uwag o roli kobiety w małżeństwie, jej stosunku do życia. Bardzo wielu zabierających głos twierdziło, że zdobyć zawodu przez kobietę, ciągle kształcenie się i twórcza, ofiarna praca czynią ją nie tylko pełnowartościową jednostką w społeczeństwie, ale pomagają jej znaleźć pełnię szczęścia również w życiu prywatnym.

Dyskusja ujawniła, z jakimi wątpliwościami zmaga się młodzież szukając właściwej drogi postępowania. Wskazała ona również bardzo wyraźnie, z jakimi problemami powinni częściej wychodzić do młodzieży pisarze i redakcje czasopism.

Prawdziwym jednak epilogiem dyskusji stał się właściwie anonimowy list nadesłany na ręce kierownictwa teatru wrocławskiego. Autorką jego jest młoda dziewczyna, była studentka, która dla ukochanego rzuciła studia i zrezygnowała ze swych planów. Po pewnym czasie — jak pisze — ukochany porzucił ją. Dziękując za wystawienie sztuki dodaje, że Tania pomogła jej odnaleźć wyjście z obecnej sytuacji. „Wróć, jak Tania, na uczelnię, ukończ ją, a wtedy na pewno pokocha mnie znowu” — taki jest końcowy sens listu.

Tania nie tylko zresztą swym głównym konfliktem (starannie wypunktowanym przez reżysera Szymona Szurmiejana) udziela się głęboko w serca widzów. Nie mniej interesujące są sceny epizodyczne. Jan Kott w ostatniej recenzji z Bałki wołał: „Pokazuje nam, jak potrafią kochać komuniści”. Wystarczy pojechać do Wrocławia i pójść na Tanię, aby zobaczyć świetną postać zakochanego komunisty — Ignatowa (znakomicie go odgrywa Benoit). Wyjazd taki przydałby się naszym dramatopisarzom, bo poza tym Tania — to rzadki przykład umiejętności ukazowania na scenie ważnej problematyki poprzez pasjonującą przeżycia bohaterów.

PRZECIWIW MECHANIZACJI LITERATURY

W Nr 8 Przeglądu Kulturalnego ukazał się artykuł dyskusyjny J. dwigii Żylińskiej pt. „O komedii historycznej”, walczący w obronie sztuk historycznych przed inwazją „wszystkoizmu” podręcznikowego, walczący o prawa autora do budowania konfliktów indywidualnych w sztuce historycznej, zamiast robienia z niej ilustracji scenicznej do tekstu historycznego.

Czytamy tam między innymi:

„Istnieje tendencja, ażeby w sztukę historyczną (czy słuchowisko) wpakować wszystko, albo może jest wiadome. Dzieje się to oczywiście kosztem akcji, kosztem intrygi”. Na przykładzie sztuki Hanny Januszewskiej „Magazyn Małgorzaty Charette” autorka artykułu pisze: „czuło się po prostu, jak lekcja historii wypiera konflikt, aż w końcu wypełnia ramy przedstawienia”. — „Rzecz polega na tym, że problemy tak zwane centralne znakomicie nadają się jako temat do essays historycznego, ale nie zawsze do zbudowania konfliktu dramatycznego... niekiedy trzymanie się centralnych problemów koliduje po prostu ze skonstruowaniem konfliktu dramatycznego, przekonyującego artystycznie, a zatem skutecznego ideologicznie”.

Jednocześnie, bo w Nr 9 „Nowej Kultury” Jerzy Broszkiewicz w odpowiedzi na ankietę „Pisarze wobec X-lecia” między innymi tak pisze na podstawie autokrytyki własnej książki pt.: „Jacek Kula”: „A więc doszło do pomieszanja kompetencji pisarza z kompetencjami historyka czy polityka. Wypadek na pewno nie pojedynczy, po części może i typowy. A groźny w swojej antyartystycznej „specjalności” widzenia, zacięcia się bo-

wiem wtedy pole opisu człowieka, następuje ograniczenie jego myśli, uczuć, odczuć i wrażeń do kręgu zagadnień specjalnych właściwie — traci się też z oczu pisarza obojętne ukazowania praw ogólnych w losie jednostkowym, w obrazie zróżnicowanych indywidualności. W praktyce bohaterowie stają się nadmiernie gadatliwi, lub nadmiernie milczący, często zamiast myśleć zaledwie „wyglądają”, wzruszają się zaś głównie przeżyciami interesującymi... historyka, choć opisywanymi przez pisarza. Nieodroba to sprawa — i na pewno nie polityczna”. — A nieco dalej krótkie, ale dobitne stwierdzenie faktu: „... bez prawdziwego artyzmu nie ma prawdziwej polityczności dzieła sztuki”.

Wreszcie w „Teatrze” w artykule „W związku z Horsztyńskim” Edward Csaoto, mówiąc o pracy reżysera nad sztuką historyczną pisze:

„Teoretyczne ujęcia wykreślają mu ramy, pomiędzy którymi winien zawiązać swój obraz. Ramy jednak nie są samym obrazem. Tak samo owe historyczno — krytyczne uogólnienia odznaczają się tym, że choć o wielu elementach obrazu scenicznego decydują, same jednak nie są takimi elementami. Nie można ich ukomponować do przedstawienia”.

Wszystkie przytoczone powyżej wypowiedzi mają znaczenie symptomatyczne. Wychodząc z rozmaitych założeń, autorzy ich osiągną zbieżne wnioski: protest przeciw najzdoł: materiał naukowy, wyników badań historycznych na literaturę piękną, na sztukę dramatyczną i na powieść, najzdoł: który zdaniem jednego „wypiera konflikt”, zdaniem drugiego zuboża dzieło literackie o jego war-

tości artystyczne a więc pomniejsza jego nośność ideologiczną — zdaniem trzeciego przytłacza obraz artystyczny ramami historycznymi.

Fakt, że w trzech pismach literackich jednocześnie w artykułach na rozmaite tematy poruszono tę sprawę, jako najbardziej dokuźliwą bojącego dnia dzisiejszego naszej literatury, świadczy, że wśród pisarzy naszych obudził się zdrowy odruch buntu przeciw prądowi, który można by nazwać „tendencją do mechanizacji literatury”. Otóż wiadomo, że zasada mechanizacji wywiera niesłychanie dodatni wpływ na rozwój przemysłu, budownictwa, uprawy roli, ale nie może być przeniesiona w dziedzinę sztuki. Tu mechaniczne stosowanie pewnych kanonów musi prowadzić do szablonu, do bezdusznego wypełniania tworzywem sztucznym naginany z góry zakreślonych ram. do schematyzmu, a w ostatecznym wyniku do nowoczesnej scholastyki, dostępnej, podobnie jak średniowieczna, tylko sztywnemu gronu wtajemniczonych.

Czy to znaczy, że komedia lub powieść historyczna — polityczna ma pomijać realia, które w danym momencie domagają się przewagi nad fabułą, nad konfliktem, nad psychologią bohaterów, nad całą stroną twórczą utworu? Bynajmniej! Chodzi tylko o artystyczną równowagę między tymi dwoma elementami niezbędnymi do napisania dobrej komedii, słuchowiska, czy powieści historyczno — politycznej, o równowagę między materiałem, który autor zdobywa przez studiowanie źródeł, czyli tym, co przychodzi do dzieła niejako z zewnątrz, a oryginalnym pomysłem, własną inwencją, owocem wewnętrznej pracy autora.

STEFANIA PODHORSKA-OKOŁÓW

I jeszcze o jedno. O ustalanie pewnej hierarchii tych dwóch elementów. Weźmy dla przykładu kilka dzieł o niezaprzeczalnej doskonałości artystycznej i o nieprzemijającej wymowie politycznej: „Wertera” Goethego i „Intrygę i miłość” Schillera. Na pewno Goethe pisał „Wertera” nie miał zamiaru protestować przeciw stosunkom kapitalistyczno — burżuazyjnym, a jednak ten protest emanuje z całego dzieła, chociaż bynajmniej nie jest pokazany oburacz, jako sens utworu. Niewątpliwie Schiller w „Intrydze i miłości” zawarł bunt przeciw przemocy feudałom, ale bunt ten narasta jednocześnie z przebiegiem akcji utworu, z konfliktem indywidualnym jego bohaterów. Nie mówię tu o „Dziadach” Mickiewicza, gdzie wielki konflikt dziejowy stanowi organiczną jedność z konfliktem indywidualnym poety.

Weźmy choćby komedie Fredry, autora pozornie tak dalekiego od wszelkich zagadnień polityczno-socjalnych, że do niedawna jeszcze trwał spór o właściwe jego oblicze społeczne, o istotny jego punkt widzenia na obywatelstwo szlachecką: satyryczno — krytyczny czy apologetyczny? A przecież dziś odczytać możemy doskonale wszystkie pasyżnicze narowy szlacheckie i sytuacje klas upośledzonych nie tylko z typowej pod tym względem „Zemsty” i „Dożywocia”, ale nawet z tak pozornie izolowanej od spraw ogółu sielanki „Ślubów panieńskich” albo z zesliżującym się po pochylny farsowej „Panu Jowiłskim”? A przecież Fredrze nie chodziło bynajmniej o pisanie komedii historycznych, tylko obywateli. Ale jako doskonały pisarz i znawca człowieka nie mógł tworzyć typów abstrakcyjnych i apoli-

TARAS SZEWCZENKO A POLACY

Imię Tarasa Szewczenki było drogą dla demokratycznej młodzieży polskiej, która w latach 1846 — 1863 stawała do walki z caratem.

Szewczenko został zaaresztowany pod zarzutem współdziałania ze spiskiem kijowskim Kostomarov (stowarzyszenie Cyryla i Metodego), ale zgubili go znalezione przy nim wiersze o treści rewolucyjnej, wybitnie anty-carskie.

W roku 1847 szef żandarmerii, grafi Orłow, po przeprowadzeniu śledztwa złożył carowi wniosek o wcielenie poety w charakterze szeregowca do Orenburskiego Korpusu Specjalnego. Car Mikołaj I przeczytał motywację: „za pisanie wierszy podburzających i w najwyższym stopniu zuchwałych”, po czym dopisał: „pod najsurowszym nadzorem z zakazem pisania i rysowania”.

Przybywającego do Orenburga młodego mężczyźnię, barczystego i przyśladkowego, o zmarszczonym czole, oczekiwało serdeczne przyjęcie. Zorganizowali je dla poety żołdaci — Polacy odbywający karę w batalionach Korpusu. W latach następnych, gdy już nicy przyjaciele zostali nawiazane, liczba zesłańców ulegała powiększeniu; do przyjaciół wieszczą znad Dniepru załączali się: Zygmunt Sierakowski, Bronisław Zaleski, Apollon Hofmeister, Ludwik Turno, poeta Sowa — Żeligowski, Otton Fiszer, doktor Kroniewicz i wielu, wielu innych skazanych za udział w różnych spiskach. Podobne losy spotykały i rewolucjonistów rosyjskich — poetę Pieszczewskiego, działaczy Chanykowa i Szaposhnikowa. Wszyscy oni zostali poddani drakońskiej dyscyplinie stosowanej przez oficerów — sadystów z całą bezwzględnością. Zwykle „w soldaty” oceniano jako karę gorszą nawet od katorgi. Dla ambitnego i upartego poety, jak sam wspomina o tym w pamiętniku, poniewierka godności ludzkiej straszniejsza była niż wszystko. Inny pamiętnikarz zapisał znamienię okrzyku dowódcy batalionu w Orsku:

— Ej, ty, Zaleski! Alboś ty nie-akończanie głupi, jak ten twój bracie- Szewczenko, albo ci polski duch przeszkadza! Ale pamiętaj — za polski duch u nas wieszają!

Ten właśnie Zaleski zdołał użyć w Orenburgu pewne wpływy u generała Obruczewa, a później u jego następcy, grafa Pierowskiego. Dla Szewczenki wyjednano włączenie do ekspedycji badawczej na morzu Aralskim. Kierownik ekspedycji, oficer — geograf Butakow, pozwolił Szewczenko na rysowanie i malowanie wybrzeży morza Aralskiego i rzeki Syr Darii oraz fortecek stepowych i scen z życia żołnierskiego. Ale dołączając do raportów te plastyczne obrazy z podobianych krajów południowych generał Obruczew ściągnął na siebie gniew cara, który rozkazał oddać Szewczenkę pod sąd za naruszenie zakazu rysowania. Krótki okres względnej swobody Szewczenko opłacił rokiem więzienia, a następnie skazano go do karnych kompanii w Uralsku i Nowopietrowsku.

W czasie tym odbyło się drugie z kolei skromne, ale serdeczne przyjęcie dla Szewczenki urządzone przez żołdatów — Polaków. Na przyjęciach słuchano recytacji poetyckiej Szewczenki i śpiewano jego dymy. Zanotowano toast poety ukraińskiego:

— Za przyjaźń i miłość Ukrainy do bratniej Polski! Za przyjaźń i miłość, które zakwitną i przyniosą owoce, skoro tylko znikną z ukraińskiej ziemi polscy panowie i księża!

Nie wszystkim obecnym słowa te poszły w smak, ale zebraniem takim — nazywano je „wielkie

mleka” — nadawali ton demokracji, Sierakowski, Sowa — Żeligowski i Hofmeister przede wszystkim.

Na drugim zebraniu Szewczenko powiedział:

— Wiersz do Lachów. Poświęciłem go Bronisławowi Zaleskiemu. Mówił po polsku dobrze, z wyraźnym chłopskim akcentem.

Umilkli i słuchali prostych, ale jak zawsze u Szewczenki wymownych strof:

Przyjszy księdzy i zapatyły Nasz tychaj raj...

Każdy ze słuchaczy rozumiał śpiewną mowę bratniego ludu:

Przysli księza, zapalili Nasz spokojny kraj...

Oj, tak, druha bracie, druha bracie

To niesyć księza i magnaci Rozdzielili nas i poróżnili, A takbyśmy dobrze współżyli! Podaj-że rękę kozakowi I serce szczerze jemu daj, A po chrześcijańsku się odnowi Przyjaźni naszej cichy raj!...

Później Szewczenko pił i śpiewał, przepijano do siebie, coraz gorętsze padały słowa, coraz rzewniejsze stawało się wspomnienie wolności:

Zaszumiła Ukraina, Ach, długo szumiła, Długo, długo krew stepami Ciekła, czerwieniała, Ciekła, ciekła — wyschła wreszcie,

Stepy zielenieją; Dziady leżą — a nad nimi Mogiły czernieją. I cóż z tego, że wysoko Nikt ich imion nie wie, Nikt serdecznie nie zapłaci, Nikt nie wspomni w śpiewie...

Szewczenko, zda się, już zapomniał, że ma przed sobą audytorium. Rytm i melodie ukraińskie poniosły go wspomnieniem na uślane mogiłami i kurhanami Zandnieprze:

Wietrzyk tylko cichuteńko Powiewa nad niemi, Rosa tylko je obmywa Łzami drobniutkimi...

Głos mu potężniał, kiedy zapo- wiadał:

Ale wszędzie, wszędzie słońce, Osuszy, ogrzeje...

Ironią i żałością brzmiało dalej:

A cóż wnucy? Cóż, spokojnie Żyto sobie sieją... Mnóstwo jest ich, a kto powie, Gdzie Gonty mogiła, Gdzie relikwie męczeńskie Ziemia przytuliła, Gdzie Żeleźniak, dusza szczerza Z dola wiekopomną? „Cicho, smutno w Ukrainie, Nawet ich nie wspomną...”

Razem z Szewczenką śpiewano teraz wspólnie:

Jest na świecie dola, Ale jej nie znamy, Jest na świecie wola, Ale jej nie mamy...

Ale smutek i rozpacz nie mogły uwieść na zbyt długi czas tych rozpiętych na jeden wieczór niewolników:

Wtenczas ja wesoly, Wtenczas i bogaty, Gdy serce swobodne, Choć na świecie łaty... (przekłady Leonarda Sowińskiego)

W oczekiwaniu na wyrok Szewczenko powędrował z Orenburga do swojego dawnego batalionu w

STANISŁAW STRUMPH WOJTKIEWICZ

Orsku. Za wstawieniem dwu młodych oficerów, Guriewa i Newelskiego, cieszył się tam pewną wolnością, mógł błąkać się po okolicznych górach i fosach. Po nadejściu wyroku poetę wysłano do Uralska. Mawiał tam do Sierakowskiego i innych przyjaciół:

— Jestem twardy, bom chłop! Mnie wykupiono z rąk mojej właściciela, a moje siostry jeszcze się męczą w poddaństwie.. Mnie nie złamają, bo ja mam we krwi to wszystko, co chłop i Kozak znosił w ciągu wieków od Tatarów, od polskich księży i panów, wreszcie od carskich ministrów i grajów...

Zapewne właśnie w Uralsku o-

śladowania i kary ze stoickim spokojem i zajądłym wyrazem drwiny w przekornych oczach. Twarda natura i żelazne zdrowie dopomagały mu w zachowaniu takiej postawy.

W Nowopietrowsku nad morzem Kaspijskim, gdzie po długich i uciążliwych staraniach zdołano zasa- dzić przy domu komendanta ma- ly ogród i założyć wysychające na spiekocie plantacje warzyw i har- buzów, Szewczenko często poszu- kiwał odosobnienia. Czytał pozos- tawione przez Polaków książki, między innymi Estetykę czyli um- niętno piękne przez Karola Libel- ta, pisywał nowe wiersze w altan- ce komendanta i roił o przepro-

parostatku i przywożonych przez jego żalę nowin.

Wolność dla żołdatów przycho- dziła stopniowo. Dopiero w roku 1855 śmierć cara Mikołaja I — te- go don Kichota despotyzmu, jak mawiano — stała się sygnałem o- gólnego odprężenia. Petersburg da- żył do zakończenia wojny, car A- leksander II wszedł na drogę wielkich obietnic i drobnych ulg. W roku tym Szewczenko szukał przez Zaleskiego Zygmunta Siera- kowskiego: „Dlaczego Zygmunt do mnie nie pisze? Gdzie on jest i co się z nim dzieje? Napisz bodaj od siebie słów kilka”. Otrzymałszy po- żądane wiadomości poeta pisał: „List natchnionego Zygmunta o- trzymałem i z rozkoszą przeczyta- łem...”

Wiadomo, że Sierakowski starał się o przydział do któregoś z pul- ków stacjonowanych na Ukrainie, co łączyło się ze wspólnymi pla- nami politycznymi. Otrzymałszy wreszcie awans oficerski tak napi- sał do Szewczenki, licząc się oczy- wiście z cenzurą:

„Baćku! Przyszedł rok radości i szczęścia; dziś słońce podniosło się do zenitu i szczęście nasze, o ile możliwe w Orenburgu, jest wiel- kie. Bronisław został zupełnie a- mnestiiowany i najpóźniej 1-go czerwca wraca do domu — do na- szej ziemi ojczystej. Oczekują jego przybycia i prawdopodobnie poja- dą z nim razem lub może nawet wyprzedzą go inni. Serce, rozum, Bronisław, którego słowo dla mnie święte, wszystko mówi: przede wszystkim twoja sprawa, Baćku. Pan Bóg błogosławił moim zamiarom. On też je wzmocni i wyko- nać pomoże. Żyliśmy z Tobą na wschodzie i rozumiemy dobrze znaczenie wyrazów: Alla Ekber, Bóg wielki. W imię Boże jadę do Petersburga i nad brzegi Dniepru. Nie bój się; nie zapomnę. Dniepr przypomniał mi ciebie, Baćku. Pukł, do którego jestem przezna- czony, w kimże stacjonuje nad brzegami Dniepru, koło Jekatieryn- osławia, na ruinach Sicy. Gdym się tylko o tem dowiedział napi- sałem postanie — w tym roku je- szcze otrzymasz je. Styl w nim słaby, ale myśl wielka. Myśl nie mo- ja, uczucie — moje. Jest to myśl o potrzebie połączenia się braci z obu stron Dniepru. Bywaj zdrowo!”

P. S. Jadę pełen nadziei, że los Twój polepszy się. Bóg wielki, a car łitościwy. Baćku! Wielcy lu- dzie zawsze cierpieli wiele. Jedno z największych źleć życia w bez- brzeżnej, dzikiej pustyni. W pu- styni mieszkał świątobliwy Apokalip- sy, w pustyni i Ty teraz miesz- kasz, nasz Łabędziu!”

Jednakże spodziewane powstanie na Ukrainie nie rozwinęło się, sza- bla i bagnety rychło położyły kres rozruchom chłopskim, a rozkaz skierował Zygmunta Sierakowskie- go do Akademii Sztabu General- nego w stolicy, gdzie eks-soldat dzięki swoim niezwykłym zdolno- ściom i energii szybko awansował, a jednocześnie ze skromnego współpracownika „Sowremienni- ka” i założyciela kółka oficerskie- go stał się z czasem jednym z dzia- łaczy petersburskiego oddziału taj- nej organizacji rewolucyjnej Zie- mla i Wola. Jemu również żołnier- ze rosyjscy zawdzięczali złamanie „pałki carskiej”, czyli zniesienie okrutnej kary cielesnej w wojsku. Przede wszystkim jednak zajął się Sierakowski sprawą wyjednania zwolnienia dla Szewczenki, wy- skukując w tym celu zabieg przyja- ciół poety i nowe, osobiste stosun- ki.

W całym polskim kółku w Pe- tersburgu cieszone się wieścią 1858 roku z powrotu Tarasa Sze- wczenki, któremu car nareszcie po- zwolił na pobyt w stolicy. Rozkaz

o zwolnieniu z wojska opiewał stanowczo: „z zakazem zajmowania się literaturą”.

Dawny uczestnik stowarzyszenia Cyryla i Metodego, bractwa, któ- rego członkowie jedenaście lat te- mu ulegli surowym karom, wydał na cześć poety kolację, zaprasza- jąc na nią „orenburskich” przyja- ciół Szewczenki: Sierakowskiego, Staniewicza i Sowę — Żeligowskie- go. Drugi wielki obiad wydał dla Szewczenki również zwolniony i także przebywający w Petersburgu doktor Kroniewicz, zapraszając prócz Sierakowskiego, młodego po- etę Lwa Tołstoję i sławnego o- brońcę Sewastopola, generała Chrulewa.

Po doświadczeniach soldackich poeta stał się bardzo ostrożny. Szczerze gadał tylko do swoich. Generała Chrulewa, znanego ze stepów orenburskich, nie zaszczy- cił ani jednym słowem.

W pamiętniku Szewczenki czy- tamy, że spotkał się z Sierakow- skim, Staniewiczem i Żeligowskim na pierwszym obiedzie już w dniu przybycia do Petersburga, 27 mar- ca. „Radosne, wesołe spotkanie! Po serdecznych przemówieniach i miłych, rodzimych pieśniach — rozstaliśmy się” — pisze Sze- wczenko. Dnia 3 kwietnia odwiedzi- li go Sierakowski i Kroniewicz. Dnia 8 kwietnia poeta był na dru- gim prośbionym obiedzie u Kro- niewicza. Dnia 11 kwietnia słuchał wraz z Sierakowskim recytacji dramatu Żeligowskiego. I tak da- lej — przyjaźń z Polakami trwała.

Właśnie Antoni Sowa (Edward Żeligowski), przyjaciel i tłumacz Szewczenki, wpisał mu do pamięt- nika pod datą 13 maja 1858 roku wiersz pt.: „Do brata Tarasa Szewczenki”. W wierszu tym m. in. pisał:

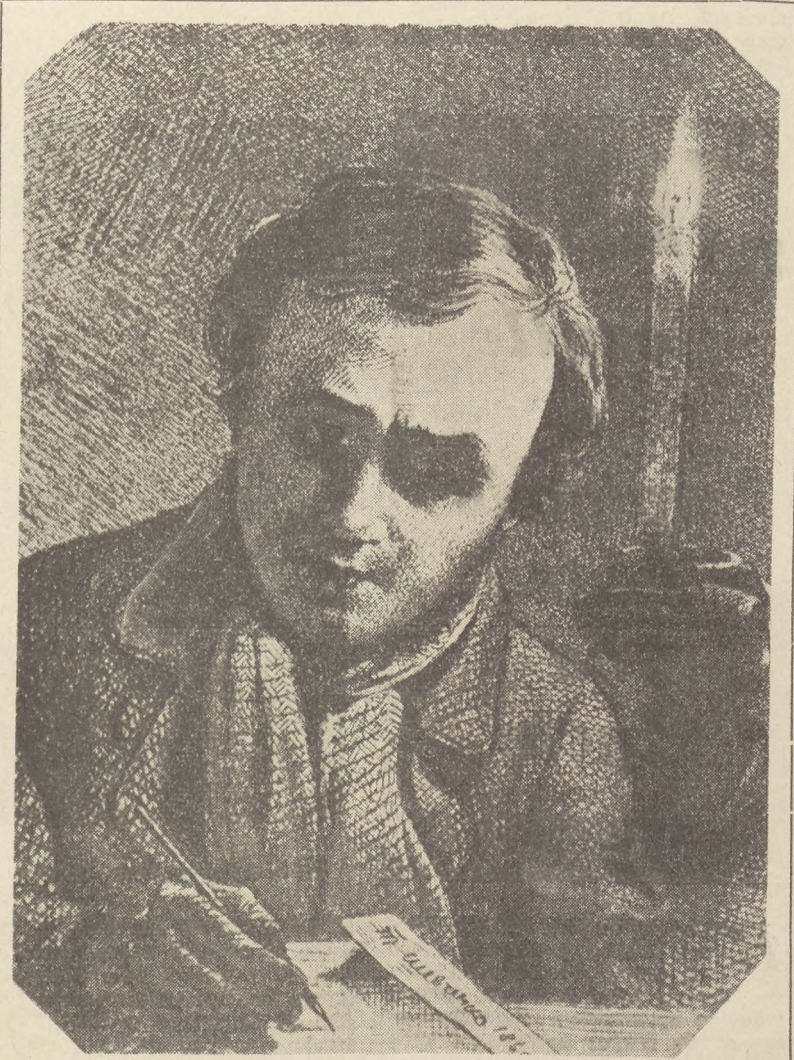
„Dwa masz wieńce, męczenniku! Oba piękne, chociaż krwawe — Bóg pracował nie na sławę, Lecz swych braci słuchał krzyku.

„Jak przed grotem słonca pryska Ciemnej nocy mrok i chłód. Tak zbawienia chwila bliska, Kiedy wieszczów rodzi lud!

Nagła śmierć Tarasa Szewczenki w roku 1861 stała się okazją do solidarnego wystąpienia na pogrze- bie całej młodzieży ukraińskiej, rosyjskiej i polskiej. Na pogrzeb przyszło przeszło pół tysiąca Pola- ków — była to manifestacja cicha ale wymowna przeciwko policyj- nemu systemowi carskich rządów, które skazały wielkiego wieszca Ukrainy na tyle cierpień. Podczas pogrzebu studenci trzech nardo- wości dowiedzieli się, że dnia na- stępnego odbędzie się w kościele katolickim na Nowskim Prospek- cie nabożeństwo żałobne za pięciu Polaków poległych niedawno na ulicach Warszawy. Polski hymn narodowy podjęli na tym naboże- Źwstwie tłumnie zebrani studenci ro- syjscy i ukraińscy...

Było to już w przededniu pow- stania 1863 roku. Przyjaciele Ta- rasa Szewczenki ze stepów oren- burskich stopniowo wykruszyli się w spiskach i walkach, gineli na szubienicach jak Sierakowski, chronili się za granicę jak Broni- sław Zaleski; znów zapelnili sybe- ryjskie kopalnie i karne bataliony.

„Ale pieśń Tarasa Szewczenki szła za nimi wszędzie. Na katorze „dumy” Szewczenki pomogły nie- jednemu powstańcowi w przetrwa- niu ciężkiego losu. Dają temu świadectwo liczni pamiętnikarze nasi i obcy, wspomina o tym na- wet skazany za udział w powsta- niu Francuz, Andreoli. Pamięci Szewczenki poświęca jeden ze swo- ich wierszy więziennych b. członek Komitetu Centralnego Narodowe- go, Bronisław Szwarcz — z okazji przejeżdżania etapem w roku 1870 przez Orenburg...



TARAS SZEWCZENKO — Autoportret — Akwaforta, 1860 r.

statecznie doszło do wspólnego projektu — złączenia w jedno: przyszłego polskiego ludowego po- wstania i wielkiej rewolucji chłop- skiej nad Dnieprem i Donem.

Sierakowski dażył wtedy do wy- zwolenia z beznadziejnej wegeta- cji w szarym soldackim szyneli. W głowie paliły mu się trzy wiel- kie plany: obalenie kary cielesnej w wojsku carskim, walka o wol- ność i ziemię dla chłopów na ca- łym obszarze imperium, ludowe powstanie w Polsce... Rozpocząć te wielkie zamierzenia można by- ło tylko po uzyskaniu wolności. Jedyną drogą do niej było zdoby- cie stopnia oficerskiego, ten zaś osiągnięty był przez zasługę żoł- nierską... Taras Szewczenko — przeciwnie — wyjeżdżając „ciupa- sem” do Nowopietrowska zaciął się w dawnym postanowieniu, że nie tylko oficer, ale nawet wzo- rowego szeregowca z niego nie zrobia. Wciąż żywił zaciętą anty- patię do wszelkiego uprzywilejo- wanego stanu i ciągle jeszcze ze swym — jak się sam wyrażał — „chochłackim” uporem pogardzał musztrą, chwytami karabinu, re- gulaminem. Znosił szykany, prze-

wadzeniu planów, które naszkico- wali sobie z Sierakowskim. Do- piero wybuch wojny w roku 1853 pomiędzy Rosją a Turcją, a póź- niej i zachodnimi mocarstwami, wytrącił go z równowagi. Wydało mu się, że wraz z wojną maleją możliwości wywołania rozruchów „po obu stronach Dniepru” — car ujmie wszystko w jeszcze tward- sze ramy, tysiące chłopów pogna na rzeź...

Pod wpływem czarnych myśli szkiełował wiersz skierowany naj- lepiej do Sierakowskiego i Zale- skiego:

I znowu przyszedł czas niedobry! A przecież taki był sposobny — Mielśmy rozkuć już kajdany, Zdjąć niewolnikom ich okowy, I patrz! Znowu krwią spłynęła ułot,

A katy ukoronowane Jak wygłodniałe psy o kłos Gryzą się znowu...

(przekład S. W.)

Później jednak, gdy nadeszły pierwsze wiadomości o chłopskich rozruchach na Ukrainie, nabrał lepszej myśli i pilnie wyczekiwał

ALEKSANDER BEZYMIEŃSKI

WZDŁUŻ BŁĘKITNEGO DNEPRU

Przełożył: WŁODZIMIERZ BORUŃSKI

Od płasko ściętych gór Chorcickiej ziemi, — Od miejsca kultu prasłowiańskich bogów, Wzdłuż błękitnego Dniepru popłyniemy Do skał urwistych Kajdaskiego progu.

Tu znajdziesz wszystko: przodków sierp złamany,

Sarmackich mogił skamieniałe płyty, Szlachacki miecz, tureckie jatagany, Szczątki mamutów, ślady neolitu.

Tu żołnierz — Kimeryjczyk ludność grabił, Oddziały skifskie tędy szły od wschodu, — Tu wosk, bursztyny, futra i jedwabie Z Ilmenia wieżli kupcy do Car'grodu.

Szła tędy Olgi i Olega droga, Walila naprzód Ordy banda krwawa, Azjata dziki tu, przy stromych progach, Z zasadzki zabił księcia Światostawa.

Książęta Rusi, przy rozpluskach fali, Tu, gdzie się wawóz krył, pod drzew koroną, Wyrpawę swą wojenną szykowali, Nad Kalką wielką bitwą zakończoną.

Tu każdy skrawek ziemi spływał łzami, Wyrwany morzem krwi z niewoli długiej, Tu świat, którego dziejopisarzami Są miecze, strzały, widły i maczugi.

Wróg rzekę — krasawicę ogniem smagał I nad nią w niebo rósł huragan dymu,

Rozszarpać i rozebrać brzeg do naga Pragnęli władcy Polski, Turcji, Krymu.

To tutaj, gnany losem chłopskim, dotarł Lud pańszczyźniany, taszcząc swą niedolę, — Ze wszystkich stron gromadą szła biedota, Na step szeroki zwany Dzikim Polem.

I nieraz z siepaczkami się policzył, Torując szablą szlak nad Dnieprem sinym, Kozacki gniew Chorcickiej dumnej Sicy Z I wszystkich Sicz zbudzonej Ukrainy.

Tu groźne formowały się oddziały, Powstańcy nieśli wolność stąd ojczyźnie, Tu szli na bój, okryci nimbem chwały, Kosiński, Zmajło, Łobod, Guń, Zaliźniak.

O, jarzmo cudzoziemskie otrzymało Odpowiedź bractwa tu zespolonego, Stąd chłopci rozniewani cizbą całą Pod rozkaz szli Bohdana Chmielnickiego.

Bojową pieśnią tutaj świętowano Ojczystych stepów wielkie narodziny, Gdy z wierną siostrą — Moskwą ukochaną Złączyła się matczyną — Ukraina...

Walk, wypraw, zwycięstw myślą nie ogarniesz! Chwałebnych czynów ludu nie przeliczysz! Lecz chlebem los go nie chciał uciąć nakarmić, Prowadząc niby psa na pańskiej smyczy.

Starszyna na swej pełnej kiesie siedział, Ataman nic nie wiedział o kłopotach, A w Sicy, tak jak zawsze, żyła w biedzie Kozacka, pozbawiona praw, biedota.

Mijały lata. Czasy się zmieniały. Obszarnik nic nie wiedział o kłopotach, Lecz tak jak zawsze w nędzy swej wytrwały Żył chłop — ta pozbawiona praw biedota...

• • • • •

Z Kiczkásu, gdzie naładowane byki, Jak mur betonu pokrywają drogę, Idziemy brzegiem rzeki w zwiartym szyku Do skał urwistych Kajdaskiego progu.

Przed nami cała wieczność, — świat szeroki.

Widzimy ziemię, niebo, skały stynne, Łanucuchy gór, rząd belek i obtoki, — Lecz jakże to odmienne, —

jakże inn...

Kolchozów łaki ścielą się i siola, O których naród marzył tylko we śnie, — Radziecka ziemia kwitnie dookoła, Ta ziemia wspólnej pracy, wspólnej pieśni.

Jedynie ona mogła, choć nietawo, Jak betonowa twierdza z fal wypłynąć. By pęd wzburzonej wody zmienić w światło, W gorącą stal, w dźwięczące aluminium.

Ten nowy świat mógł przestrzeń wziąć niezmierną W swą moc, choćby się nawet startł na kamień Z majątkiem ziemskim hrabia Steinbock-Fermor, Lub książę Michał z trzema folwarkami.

Jedynie świat ten mógł to stworzyć wszystko, — Otworzyć Nadnieprzańskim hutom wrota. On nie wie, co to pogoń za wyzyskiem, Niosącym zapach potu, krwi i złota. Marzenie setek lat on tylko umiał Urzeczywistnić tamą w falach sinych. Hej, coż jest przy niej wart Piotrowski strumyk? Hej, czym jest przy niej kanał Katarzynny?

A kiedyś — człowiek znowu, tak z nawyku, Posprzeczca się z żywiołem, dajmy na to, I pójdą statki z siwych wód Bałtyku Przez gniewny Dniepr do Czarnomorskich zatok.

ragment z „Tragedyjnej nocy”

CZYTELNICY OSĄDZAJĄ

repertuar filmowy 1953 r.

— Czy chodzisz do kina?

Na takie pytanie odpowie twierdząco niemal każdy.

— Jakie filmy podobają ci się, a jakie nie?

I na to pytanie niemal każdy ma własną, często bardzo wyczerpującą i uzasadnioną odpowiedź. Zarówno kinoman-koneser, jak świeży kulturalnie widz, który ze sztuką stykać się zaczyna najczęściej właśnie za pośrednictwem filmu.

A tu tymczasem paradoks, jakich niewiele w naszym życiu zostało. Praca prowincjonalnego teatru, obsługującego 200 000 widzów rocznie, jest żywo dyskutowana, jego repertuar podlega szerokiej krytyce nie tylko fachowców, ale i zwykłego widza. Tymczasem praca Centrali Wynajmu Filmów tj. repertuar naszych kin obsługujących 152 000 000 widzów rocznie nie był właściwie dotąd omawiany, opinii widza nie było komu słuchać.

Może jest tak różowo, że dyskutować nie warto. Wręcz przeciwnie, repertuar kin doczekał się głębokiego kryzysu.

Historycznie biorąc, wyglądało to mniej więcej tak. Gdy minął wojenny jeszcze i bezpośrednio powojenny chaos (wykopane z ziemi wszelakie „Ordynaty Michorowskie”), gdy nawiązano stosunki wymienne z poważniejszymi kinematografiami świata, runęła na nasze ekrany prawdziwa lawina dobrych filmów. Nic dziwnego. W przeciągu dwóch-trzech lat obejrzelśmy to wszystko, co filmowcy całego świata stworzyli najlepszego w ciągu lat dziesięciu, a jeśli chodzi o klasyczne filmy radzieckie, przed wojną dla nas niedostępne, to aż — w ciągu lat piętnastu. Jeśli nawet destylę się wówczas na nasze ekrany filmy słabe czy ideowo szkodliwe (pewna ilość amerykańskich, poszczególnie pojęcie angielskie i francuskie), to były one szybko majoryzowane przez poważną liczbę pozycji wybitnych.

Potem jednak sytuacja zaczęła się psuć. Puła filmów wybitnych wyczerpała się, na Zachodzie zwiększył się nacisk kapitalistycznej cenzury na postępowych twórców, demokracje ludowe mogły nie przyswajać metodę realizmu socjalistycznego i borykały się ze szczupłością bazy technicznej, ilość fabularnych filmów radzieckich wydawnie zmalała. Ustalanie repertuaru kin przestało być samogierem, stało się zadaniem odpowiedzialnym i trudnym.

Są powody, by przypuszczać, że zadanie okazało się za trudne dla jego realizatorów.

Liczba premier, która zgodnie z zasadniczymi dyskusjami i wynikami badań terenowych wynosić powinna dla Polski sto kilkadziesiąt rocznie, skurczyła się do 67—65 w latach 1950—1951, a dalej do 49 — 48 w latach 1952—53. Nie umiemośmy sięgnąć i właściwie rozproszonych takich arcydzieł radzieckich, jak trylogia o Maksymie, „Wielki pocieszyciel”, trylogia o Gorkim, „Prof. Mamlock”, „Burza”, „Tur- bina 50 000”, „Bezdomni”. Dwa lata wahano się przed zakupem „Złotych rowerów”, jednego z najpotrzebniejszych nam filmów wyprodukowanych na Zachodzie. Nie kupiono „Diabelskiej piękności” René Claira, pięknej historii zaktualizowanego Fausta, protestującego przeciw zagładzie atomowej, choć scenariusz filmu wydano drukiem w spotym nakładzie. Zakupiono izawą i ekl- wą „Dama kameliową”, a odrzuc- no również francuską „Cenę strachu”, równą w swej demaskatorskiej pasji „Rzymowi, godz. 11”. Dopuszczono na ekrany miernoty ty- pu fińskiego „Rwącego potoku” czy węgierskich „Młodych serc”, zniechęcając widza do filmu w ogóle.

Tych parę uwag wybranych na chybił trafik, które dowodzą, że nie wszystko idzie najlepiej w tym najlepszym z CUK-ów, niech posłuży za wstęp do wypowiedzi wi- dzów, od których otrzymaliśmy o- statnio szereg krytycznych listów w sprawie repertuaru kin w roku 1953.

„Wiadomo, że są filmy dobre i złe — pisze Jan Stablewski z War- szawy — interesujące wszystkich, lub tylko pewne grono osób, wresz- cie i takie, które jedni mają za dobre, inni za złe.

Mnie się wydaje, że widzowie (przynajmniej w miastach) nie cho- dzą bezkrytycznie na wszystko, co się im pod nos podetknie, ale wy- bierają, co się komu podoba.

Ala teraz pytanie — w czym wy- bierać? Gdyby było u nas ze 150 filmów (rocznie — przyp. red.), to ktoś, kto jak ja, chce być co tydzień raz w kinie, miałby do wyboru je- den z trzech i byłby zadowolony. A ile filmów jest na naszych e- kranach? Podobno 48. W tej sytu- acji mogę chodzić albo raz na ty- dzień, i w większości wypadków kładę stracony czas i pieniądze, al- bo chodzę do kina nie raz na ty- dzień, a tylko raz na trzy tygod- nie. I jedno i drugie jest niezdro- we. Społeczeństwo wymaga ode- mnie, bym ofiarne i mądre pra- cował, a ja chcę w zamian coraz- bardziej mieszać, coraz lepiej się- ubierać, coraz ciekawiej żyć i coraz- częściej chodzić do kina na dobre, ciekawe, wartościowe filmy.

Moim zdaniem jest mroźna, by zmusić wszystkich widzów do cho- dzenia na każdy film, nawet jeżeli- beda przeciętnie znacznie lepsze, niż

dziś, a jeśli tak, to cyfrę 48 fi- lmów trzeba uznać za śmiesznie ma-łą. A przecież żyjemy w dobie- uzmóżonej troski o pełniejsze i lep- sze zaspokajanie kulturalnych po- trzeb obywatela”.

Problem „pozwólcie nam częściej- chodzić do kina” porusza również- w swym liście Tadeusz Tarnowiecki z Łodzi, który filmy roku 1953- dzieli na grupy: filmów, na które „warto” było pójść, wylicza on 6, filmów, na które „trzeba” było pójść — 7, wreszcie filmów, na które „można” było pójść „dla ich war- tości rozrywkowych” — 6.

„Czyli ogółem 19 filmów na rok; a więc widz, znajdujący się w- śródomiastu „uprzywilejowanym”, jak Warszawa, Łódź, Poznań — mógł co 19 dni zobaczyć względnie- wartościowy film (a więc raz na- trzy tygodnie — przyp. red.) i to- pod warunkiem, że będzie to widz, który w dziele filmowym szuka na- równi wartości artystycznych, in- telektualnych i czysto rozrywkowych. Jeśli jeden lub dwa z tych wzglę- dów mu nie odpowiadały, wówczas- mógł odnaleźć niezły i odpowia- dający mu film raz na miesiąc, lub- raz na 8—9 tygodni. To o wiele za- mało!”

W całości — jest to wyjaśnienie, dlaczego dorosły, poważny widz ki- nowy rzadziej odwiedza teraz kino, niż kilka lat temu.”

Z kwestią ilości ściśle wiąże się- jakość, ośdelek pozycji wybitnych. Z tym także było złe. Piszę nam- Janusz Skwara z Bytomia:

„48 nowych filmów mieliśmy w- 1953 r. Gdybyśmy dowiedzieli się o- tym z ust pierwszego lepszego ko- legi, nigdy bym nie uwierzył. Przeci- żeć to, bądź co bądź, dość spora- cyfra. A ja tymczasem tak długo- biedziłem się nad ustaleniem ośmiu- wartościowych tytułów z ub. roku. To jest główny zarzut przeciwko- repertuarowi zeszłego roku. Za ma-ło filmów dobrych.

Papierowe obliczenia twierdzące, że np. filmów młodzieżowych by- ło najwięcej, bo 28 proc, są do- niczego; cóż mogło się utrwalić w- pamięci: „Uczniowski rewir”, „Nie- rozłączni przyjaciele”, „Młode serce”? Jeden „Maksymek” ratuje cały ho- nor „młodzieżówek”. Jeśli film- przestaje wzruszać, na nic nie zda- się najlepiej ujęte tło, dobre zdra- cenia, pejzaże. Najlepsze powieści- młodzieżowe nigdy nie miały za- temat jakiegś wymyślnego sprawy. Takie np. „Przygody Tomka Sa- wyera” Twaina działły się w pro- wincjonalnym miasteczku amery- kańskim i najbliższej okolicy, a ile- mają w sobie uroku! W naszym- codziennym życiu wiele znajdzie- się godnych tematów.

„Uczniowski rewiru” zas- szkodziła np. sztucznie doczepiona- sensacja. Praca w kopalni jest tak- ciekawa, że niepotrzebna jest za- pełnie jakaś tam pogoń za wymy- ślonym sabotażem”.

Narzekają korespondenci, że ma- ło filmów w ogóle, że mało filmów- wybitnych, skarżą się jednak i na- pewnie... nadmiar. W każdym nie- małym liście na temat repertuaru spo- tykamy to, co napisał Mieczysław- Banaszyński z Operty Śląskiej:

„Rozpoznaszcinienie filmowe win- no bazować na jak najszerzym- wachlarzu różnorodności tematyki. Dawanie pod rząd filmów z gatun- ku biograficznego nazywają, zmni- cając. Tak było w Bytomiu z fi- lmem o gen. Świerczewskim (w- dwóch seriach — przyp. red.). Sze- dło po radzieckim filmie o Glince, po- niemieckim o doktorze Sommel- weisse. Dużo, bardzo dużo było- filmów biograficznych. Zauważył- repertuar, choć były w wielu wy- padkach pożyteczne. Po co ugrunto- wywać przekonania pesymistów- wyrażających się z przekąsem: „Za- raz po wojnie były filmy okupa- cyjne, teraz są filmy biograficzne a- za 50 lat będą rozrywkowe”.

Wtórnie mu T. Tarnowiecki: „Ja- kich gatunków filmowych w roku- 1953 mieliśmy za dużo? Owszem, mimo niewielkiej na ogół pułi wy- nych filmów zagranicznych obcy- dla nas film biograficzny reprezen- towany był zbyt obficie”.

W przeciwnieństwie do tego wy- czuwa się brak filmów historycz- nych nie-biograficznych, opartych o- jakąś typową anegdotę historyczną. Piszę o tym m. in. Władysław Bla- chut z Krakowa: „Dlaczego nikomu- nie przyszło na myśl sięgnąć do ta- kich porzucianych tematów, jak re- wolucja warszawska 1794 roku, czy- antyfeudalny protest mas chłop- skich z roku 1846? Podobnych te- matów nasza historia dostarcza zna- cznie więcej. Większość z nich do- czekała się już właściwej, marks- stowskiej oceny”. I wymienia dal- sze możliwe, a pasjonujące tematy: walka żołnierzy Czarnieckiego z- potopem szwedzkim, piętnastowiecz- ne zmagania z niebezpieczeństwem- krzyżackim, wcześniejsze zabiegi- stronników łokietkowych o zjedno- czenie kraju ita.

Pod innym jeszcze kątem ocenia- zesłobocznym repertuar T. Tarno- wiecki, grupując filmy geograficz- ne.

„Kinematografia polska — o- czym tu dużo pisać? „Trzy opo- wieści” to praca absolwentów Szko- ły Filmowej; powinna być raczej- potraktowana jako popis uczniow- ski w ściśle kameralnym gronie O „Żołnierzu zwycięstwa” trzeba by- pisać bardzo dużo — ale złe, więc- lepiej nie robić nikomu przykro- ści odnotowując tylko z żalem opor-

tunizm naszej krytyki fachowej. „Sprawa do załatwienia” nie uda- ła się jako komedia, nie spełnia też- swego zadania jako satyra.

Kinematografia radziecka nie po- czyniła widocznych postępów w- ciągu ostatnich 2—3 lat. Jej filmy,- prezentowane nam w roku 1953, nie- wystąpiły ponad mniej lub więcej- poprawny poziom. Dzieła uderzają- ciej wartości nie widzieliśmy.

Filmy czechosłowackie ilościowo- prezentowane były skromnie niż- w niektórych latach ubiegłych, war- tościowo — chyba lepsze, tematycz- nie — zestaw zreszczenie dobrany: „Cesarzski piekarz”, „Jutro się be- dzie uszczęśliwiać”, „Wielka- przygoda”, „Z c-k. czasów opowie- ści kilka”, „Duma królowa”, „Cz- arodzieja Glinke”, „Rewizora”, „Na- piękniejsza”, „Niezwyciężonych”. O „Uszakowie” pisze np. J. Skwara: „Film jest wspaniałą dziełką... knia- ziovi Potiomkinowi. Postać ta wy- raźnie góruje nad innymi, jest bo- wiem wspaniałym przykładem, jak- powinni wyglądać wszyscy boha- terowie ekranu, negatywni i pozyty- wni — jest prawdziwą i głęboko ludz- ką. Potiomkin porwał mnie, dzięki- niemu pamiętam film. Czekam na- dzieło, w którym byłoby dwudzie- stu Potiomkinów!”. O „Fanfanie”- pisze J. Stablewski: „Świetny film, przepełniony ludowością, plebejskim- humorem, doskonale, żywo opowie- dziany”, a o „Glince”: „Jeden z- najpiękniejszych sfotografowanych- filmów, jakie widziałem, ale drama- turgicznie kupy się nie trzyma”.

Mniej pisano o filmach słabych, może dlatego, że korespondenci- nasi starali się je omijać. Zdecydo- wanie negatywnie oceniono „Młode- serca” i „Po sobocie jest niedziela”, które mimo szczupłej ilości premier- nie powinny być wejść na nasze- ekrany, jeśli względy artystyczne- są brane pod uwagę przy układa-

ANDRZEJ WYDRZYŃSKI

TU MÓWI ZAGŁĘBIE

— Przychodzę w sprawie pracy...
— A skąd wy?
— Z Zagłębia Dąbrowskiego.
— To zabierając papiery. Komun- istów nie potrzebujemy.

Zagłębiacy dobrze pamiętają takie- dialogi, prawie każdy z nich poszu- kujący pracy prowadził podobną- rozmowę. Byli mieszkańcami tej- części Polski, którą prasa burżua- zyczna nazywała „Czerwonym Za- głębiem”, którą hitlerowcy w la- tach okupacji nazwali „czerwonym- pasem”.

To ziemia aż do swych trzewi- proletariacka, rewolucyjna, ziemia- czarnych strajków i głośniejszych- procesów komunistycznych, ziemia- zroszona na każdym swym metrze- krwią i łzami ludu. Tu była naj- silniejsza baza KPP, tu rodziła się- braterska więź z proletariatem- Górnego Śląska, stąd wyruszył- górniczy i hutniczy, by zwielokrotnić- siły walczących powstańców ślą- skich. Znajdą dobrze tę ziemię, dumę- i chwałę naszych rewolucjonistów- towarzysze Bierut i Zawadzki, zna- li ją Ernest Thaelmann i Wil- helm Pieck, Paweł FINDER i Mar- celi Nowotko. I Józef Wieczorek, komunistyczny poseł na Sejm Ślą- ski, współtwórca rewolucyjnego, jednolito-frontowego „Komietu 21”.

Jeszcze w roku 1918, w dniu 8- listopada, za władzę Rad Delegatów- Robotniczych pda zamordowany w- Dąbrowie towarzysz Eugeniusz Fur- man. W roku 1919 — jak podaje- odezwa KC KPP z tegoż roku — „12 marca w Dąbrowie Górniczej- strajkujący robotnicy urządzili po- chód manifestacyjny. Jak za carskich- czasów przeciwko manifestacji wy- słano wojsko i żandarmów; kazano- strzelać do bezbronnego tłumu... padło na miejscu pięciu zabitych, siedmiu rannych... do uciekających- żandarmów strzelali w dalszym cią- gu. Zabili jeszcze dwóch, ranili- siedmiu...”

W tym samym mieście, w 1924- roku, dwóch komunistów, Hejczyk i- Piłarczyk — przez osiem godzin, w- domu przy ulicy Szopena 5, to- czyli walkę z czterysta policjantami- wspieranymi przez wojsko, defę, straż pożarną i pociski gazowe — i- nie poddali się.

Każdy rok Zagłębia — to rok- upartej walki, toczonych dzień po- dniu, noc po nocy. Żyją ludzie, u- czestniczą w tych walkach, opowia- dają o swoich zwycięstwach i o poległych- towarzyszach.

Tradycje Zagłębia — to bezcenny, najdroższy skarb, który zaciera się- w pamięci, o którym piszemy zbyt- mało, jakże mało!
Gdzie są opowieści, opowiadania, poematy, dramaty o tych pol- skich rewolucjonistach, których- życiorysy zastępują na takie utwory, jakie poświęcono Juliuszowi Fuczi- kowi, Antoniemu Gramsci, Gabrie- łowi Péri? Mielimy takich ludzi.

Lecz nie mamy tych książek, nie- stworzyli ich pisarze, nie zajęli się- tym nasze wydawnictwa (z nikłymi- wyjątkami). Z ważniejszych publi- cacji posiadamy tylko te skąpe, lecz- cenne materiały, jakie ogłosił Wy- dział Historii Partii KC PZPR, i te, które drukowano w dziennikach.

Przestrzeń na naszej ziemi była- zabudowana zapleśniałymi baraka- mi „kolonii robotniczych”. Odbarci, głodni mieszkańcy wnosili z ja- listej blachy, spróchniałych desek, papy i starych sztydów — domki- dla swoich rodzin, uszczelniali je- gliną i galganami. Kopali w ziemi- głębokie jamy, wejścia do nich za- stawiali starą balią, kawalkiem- płotu, przegnitym strzępem koca...

Pojedynczych reprezentantów- produkcji Austrii, Bułgarii, Chin, In- dii czy Rumunii nie można bynaj- mniej zaliczyć do tych, które mu- siały się obowiązkowo znaleźć na- naszych ekranach. Raczej chyba- miały być dowodem, że nasz kon- takt z tymi kinematografiami trwa. Filmów angielskich, amerykańskich, japońskich, holenderskich, meksy-kańskich, szwedzkich i innych nie- oglądaliśmy zupełnie”.

Pisząc o filmach, które zjednały- sobie w ub. roku powszechne uzna- nie, korespondenci wymienialią po- wszechnie „Cesarzskiego piekarza”, „Fanfana” i „Sadkę” a także „Admi- rała Uszakowa”, „Cud w Medola- nie” i „Maksymka”. Dodatnio ocenio- no również „Drogę nadziei”, „Cza- rodzieja Glinke”, „Rewizora”, „Na- piękniejsza”, „Niezwyciężonych”. O „Uszakowie” pisze np. J. Skwara: „Film jest wspaniałą dziełką... knia- ziovi Potiomkinowi. Postać ta wy- raźnie góruje nad innymi, jest bo- wiem wspaniałym przykładem, jak- powinni wyglądać wszyscy boha- terowie ekranu, negatywni i pozyty- wni — jest prawdziwą i głęboko ludz- ką. Potiomkin porwał mnie, dzięki- niemu pamiętam film. Czekam na- dzieło, w którym byłoby dwudzie- stu Potiomkinów!”. O „Fanfanie”- pisze J. Stablewski: „Świetny film, przepełniony ludowością, plebejskim- humorem, doskonale, żywo opowie- dziany”, a o „Glince”: „Jeden z- najpiękniejszych sfotografowanych- filmów, jakie widziałem, ale drama- turgicznie kupy się nie trzyma”.

Mniej pisano o filmach słabych, może dlatego, że korespondenci- nasi starali się je omijać. Zdecydo- wanie negatywnie oceniono „Młode- serca” i „Po sobocie jest niedziela”, które mimo szczupłej ilości premier- nie powinny być wejść na nasze- ekrany, jeśli względy artystyczne- są brane pod uwagę przy układa-

ni repertuaru. „Wiem, jakie szko- dy — pisze J. Skwara — wyrządzi- ły takie filmy, jak „Noc niespodzia- nek”, „Młode serca”, „Po sobocie- jest niedziela”. Mam kilku znajo- mych, którzy zrazili się „Młodymi- sercami” do tego stopnia, że zarze- kali się, że więcej na węgierski film- nie pójdą”.

Nie podobały się również „Uwa- ga, pociąg nadchodzi” (J. Stablew- ski: „Raczej kiepski instruktaż niż- film fabularny, koszarowa atmosfe- ra pracy przymusowej, która ma- niby działać pozytywnie”), dalej „Tajne akta firmy Solvay” (Józef- Podgórczyński z Bydgoszczy: „Film- wyjątkowo nudny, brak żywej ak- cji”), „Nierozłączni przyjaciele”, „Węgierskie melodie”. Powszechnie- nie podobała się także „Sprawa- do załatwienia”. (M. Banaszyński: „Film rozczarował dotkliwie. Do- dziś pamiętam napięcie, z jakim- widzowie na ten film czekali i rzę- goryczenie, jakie film z stał w in- nę tu ponosiła prasa kłosa zapo- wiaśniał intrygującymi półśłówkami- zdrową komedią, a taka kampania- szkodzi filmowi, gdy nie jest tym, za- co go podają”).

Tyle o filmach, które były. A- których nie było? Korespondenci- nie ograniczają się do ogólnego za- damia większej ilości premier, ale- jak jeden mąż wskazują na ko- nieczność ustalenia pewnych zro- wnych proporcji między poszczę- gólnymi gatunkami. Gatunkowo re- pertuar 1953 r. wykazywał niepo- kójne luki.

„Mało było filmów sensacyjnych- — pisze M. Banaszyński — oraz- ludzkich, szczerzych dramatów, psy- chologicznych, obrazów z życia- codziennego. Trochę boję się o tym- pisać. Bo filmowcy (prócz włos- kich) jak zaczynają filmować ży- cie codzienne, to jest ono tak lak- oniczne, tak nienaturalne, że ta „fil-

mowa prawda” razi umownością. Nie było wystarczająco komedii i- filmów o ludziach prawdziwych, ta- kich, na których troski i kłopoty- patryjemy codziennie”.

Zgadza się z nim J. Skwara: „Brak było zupełnie komedii (do- brej komedii), która by dotyczyła- dnia dzisiejszego. Brak także nie- których gatunków filmowych bar- dzo potrzebnych: filmów sensacyj- nych i przygodowych oraz filmów- fantastycznych. O potrzebie sensa- cji nie muszę pisać. Wystarczy tyl- ko zwrócić uwagę na drobniutki- fakt: co się dzieje z każdym no- wym numerem „Dookoła Świata”. Osobnych wyjaśnień wymaga fan- tasyka. Chodzi mi tu o szczególny- rodzaj fantastyki — podróże w- przyszłość. Nie wiem, czy coś po- dobno gdzieś nakręcono (oczywi- ście nakręcono i nierazdo — przyp. red.) niemniej odnotowuję jako- towar bardzo pożądaną. Tu przy- kładem służyć mogą poczytni „As- tronauci” Lema”.

Zupełnie podobnie określa „ga- tunki deficytowe” T. Tarnowiecki: „Filmów sensacyjnych — prawie- ucale, fantastycznych — zupełnie- chyba nie było, komedii — wciąż- za mało, rażąco mało — podró- żniczych”. Wtórnie mu J. Podgó- rczyński: „Widzowie wysuwają ży- czenia, że za mało było filmów- fantastycznych i komedii”.

Niezadowolone z repertuaru na- szych kin, uderzająca zgodność w- postulatach i coraz silniej akcento- wane przeświadczenie, że widz jest- aktywnym współorganizatorem- spraw naszej kinematografii — oto, co- rzuca w oczy przy czytaniu li- stów naszych korespondentów. To- dla nich, dla widzów otwierają się- codziennie podwoje kin polskich. Warto przysłuchać się ich głosom.

Korespondencje z terenu opra- cował

JERZY PŁAZEWSKI

Korespondencje z Sosnowca

To tylko drobna część naszych- trosk. O innych pisał nieco wcze- śniej w „Życiu Literackim” Jan- Pierzchała, który przybył niedawno- z Wrocławia i zamieszkał w So- snowcu.

Pisał o Domu Kultury, który da- nam naszą rewolucja, a którym tak- źle zagospodarowano! Tak, to re- zelna prawda. Na trzecim piętrze- zgromadzono ekspozycję dla mu- zeum górniczego, na drugim pi- etrze rozłożyli się w jedenastu sa- lach biura Zarządu Okręgowego- ZZG, a bez mała dziesięć razy w- roku przeprowadza się do piwnicy- księgozbiór wynosząc i później wno- sząc dziesięć tysięcy tomów — zaś- do sali bibliotecznej wnoszą się nie- zbędne przybory do przyjęć — sto- ły i obrusy, i napoje, i zakąski...”

Jest w Domu Kultury również- sala teatralna, owszem, piękna na- pierwszy rzut oka, marmurowa, wychuchana — lecz nie wspaniała- jak napisał nasz drogi przyjaciel- Pierzchała. Sęk w tym, że w tej- sali zbudowanej wielkim kosztem- nie może występować zawodowy- teatr! Zapomnianno o tym, że scena- ta nie taka rzecz jak estrada w- szkolnym teatrzyku! Taka scena po- trzeba wiele miejsca na aparatu- rę i urządzenia techniczne, musi- być wysoka, musi mieć garderobę i- rozbudowane zaplecze na dekorac- je, musi mieć oddzielne wejścia nie- z sali — lecz z podwórza. Tyle na- szych pieniędzy na to wydano —- lecz teatr, kiedy tu zawita, musi- grać w starym, zniszczonym bu- dynku... Niestety, ktoś zapomni- o tym, że ta sala powinna być na- prawdę wspaniała.

Trwa inwazja zebrań i biur na- Dom Kultury. Zarząd Okręgowy, już raz tu wspomniany, „nakazał” — jak dosłownie potwarza Pier- zchała opróżnić dalsze dwie sale, by utworzyć w nich... hotel dla- swych pracowników! Doprawdy, na- niezużytkie pomysły wpadają ci- dziwni ludzie, lecz który z nich upo- mni na ten pomysł, tak prosty i- łatwy, że Dom Kultury z racji swej- nazwy i swego przeznaczenia —- służy innym celom, i że nie dla- biur, łózek i zebrań MHD wnie- ślimy ten gmach!

Piszę jeszcze autor listu, że mógł- by „powiedzieć niejedno, ale chce- zachować szacunek dla Zarządu- Głównego, i jakie takie w rze- czach propozycje”.

Trzeba mówić, przyjacielu, „nie- jedno”, trzeba mówić o wszystkim. Zagłębie tego żąda, dobrze posu- chajcie glosy Zagłębia. Mamy pie- niądze, sale, instrumenty — i tak- że piękne talenty — lecz od kogoż- jak nie od nas zależy rozsądna, go- spodarska opieka nad tym dobrem?

Nie umję szacunku żadnemu za- rządowi i żadnej instancji, je- śli pośpieszymy im z pomocą. Cóż- by to były za zarządy i urzędy, które nie liczyłyby na naszą pomoc. Na słowo krytyki? Czy moglibyśmy- mieć do nich szacunek? Albo one- do nas?

Potrzebujemy pilnej i konkretnej- pomocy nasz Zespół Pieśni i Tańca „Zagłębie”, wyrosły z inicjatywy- ludu Zagłębia. Słusznie o tym napi- sano, więc trzeba — przeczytać, trzeba tu przyjechać i trzeba po- móc. Lecz nie wszystkie sprawy po- dlegają adresatowi listu Pierzcha- ły, tow. Gryzbowi. Na ten przykład — sprawa teatru.

Przypomniał już o tym „Prze- gląd Kulturalny”, pisał również- nieco wcześniej i ostretniej, o ko- nieczności stałej opieki nad Filhar- monią Robotniczą w Zabrzcu. Lecz

zostaliśmy przy teatrze, posłuchajcie, co o tym mówi Zagłębie.

Zaczął nasz teatr działać już od- lat osiemdziesiątych ubiegłego stu- lęcia. Rozwijał się, zdobywał serca, uczył, starał się być teatrem nasze- go ludu. Miał okresy świetne, kie- dy z balkonów sali teatralnej pa- dały na widownię ulotki nawołują- ce do demonstracji, kiedy obrado- wały tu Rady Robotnicze, kiedy- elektryzował publiczność drama- tyczny, rewolucyjny reportaż sce- niczny Adama Polewki o naszych- towarzyszach. Sacco i Vanzetti, więzionych i skazanych na śmierć- za ukończenie wolności — w ponu- rym cieniu Posaga Wolności...”

I trwał tak ten teatr w blaskach i- cieniach. W 1948 roku, w okresie, kiedy borykał się z trudnościami, rozwiązano zespół — i włączono- sosnowiecką i inne zagłębiowskie- sceny do mapy objazdów Teatru- Śląskiego. Warunki tej umowy, które- gwarantowały dla Sosnowca- taką samą ilość premier i przed- stawień, jaką przewidywano dla- ówczesnej sceny katowickiej — nie- zostały dotrzymane. I Sosnowiec, w- wyniku tego chybionego i nie- bezpiecznego związku — stracił- swój teatr.

A teatr był jednak „sercem kul- turalnym” naszego stutysięcznego- miasta, różnie się żyło z własnym- teatrem o tak bogatych tradycjach. Wolałszy często o wskrzeszenie- tej placówki, lecz na twarde serca- trafiał ten głos, odbijał się od nich, i- poturcał do nas, pełnych żalu. Wiele wolałszy jeszcze raz i jesz- cze raz — i wolałmy do dzisiaj. Komisja kulturalna, która działała- tu w połowie 1952 roku — w gwa- lutowych słowach powtórzyła w- Warszawie nasze żądanie. Na II- Zjeździe PZPR mówił o teatrze so- snowieckim sekretarz KW PZPR, tow. Sztybel.

Przybył do nas przed kilku ty- godniami towarzysz z Warszawy, który przez wiele lat walczył wraz- z nami w Zagłębiu, który po woj- nie pomagał nam burzyć rudery- Abisynii i Pekinu i i wznosić do- my kultury i szkoły. Gniewało go, że zaniedbano sprawę walki o Te- atr Zagłębia, stwierdził, że ten te- atr musi być jak najszybciej uru- chomiony, nie jako „filia”, czyli- oddział krewny Teatru Śląskiego —- lecz jako instytucja samodzielna.

Wierzymy, że tym razem sprawa- jest na naszą korzyść przesądzona.

Więc odyskamy teatr. Aktorów- dadzą zapewne inne teatry, wiemy, że poskapią nam swych najlepszych- w tej „zbiorce” — lecz tu warto- przypomnieć, jak głośno wolałmy- na wsze strony o to, by nie likwi- dowano Studia Dramatycznego w- Stalinozdie!

Studio wychowało młody, war- tościowy zespół dla Teatru Ślą- skiego, zaś w tym roku mogło już- dla nas wychowywać również- dwudziestu aktorów, w tym na- szych zdolnych Zagłębiaków, któ- rzy z dumą i radością weszliby na- scenę by na razie „statystować” — a- po kilku latach grać dla swego- Zagłębia! Towarzysze z wojewódz- kich i miejskich wydziałów kul- tury — nie należało się zgodzić na- likwidację Studia, trzeba było- walczyć, narażać się, być pięcią o- biurka!

Lecz szkoda czasu na daremny- żal. Musimy skoncentrować swe- siły — w pierwszym szturmie — by załatwić szybko i pomyślnie- sprawę sosnowieckiego teatru o- raz pomocy dla Zespołu Pieśni i- Tańca „Zagłębie”!

O POWIĄZANIU PLASTYKI Z ŻYCIEM gospodarczym i społecznym

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI

Wielokrotnie z okazji różnych dyskusji, narad, polemik prasowych padało pytanie: w jakim stopniu plastyka nasza spełnia stojące przed nią zadanie wychowawcze, w jakim stopniu wiąże się ona z życiem, reaguje na zachodzące wokół nas przemiany polityczno społeczne i ekonomiczne? W ostatnich latach takie właśnie okresowe analizy, dokonywane najczęściej z okazji doroczných ogólnopolskich wystaw — pozwalały zapisywać na koncie naszych twórców coraz większe sukcesy poczynając od wybitnych prac indywidualnych, skończywszy na wielkich realizacjach zespołowych. Niestety, jeden z elementów, który wykazywałby silny związek sztuki z życiem gospodarczym i społecznym, był dotychczas brany pod uwagę w bardzo małym stopniu; mam tu na myśli brak jakiegokolwiek próby syntetycznego ujęcia tych wszystkich przejawów twórczości, które pokazywałyby nam powszechność oddziaływania plastyki polskiej na produkcję przemysłową i rzemieślniczą, poligrafie, architekturę, plakat, scenografię, wystawiennictwo, dekorację okolicznościową itd.

Przeprowadzając w roku ubiegłym wnikliwą analizę polskiego plakatu, dyskutując na temat roli plastyki w architekturze, wreszcie organizując ostatnio narady określające wkład naszych twórców we wzornictwo przemysłowe — zyskałyśmy wiele cennego materiału, lecz z konieczności ograniczając się na tylko do pewnych odcinków rozległego frontu ofensywy kulturalnej. Dlatego też istnieje nadal potrzeba spojrzenia na całość tych problemów, gdyż dopiero wówczas przekonamy się, że ten szeroki wachlarz zainteresowań świadczy o zasadniczych przemianach dokonywających się w środowisku artystycznym. Ma on także swój widoczny wpływ na kształtowanie się wszystkich dziedzin plastyki niezależnie od tego, czy będzie to malowany obraz, czy rzeźba monumentalna wchodząca w skład kompozycji architektonicznej, czy projekt na tkaninę — a wreszcie określa on dobitnie ogólną postawę twórców, których praca związana jest jak najściślej z życiem. W ostatecznym wyniku pozwolił nam to wyciągnięcie wniosków dotyczących polityki kulturalnej. Oczywiście nie należy oczekiwać po tym artykule rozwiązania tak skomplikowanych problemów. Ma on jedynie na celu przypomnienie pewnych spraw związanych z walką o podniesienie kultury artystycznej szerokiego społeczeństwa — które właśnie obecnie, w świetle referatów i dyskusji II Zjazdu PZPR nabierają szczególnej wagi.

Sądzę, że współczesne prace plastyków w takich dziedzinach, jak wzornictwo przemysłowe, poligrafia, częściowo rzemiosło artystyczne czy wreszcie wystawiennictwo, dekoracja okolicznościowa, reklama i in. — moglibyśmy bez wielkiej przesady, objąć jednym wspólnym mianem „plastyka nieznaną”. Któż bowiem wie, w jakich warunkach pracują plastycy w fabrykach, kiedy zna ich nazwiska, kto czyta kiedykolwiek o naszych „meblarzach”, o twórcach pracujących w zakresie ceramiki, tkaniny, o autorach dekoracji pierwszorzędowych w Warszawie czy Łodzi, którzy często są monumentalnymi założeniami architektoniczno-plastycznymi? Nie mówię tu oczywiście ani o pismach fachowych, ani o jednostkach specjalnie interesujących się tym zagadnieniem, lecz o tych najszerszych rzeszach społeczeństwa, dla których pracuje „plastik nieznaną”.

I nie chodzi tu jedynie o niedocenywanie roli plastyki kształtującego estetykę przedmiotów codziennego użytku, lecz o podniesienie jego autorytetu poprzez propagandę najlepszych osiągnięć, by mógł on skutecznie prowadzić pracę na tych odcinkach, gdzie nie jest gospodarzem warsztatu produkcyjnego. Na tym bowiem polega pierwsza zasadnicza trudność plastyka pracującego na „obcym gruncie”. Jeśli odejdzie on od malarstwa stalugowego, rzeźby czy grafiki, to natychmiast powstaje problem jego obywateli. Architekci powiadają mu, że przemawia innym „językiem”, że fantazjuje zamiast stać na realnym gruncie planu, norm, harmonogramów. Tak w każdym razie mówili do niedawna i dopiero przyszłość pokazuje, jakie praktyczne skutki mieć będzie narada gdańska. Ludzie przemysłu powiadają mu dla odmiany, że jest „nietechniczny”, że nie docenia magicznych słów: praconichonność, baza surowcowa, park maszynowy. Handel przekonywuje go, że nie zna gustów społeczeństwa. bowiem ekspedientki potrafią lepiej od niego określić wyrobiecie estetyczne odbiorców. Toteż jedynie wówczas, gdy artysta posiada duży autorytet, gdy reprezentuje sobą wybitną indywidualność twórczą, może poruszać się względnie swobodnie na „obcym” gruncie.

Tak więc sprawa „ujawniania” plastyków związanych z życiem gospodarczym, dyskusowania ich projektów, publikowania najlepszych osią-

gnięć — nie jest już tylko spłaceniem zaciągniętego wobec nich długu za kilkuletnią ofiarną pracę, lecz jest ponadto podstawowym warunkiem dalszego rozwoju naszej wytwórczości. Wydaje mi się, że byłoby to pierwszy wniosek kierowany pod adres naszej polityki kulturalnej: poprzez odpowiedni system nagród, wyróżnień, zakupów, publikacji, wystaw i pokazów należy spopularyzować dotychczasowe osiągnięcia w zakresie wytwórczości, tak jak to zrobiono częściowo z plakatem. Przemawia za tym ponadto konkretny i całkowity wymierny udział plastyków w pomnażaniu naszego majątku narodowego, wielki potencjał twórczy, skierowany także na odcinek ekonomii i techniki. To zmusza do zastanowienia się, w jaki sposób ten potencjał jest wykorzystywany przez czynniki gospodarcze, w jaki sposób wpływa na kształtowanie przedmiotów naszego najbliższego otoczenia, gdzie posiadamy szczególne osiągnięcia, a także w których miejscach następuje załamanie ofensywy na tym najszerszym froncie walki o podniesienie kultury artystycznej całego społeczeństwa?

Praca ta, którą nazwałbym w skrócie „akcją uświadamiającą”, prowadzić powinna. W swych ostatecznych konsekwencjach do określenia odpowiedzialności resortów produkcyjnych i dystrybucyjnych, na równi z twórcami, za stan kultury artystycznej naszego społeczeństwa.

Dalszym zasadniczym problemem, który — moim zdaniem — rysuje się tu z całą wyrazistością, jest sprawa kryteriów. Jakże często powiada się, że niektóre komisje oceniające projekty plastyków nie są dostatecznie wprowadzone np. w zagadnienia realizmu socjalistycznego w tkactwie, nie znają kryteriów oceny mebli ze stanowiska estetyki marksistowskiej, że brak im naukowych kryteriów w zakresie drobnego rzemiosła itd. Z tym łączy się sprawa specyfiki poszczególnych dziedzin wytwórczości, sprawa specjalizacji, a wreszcie odrębności zasad projektowania dla przemysłu i dla rzemiosła. Odpowiednie kryteria oraz właściwy stosunek do dziedzictwa — to sprawy, których dowolność interpretacji wprowadzała dotychczas wiele zamieszania. Dlatego też, przynajmniej w wielkim skrócie, postaram się jednak poruszyć najogólniej to właśnie zagadnienie.

Nie ustosunkowując się do żadnych dyskusji, prowadzonych niekiedy na ten temat, a biorąc za czynnik w pełni miarodajny jedynie twórczość — odnoszę wrażenie, że kryteria oceny malarstwa stalugowego, rzeźby czy grafiki, a z drugiej strony takich dziedzin, jak plastyka w architekturze, wzornictwo przemysłowe, plakat,

wystawiennictwo i in. — są we wszystkich wypadkach podobne. Decyduje łączność sztuki z życiem, jej funkcja społeczna, jej zaangażowanie w przemiany polityczno-społeczne i ekonomiczne, rola wychowawcza, oddziaływanie na odbiorcę. Decyduje charakter narodowy, związek ze współczesnością oraz właściwy stosunek do tradycji. Różnią je natomiast wszelkie sprawy warsztatowe wynikające z odmienności materiału i narzędzi, z odmiennych form wykonawstwa, z użytkowości przedmiotu. Te jednak różnice warsztatowo-techniczne, których klasycznym przykładem może być całkowicie inna praca projektanta w zakresie mebli dla przemysłu i mebli dla rzemiosła, nie wymagają od nas zmiany zasadniczych kryteriów, natomiast powodują konieczność wypracowania pewnych norm i wskaźników technicznych dla tych dyscyplin plastycznych, stosowanych jako czynnik pomocniczy nie przesądzający o wartościach estetycznych.

Wzajemna łączność wszystkich dziedzin plastyki, ich wspólna droga rozwojowa, wzajemne przenoszenie doświadczeń i jednolite kryteria oceny — związek malarstwa z tkactwem, rzeźby z ceramiką użytkową, meblarstwa z architekturą, plakatu z malarstwem i grafiką, a wreszcie architektury z rzeźbą i malarstwem — jest obecnie faktem zupełnie oczywistym. Łączność ta istnieje we wszystkich niemal dziedzinach plastyki. Na tej właśnie podstawie możemy oprzeć dyskusję na temat rysujących się już coraz wyraźniej przesłanek naszej formy narodowej. Ich wyrazne określenie i dokładne scharakteryzowanie — to jedna z podstawowych prac, jaką wykonać powinniśmy przystępując do analizy naszych osiągnięć w dziesięciolecie.

Równomierny rytm rozwojowy wszystkich gałęzi plastyki, wspólne założenia, wspólne kryteria, a niekiedy nawet daleko idące pokrewieństwo formalne, rozwijane w oparciu o wspólny dla wszystkich dziedzin sztuki dorobek tradycji — upoważniają nie tylko do łącznego rozpatrywania wszystkich dyscyplin sztuk plastycznych, lecz także wykazują konieczność stworzenia jednolitych ram organizacyjnych, objęcia całości jednolitą akcją polityki kulturalnej.

W obecnej chwili sprawa wygląda bowiem dość niepokojąco. Architektura żyje odrębnym życiem, posiada swój odrębny resort i swoje odrębne ciało opiniotwórczo-doradcze. Plastycy zatrudnieni w fabrykach podlegają resortom przemysłowym. Resorty handlowe nie posiadają należycie rozwiniętych placówek artystycznych. Drobną twórczość prowadzi poli-

tykę kulturalną na własną rękę. A więc całą plastykę, która z natury rzeczy stanowi jedną mocno zespoloną dziedzinę twórczości, i której cała siła i cała przyszłość zależy właśnie od wewnętrznej spójności, od wzajemnych wpływów poszczególnych dyscyplin — podzielono administracyjnie na szereg resortów, bez stworzenia jakiegokolwiek organizacji nadrzędnej, która w tym zakresie posia-



Komplet mebli do sali konferencyjnej według projektu arcn. plastyka Ugięda Szekysa.

dałaby gestię, w stosunku do wszystkich zainteresowanych ministerstw gospodarczych.

Pierwszym poważnym krokiem, który mogłby poprawić sytuację na tym odcinku, będzie powołanie zapowiadanej już wielokrotnie Rady Estetyki Produkcji. Wydaje mi się, że należałoby się zastanowić nad możliwością włączenia do kompetencji Rady również niektórych problemów architektonicznych oraz ogólnej problematyki twórczości artystycznej.

Niezależnie od powołania Rady i bez względu na jej funkcjonowanie należałoby chyba znacznie szerzej uwzględnić w ramach działalności Ministerstwa Kultury i Sztuki sprawy współpracy plastyków z życiem gospodarczym. Wielką pomocą mogłoby tu być omówienie tych wszystkich kwestii na jednym z tegorocznych posiedzeń Rady Kultury, która

dotychczas nie zajmowała się wcale tym problemem tak ważnym i dla bieżącej twórczości, i dla popularyzacji sztuki.

Udział sztuki w życiu gospodarczym to nie tylko sprawa twórczości, o ile spoglądać będziemy na to od strony plastyka, ale i sprawa podniesienia jakości produkcji i wzbogacenia asortymentu wzorów — mówiąc językiem przemysłowca i dystrybutora. Jest to również kwestia szerokiego upowszechnienia sztuki. Jeśli np. dobry wzór na tkaninę, wykonany przez przemysł w kilkudziesięciu lub kilkuset tysiącach metrów, dociera do szerokiego rzesz odbiorców, to oczywiście mamy tu również do czynienia z popularyzacją sztuki, z podnoszeniem kultury artystycznej społeczeństwa. To samo powieźć można o ładnych meblach, estetycznie wykonanej ceramice, o wszystkich niemal przedmiotach naszego najbliższego otoczenia. Oczywiście stale z tym powtarzamy do znużenia zastrzeżenie: jeśli ładny... jeśli dobry wzór... jeśli odpowiednio wykonany... Zastrzeżenia te nie dziwią chyba nikogo, gdyż zdajemy sobie sprawę, ile jest jeszcze do popra-

dzają nas w krąg skomplikowanych problemów, które określić można jako walkę o podniesienie estetyki produkcji. W walce tej z jednej strony znajdują się plastycy, szereg pracowników produkcji doceniających rolę sztuki w wytwórczości seryjnej oraz niezbyt liczni przedstawiciele handlu. Z drugiej strony napotykamy na opór rutyniarzy, którzy boją się bardziej śmiały i nowatorskich projektów, wymagających przedstawiania produkcji. Oczywiście istnieją niekiedy pewne przeszkody techniczne czy materiałowe, niezależnie od woli jednej czy drugiej strony. Mówiąc tak upraszczam, rzecz jasna, całe zagadnienie, lecz nie chciałbym się tutaj szeroko rozwódzić nad sprawami wzornictwa przemysłowego, traktując je jako jeden z wielu różnorodnych przejawów pracy plastyka nad podniesieniem kultury artystycznej szerokiego rzesz społeczeństwa.

Ze względu na częsty jeszcze brak zrozumienia funkcji sztuki w życiu gospodarczym kraju, bilans naszych osiągnięć przedstawia się na tym odcinku dość niejednolicie. Niekiedy po stronie plastyków spotykamy setki

pięknych projektów, po stronie przemysłu i rzemieślniczej, w architekturze, w reklamie handlowej, w wystawiennictwie, dekoracji okolicznościowej, w wydawnictwach książkowych i czasopiśmie — gdy chodzi o estetykę tych właśnie przedmiotów. Pisząc ten artykuł zastanawiałem się nawet chwilami, czy nie będą wyglądały na znaczną przesadę takie powiędzenia, jak „wielki wkład plastyków w podnoszenie jakości produkcji”, „udział artystów w życiu gospodarczym kraju”, „szerokie oddziaływanie plastyki na wzornictwo przemysłowe” — skoro efekty tego są często tak nikłe, skoro słabo odzwierciedlają wpływ sztuki wchodzący do pierwszego z brzegu sklepu, spoglądając na niektóre z naszych wystaw, kupując materiały ubraniowe, meble, obuwie...

Te słuszne zastrzeżenia wprowa-

do powiedzmy więc raz jeszcze: w wypadku tworzenia wielkiej symfonii, najambitniejszej sztuki muzycznej, od „Eroiki” po „Leninogradzką”, kompozytor niezmiennie poszukuje wyrazu swej współczesności. Ją chce wyrazić — jej konflikt, jej szczęścia i cierpienia, klęski i zwycięstwa — chce wynieść muzyką prawdziwie widzialnemu światu. Nie tylko o symfonie tu mowa. Wystarczy upatrzeć się w miniatury Chopina, by zrozumieć, że to prawo wielkości obowiązuje zarówno w świecie wielkich, jak i małych form. Symfonia jednak — dzięki szerokości, narracyjności swych wątków epickich — jest szczególnie widzialna, szczególnie wierna temu prawu. Wielej epicy symfonicznej każdemu swym dziełem je dokumentowali — każdy podług dyspozycji swego talentu i stył swej filozofii.

I tu powracam do Symfonii Panufnika. Jaka jest „jej współczesność”, na rzecz jakich spraw i konfliktów rozwija się wątek dzieła, czy ma w sobie szlachetną się prawdę? Nie sugerujemy się tu wymownym tytułem, pominiemy słowne piękno wiersza Iwaszkiewicza, jego prawdę i wyraz. Głos ma muzyka.

Piękno i siła tej Symfonii rodzi się właśnie w źródle jej historycznych treści. Współczesność jest dla każdego twórcy bodźcem najsilniejszym — mobilizuje najgłębsze i najpiękniejsze cechy talentu. Konflikt dwu pierwszych części Symfonii, ich epickie starcie jest pięknym zwycięstwem twórczym Panufnika; na final, na ostatnie słowo czekam jak na pointę wielkiego dzieła. Powtarzam: wielkiego dzieła.

Mamy taką „szkołę estetyczną”, która uprawia krytykę faryzejską i szepcącą. Szepce się o tym, jak to „marnują się” wielkie talenty w „prymitywnych” szkołach i przedszkolach” naszej współczesności. „Szkoła” ta zajęła się też oczywiście Symfonią Pokoju — oczywiście Panufnik się zmarnował, a faryzeusze łamali sobie dłonie i łamali głowy, komu by jeszcze podsta-

wienia w naszej wytwórczości przemysłowej i rzemieślniczej, w architekturze, w reklamie handlowej, w wystawiennictwie, dekoracji okolicznościowej, w wydawnictwach książkowych i czasopiśmie — gdy chodzi o estetykę tych właśnie przedmiotów. Pisząc ten artykuł zastanawiałem się nawet chwilami, czy nie będą wyglądały na znaczną przesadę takie powiędzenia, jak „wielki wkład plastyków w podnoszenie jakości produkcji”, „udział artystów w życiu gospodarczym kraju”, „szerokie oddziaływanie plastyki na wzornictwo przemysłowe” — skoro efekty tego są często tak nikłe, skoro słabo odzwierciedlają wpływ sztuki wchodzący do pierwszego z brzegu sklepu, spoglądając na niektóre z naszych wystaw, kupując materiały ubraniowe, meble, obuwie...

Te słuszne zastrzeżenia wprowa-

do powiedzmy więc raz jeszcze: w wypadku tworzenia wielkiej symfonii, najambitniejszej sztuki muzycznej, od „Eroiki” po „Leninogradzką”, kompozytor niezmiennie poszukuje wyrazu swej współczesności. Ją chce wyrazić — jej konflikt, jej szczęścia i cierpienia, klęski i zwycięstwa — chce wynieść muzyką prawdziwie widzialnemu światu. Nie tylko o symfonie tu mowa. Wystarczy upatrzeć się w miniatury Chopina, by zrozumieć, że to prawo wielkości obowiązuje zarówno w świecie wielkich, jak i małych form. Symfonia jednak — dzięki szerokości, narracyjności swych wątków epickich — jest szczególnie widzialna, szczególnie wierna temu prawu. Wielej epicy symfonicznej każdemu swym dziełem je dokumentowali — każdy podług dyspozycji swego talentu i stył swej filozofii.

I tu powracam do Symfonii Panufnika. Jaka jest „jej współczesność”, na rzecz jakich spraw i konfliktów rozwija się wątek dzieła, czy ma w sobie szlachetną się prawdę? Nie sugerujemy się tu wymownym tytułem, pominiemy słowne piękno wiersza Iwaszkiewicza, jego prawdę i wyraz. Głos ma muzyka.

Piękno i siła tej Symfonii rodzi się właśnie w źródle jej historycznych treści. Współczesność jest dla każdego twórcy bodźcem najsilniejszym — mobilizuje najgłębsze i najpiękniejsze cechy talentu. Konflikt dwu pierwszych części Symfonii, ich epickie starcie jest pięknym zwycięstwem twórczym Panufnika; na final, na ostatnie słowo czekam jak na pointę wielkiego dzieła. Powtarzam: wielkiego dzieła.

Mamy taką „szkołę estetyczną”, która uprawia krytykę faryzejską i szepcącą. Szepce się o tym, jak to „marnują się” wielkie talenty w „prymitywnych” szkołach i przedszkolach” naszej współczesności. „Szkoła” ta zajęła się też oczywiście Symfonią Pokoju — oczywiście Panufnik się zmarnował, a faryzeusze łamali sobie dłonie i łamali głowy, komu by jeszcze podsta-

do powiedzmy więc raz jeszcze: w wypadku tworzenia wielkiej symfonii, najambitniejszej sztuki muzycznej, od „Eroiki” po „Leninogradzką”, kompozytor niezmiennie poszukuje wyrazu swej współczesności. Ją chce wyrazić — jej konflikt, jej szczęścia i cierpienia, klęski i zwycięstwa — chce wynieść muzyką prawdziwie widzialnemu światu. Nie tylko o symfonie tu mowa. Wystarczy upatrzeć się w miniatury Chopina, by zrozumieć, że to prawo wielkości obowiązuje zarówno w świecie wielkich, jak i małych form. Symfonia jednak — dzięki szerokości, narracyjności swych wątków epickich — jest szczególnie widzialna, szczególnie wierna temu prawu. Wielej epicy symfonicznej każdemu swym dziełem je dokumentowali — każdy podług dyspozycji swego talentu i stył swej filozofii.

I tu powracam do Symfonii Panufnika. Jaka jest „jej współczesność”, na rzecz jakich spraw i konfliktów rozwija się wątek dzieła, czy ma w sobie szlachetną się prawdę? Nie sugerujemy się tu wymownym tytułem, pominiemy słowne piękno wiersza Iwaszkiewicza, jego prawdę i wyraz. Głos ma muzyka.

Piękno i siła tej Symfonii rodzi się właśnie w źródle jej historycznych treści. Współczesność jest dla każdego twórcy bodźcem najsilniejszym — mobilizuje najgłębsze i najpiękniejsze cechy talentu. Konflikt dwu pierwszych części Symfonii, ich epickie starcie jest pięknym zwycięstwem twórczym Panufnika; na final, na ostatnie słowo czekam jak na pointę wielkiego dzieła. Powtarzam: wielkiego dzieła.

Mamy taką „szkołę estetyczną”, która uprawia krytykę faryzejską i szepcącą. Szepce się o tym, jak to „marnują się” wielkie talenty w „prymitywnych” szkołach i przedszkolach” naszej współczesności. „Szkoła” ta zajęła się też oczywiście Symfonią Pokoju — oczywiście Panufnik się zmarnował, a faryzeusze łamali sobie dłonie i łamali głowy, komu by jeszcze podsta-

Po koncercie

O Panufniku bez partytury

JERZY BROSZKIEWICZ

Wpierw rozwijają się łagodne, pełne pięknego spokoju linie. Dokonuje się przepływy bardzo ludzkiej, elegijnej liryki — w muzyce jest zarówno szlachetne, powściągliwe wzruszenie, jak i powściągliwa mądrość, skromna, pełna namysłu. Muzyczny obraz ma wyraźnie zarysowane kontury melodyczne — nie mać go żaden zbityczny niepokój, żadne niedomówienia, żadne impresyjne migotania, wahania, niepewności. Barwy instrumentów wiążą się czysto i łagodnie — gdy zaś wchodzi głos dziecięcego chóru rozjaśnia się już wszystko: barwy, harmonie i kontury. Obraz jest w swym rozwoju coraz przejrzyściejszy. Oto liryka optymisty — bez przypytywania podkówek, bez krzyku i picola. Bardzo jasna w swym nastrój, bardzo prosta i bardzo bliska. Nie odnajdę w niej cytatu spod strzechy — a jednak wyraźnie słyszę pogłos i echo ojczyścigo kraju tej muzyki.

A potem nagle dokonuje się wybuch dramatu części drugiej, eksplozja kotłów i tryl bębna jak seria z automatu. Nawiąna programowość? Nie. Tu nie ma żadnej nawiąsności — jest groźny i przejmujący tragizm czasów, w których nie ostygły jeszcze pobożowska. Opowiada o nim muzyka, która poza owymi kotłami i seria wberla żądających „onomatopiecznych informacji” nie przekazuje. Po pierw-

szym, ostrym skokarzeniu, burzy się nurt prawdziwie muzycznych śpiew, tematy wybuchają, wibrują pod ostrymi cieciami smyczków, unosi się jała blach i suchy pogłos drzewa. Dramat jest pełen tragizmu. Niech nikt nie ośmiela się twierdzić, że muzyka nie jest wymowna — że sama siebie nie dopowiada do końca. To nieprawda. Pomiedzy pierwszą a drugą częścią tego cyklu wyrasta konflikt tak jasny, jakby kazano słuchaczowi dokonać wyboru pomiędzy tęsknotą za łagodnym wzruszeniem lirycznym a przypomnieniem czasów grozy i śmierci.

Taki bowiem — w moim rozumieniu — powstaje muzyczny dramat pomiedzy pierwszą a drugą częścią „Symfonii Pokoju” Panufnika. Świadomie pomijam tu konflikt tego rzędu co zróżnicowanie osi tonalnych obu części, kontrast instrumentacyjny, przeciwstawność linearnych wątków lirycznych z homofonicznymi wybuchami dramatu. Nie nad środkami bowiem, lecz nad treścią chciałbym się zastanowić. Sądzę zaś, że o niej można mówić nawet potocznie językiem — takim językiem, jakim zwykliśmy mówić o każdej ludzkiej, każdej twórczej sprawie.

Śluchając tych taktów odnosim się wrażenie jakoby jeszcze nie wypowiedziawszy swych słów ostatnich — muzycznych słów „Na ziemi pokój” — kompozytor już żądał od nas wyboru. Siła kontrastu pomiędzy uczuciem lirycznym a grozą stawia żądanie: wybierajcie — wybierajcie pomiędzy szczęściem i śmiercią, pomiędzy miłością i cierpieniem, pomiędzy spokojnym niebem i tuną pożaru.

*

W recenzjach muzycznych królują często sformułowania tego typu: „twórca rezygnuje z igraszek formalnych na rzecz wyrazu”. Oczywiście — rzecz sama w sobie szlachetna. Pozwólcie jednak, by słuchacz „z ognistego pokazu” się krzaka: i spytał: jakiego wyrazu? Przepraszam — źle. Słuchacz pyta: wyrazu czego? Co ma wyrazić ów wyraz?

A black and white photograph of an elderly man with white hair and a mustache, smiling and playing a violin. He is wearing a dark jacket over a light-colored shirt. The background is blurred, showing what appears to be a window or doorway.

[illegible]

działe po okresie statystowania gra pierwsze roleki pod pseudonimem Mancewicz. Wśród nich Zolnierza Kostrynowa, mędlującego Balladynie – Antonio Hoffman – przebieg bitwy z Kirilą, a także były pryncypał z repertuarem spotkanie Sosnkiego. Po kilku miesiącach angażuje się jednak Mancewicz do trupy Anastazego Trąpczy, koczującego właśnie w teatrze „Eldorado” przy ul. Długiej w Warszawie. Tę rolę jako Sosnowski gra, śpiewa i taneczy dużo na tych samych zresztą warunkach co w Krakowie, trapi. Bezpłatnie. Nie przeszkadza to Trąpczy znowić po kilku miesiącach Sosnskiego – „z powodu braku budżetu”.

Oddaję przed siedem lat Sosnowski udział w najrozmaitszych trupach i kompaniach, niemiennie dyszłem i pieśń przemierza – jak dziś mówimy – teren. Przy świecach lub nufacie występuje nie tylko w Warszawie, Łodzi czy w Krakowie, ale w Kaliszu, Częstochowie, Piotrkowie, Łowiczu, Rawku, Siedlcach, Suwałkach. Repertuar sztuk tzw. ludowych i melodramatów jest wprost imponujący. Sosnowski w tych latach układa i prowadzi tance; wystawia (za zgodą i aprobatą) spektakle, np. „Alhambra” własną jednoaktówkę „Dozyny XIX wieku”, staje się aktorem już poszukiwanym przez antreprezy, zwłaszcza za dobrej, dłuższej (za zgodą i aprobatą) szkolej (znanego z repertuaru) z wyprzedzającym (Cwikliński), próbując wresz-

głosie i wtwardał do końca. Nie przeczy-
mów, lepszych tenorów siyszelimy już
na scenie naszej, o głosie silniejszym, o
szerszej skali. Jontka tak odegranego,
odpiewanego (jak również i z tą młodo-
ścią, z którą się walczyli) takim uczniem
dotąd nie mieliśmy. Niechaj te słowa
zasłużonego uznania będą młodemu
artyście zachętą na drodze dalszej pra-
cy".

Jesienią 1883 r. wraca, już jako So-
lski, na scenę krakowską, gdzie pracuje
należnie do roku 1885.

Terminatorskie lata Solskiego w rze-
miśle teatralnym nie są — jeśli idzie
o ich przebieg i przymus wszechzdrze-
ności — czymś wyjątkowym w dziełach
naszego aktorstwa. Od Wojciecha Bo-
gusławskiego poprzez Zdzisława
Jana Królikowskiego i Józefa Strębs-
kiego, do roku 1885 postulaty stawiały mo-
łodym i dojrziałym aktorom. Podobnie
jak Solski swa wielkość zaczynała w
trupie wędrownego, o głodzie i chłodzie,
pieniasze lat od niego starsza Helena
Moccejska, podobnie i Karol Adwen-
turyści stawiła w r. 1894 swe pierwsze
sceniczne w radomskim teatrze
wędrownym Czystogórskiego jako aktor
tragiczny, komik, śpiewak operowy i
operetkowy, tancerz baletowy. Jego
słowa profana rozbrzmiewa w parti-
stólniku w „Hale”.

Nie można rozważając stulecie Sol-
skiego i osiemdziesięciolecie jego dzia-
łalności scenicznej nie zatrzymać się
nad obrazem polskiego teatru w za-
mierzonych niemal czasach jego mło-
dości.

W roku, w którym Soliski ujrzał światło dzienne, teatr polski przeżywał głęboki kryzys, scena zaś krakowska była w upadku.

Do wspomnień należały już ostre walki Hilarego Maciszewskiego, krytyka i krótkotrwałego dyrektora Teatru Krakowskiego w latach 1844—1845, walki o postępowy repertuar narodowej trady-

cji, o realistyczne widzenie rzeczywistości i realistyczne kształtowanie widowiska teatralnego

Gdy Soki ma lat dziesięć, teatr krakowski obejmuje Skorpukę i Koźmiarę po okresie jego zupełnego upadku artystycznego i organizacyjnego. Wówczas po raz pierwszy w Krakowie występuje Helena Modrzejewska w roli Sary w dramacie J. Wacława Szymanowskiego "Kochanek". W tym czasie w Krakowie jest "Warszawą pedagog i reżyser, Jan Seweryn Jasinski. Jak notuje artysta w swych wspomnieniach, gdy Jasinski wysłuchał pełnej przesyady i pozy deklamacyjnej tyrad utworu, deklamacji przyswoił sobie z różnych co lepszych wzorów, w tym z krakowskiego i warszawskiego aktorstwa, "chmurną... Nie ma co mówić, śliczna opera". Jasinski reprezentował już styl realistyczny, dążenie do prawdy, walkę ze sztucznością, efekciarstwem i beznamiętnością latwiny.

Stanisław Kozmian przez wiele lat przy różnych etapach swego ustawienia się w teatrze krakowskim, donosił wpływ na podniesienie się repertuaru, w którym tzw. wielki i narodowy poważnie zajęły miejsce.

Szerzył zwłaszcza kult Fredry. Wielkie zwycięstwo w konkursie teatralnym kierownika artystycznego było niejednokrotnie w ostrym konflikcie ze światopoglądem twórcy i przywódco obozu konserwatywistów, czego ofiarą padł często repertuar współczesny – ale w dziedzinie ściśle teatralnej, czyli Kozłomiana liczą się do najnowocześniejszych i obiektywnie postępowych. Gdy Solski jako Mancewicz aspirował do sztuki teatru, a zwłaszcza później, gdy wrócił na dłuższy okres pracy, tzw. szkła krakowska była historycznym

jakten. Solski wchodzi do teatru Koźmiana z naleciałościami prowincji teatralnej. Ale pracuje ostro, z pasją, umiłowaniem całokształtu spraw teatru. Przez 10 pierwszych sezonów gra Solski w Krakowie 300 rol. Niektóre na pewno fatalnie, ale nie wszystkie. Sprawozdania komisji teatralnej z lat 1893-1894 nie są zbyt jasne, „komika salonowego i chałatowego”. Solski wchodzi znowa w rolę dramatyczną. Karol Estreicher podziwiał wówczas (w r. 1893), „obszerna szkoła dużego aktora”. W r. 1894 w r. 1895 Ludwik Szczepanicki pisał: „Solski jest człowiekiem wielkiego talent, który — nie wiem dlaczego — nie jest dostatecznie oceniany”.

Są to już dzieje teatru krakowskiego, inne od tych, jakim przypisywaliśmy się, gdy Solski dopiero wchodził do teatru. Po Koźmianie i krótkich rzadach Gliksona w „starej budzie” nastąpiło w r. 1893 otwarcie nowego teatru, dzisiejszej sceny im. Juliusza Słowackiego, której kierownictwo objął Tadeusz Pawlikowski. Solski jest już jednym z reżyserów, co czasem było ujawniane na afiszu formułką: „Wprowadzone na scenę przez...”

W siedemnastolecie, które Soliski wy-
pina niestrudzoną pracą na scenach
Krakowa, dzieje się już doniosłe rze-
czy w teatrze Europy: Meiningerzy
wędrują po niej, przebywają i w War-
szawie ucząc grę zespiewanej, realistycz-
nej i przepięknej aktorstwa, reżyserii ma-
i przepięknej, a także i w nowojorskim
Paryżu powstaje „Theatre libre”. An-
tonie’a, a w Berlinie „Freie Buehne”. A
Stanisławski z Niemcirowiczem-Danczen-
ką tworzą Moskiewski Teatr Artystycz-
ny. Wydarzenia te, jeżeli nie wprost,
to pośrednio, przyczyniają się do uro-
dzenia Pawlikowskiego, ciszą doborę repertu-
ru, dyskusje, ambicje reżyseryskie i od-
rębne metody grę sceniczną przy-
swajone przez różnych aktorów oddzia-
ływają niewątpliwie na Solskiego, choć
nie przysługują, jak niezużyta intuicja
aktorska i czepianie się wyuczonych
rów odczucia aktorskiego i „cywilno-
ści” najścisłej kształtują jego świadom-
ność artystyczną i własny warsztat
aktorski. Lata pierwszych związków
z teatrem i z Krakowem sięgają do lata
1884, kiedy Soliski, w towarzystwie
Feliksa Bandy, Antoniego Hoffmanna,
drzewiejskiej, Siennickiej, Rapackiego,
Ładnowskiego, Bronisławy Wolskiej, to
lata Honoraty Leszczyńskiej, Siemaszki,
Siłwickiego, Kaminskiego, Frenkla,
Kłosa, Ławadzkiego, Kotarbińskiego,
Maksymiliana Węgrza i wielu innych.
Było od kogo się uczyć i z kim rywaliz-
ować.

Po krótkiej z dyrektcją Józefa Kotarbińskiego współpracy, w czasie której gra tu czołową rolę w po raz pierwszy zinscenizowanych fragmentach dramatycznych Słowackiego „Złota czaszka”, i prowadzi reżyserię w również po raz pierwszy reżyserowanym „Kordianie”, wyjeżdża do Łwowa na pięć lat na stanowisko głównego reżysera przy boku Tadeusza Pawlikowskiego.

W r. 1905 zgłasza swą kandydaturę na stanowisko dyrektora teatru krakowskiego Stanisław Wyspiański.

W konkursie na teatr krakowski, jak wiadomo, Wyspiański przepadł; teatr otrzymał Solski, który dopiero teraz, w ośmiolatek 1903-1913 pokazał swą wszechstronność. Solski nie tylko nawiązał do przajzynej, w latach ubiegłych lwowskich, współpracy z Wyspiańskim, nie tylko po śmierci potępił niemal festiwal jego szuk z po raz pierwszy granymi „Nocą Listopadową” i „Lejonem” (i dodajmy wkrótce potem wielki festiwal Słowackiego), ale przede wszystkim kontynuując najlepsze tra-

dykcje kozmianowskie, Pawlikowskiego i Kotarbińskiego, poszerzył i pogłębił twórcze wskazania wielkiego artysty

i reformatora teatru, Stanisława Wyspiańskiego.

Osiągnięcia Solśkiego jako dyrektora i reżysera-pedagoga były przerwane dwukrotnie i trwałe. Jak to już raz, przed dwadzieścia laty podsumowywał Leon Schiller – Ludwik Solski, wyznaczał monizmu teatralnego, świadom jednocześnie jego granic, nie przeszedł do innych, różne oblicza przybierające, nie zasklepił się w żadnym ze stylów teatralnych, ale szanując piękno najdawniejszych konwencji scenicznych nie cofał się przed żadnym, najbardziej awangardystycznym owych czasów eksperymentem. „To głębię cie z nam” – wyznał uczniowi, „to głębię cie z nami” – uczniarzami trzech, trzech.”

Solski pierwszy na wielką skalę zajął się na scenie polskiej kompozycją obrazu scenicznego, reżyseria sen sceni-
wych i wprowadził jako regułę nazwi-
działnego za sens i kształt artystyczny
widowskiego. On pierwszy wyrzucił z tea-
tru fabryczny, sztapnowy płótna pokoi
i wolnych okolic, zamawiając plastycy-
zacji, a także sceny, które w tym czasie
Karola Frycza, Franciszka Siedleckiego,
J. Mehoffera; Solski pierwszy również
wzbożacz oświetlenie sceny czyniąc ze
właściwą formę i podspiecznik dynamiki
dramatycznej. Solski także w tym
współtworzył pracy w kierownictwie
teatru powołał „dramaturga”, które to
stanowisko powierzył Lucjanowi Rydy-
łowiczowi, a następnie Jerzemu Kłopot-
li” Solskiego wyszli: Leon Schiller i
Arnold Szyfman, Łuszczkiewiczówna,
Bronisławowa, Boncza-Stepinski i Wey-
chert, Józef Wegrzyn i Stanisławski, Je-
zowski, Solski Władysław Grabowski.

Jako aktor, reżyser, dyrektor był w Polsce zawsze wierny narodowemu repertuariowi i wielkim dzielom klasyki obecnej. Mickiewicz, Slowacki, Fredro, Boguslawski, Zablocki, Szekspir, Schiller, Moliere, Goldoni nie schodzili z afisza za jego kierownictwa. Ze wspolczesnych mu autorow Blizisko Balucki, Zapolska, Kisielewski, Rittner, Staf, Zychlinski, a nade wszystkich Wyspianski.

Z innych literatow gral Gorkiego, Czechowa, Ibsena, Shawa, Maeterlincka, Hauptmanna. Najzywsza troska i pomo-

ski charakter dykcji, barwę głosu, rytm i tempo mówionego tekstu.

Ala dla Solskiego charakteryzacja nie jest celem, jest środkiem dla uwiatnia siebie i widzom obrazu wewnętrznego postaci i jej charakteru. Solski-realis a wyraznie nalegał na swoje możliwości do roli, które mógłby sobie zadac, jak np. "Wielkie cięcie". Miałem wrażenie, że tymczasem był w tym trochę uproszczony, ale faktem jest, że prawie zawsze zdolał trafnie wydobyć to, co w roli najważniejsze. W tym swoim dążeniu do „przeistotzenia się” — jak nazywał charakteryzację Wyspiński — był właśnie Solski-aktor, który potrafił aliterować, wstać pęty, na którego ucharakteryzowanie się i ukostiumowanie aktora wywierało wstrząsy, wrażenie i który w rozmowcy nie widział Modrzejewskiej. Zelterowicz zajął Solskiego, ale Lady Makbet, Grabarza z „Hamleta”, czy podseka podobną rolę. W ten sposób Solski, podobnie jak ja, miał prawo do kulisymskiej sceny kra-kowskiej wspomina Wyspiński w swej rozprawie o „Hamlecie”: „Miałem porzucić się, o jakichś rzeczach miał obchodzących, a właśnie wskazałam mi osobistość — w oponczy długiej sędziowskiej, w kapturze, i tak dalej, i tak dalej”. Nie było nas, berekim, z całą przetością tej śmiešności w rysach twarzy i ubiorze, i ruchach zaklopotanych komickiego podseka z „Wiele hałasów o nic”. To, co mówił ze mną, zgola inne miało znaczenie dla mnie i musiałem czekać, aż światło dnia czar z niego zmiesznie? — zamyśla.

Nieprawda. Oni tylko mają pokazać, pokazują w sztuce, którą grają, ludzkie przywary i ludzką niewolę i niedołęstwo myśli i ułomność; przyjmują na się maski, strój i dolę żywa (—), a sędzi ich wasza

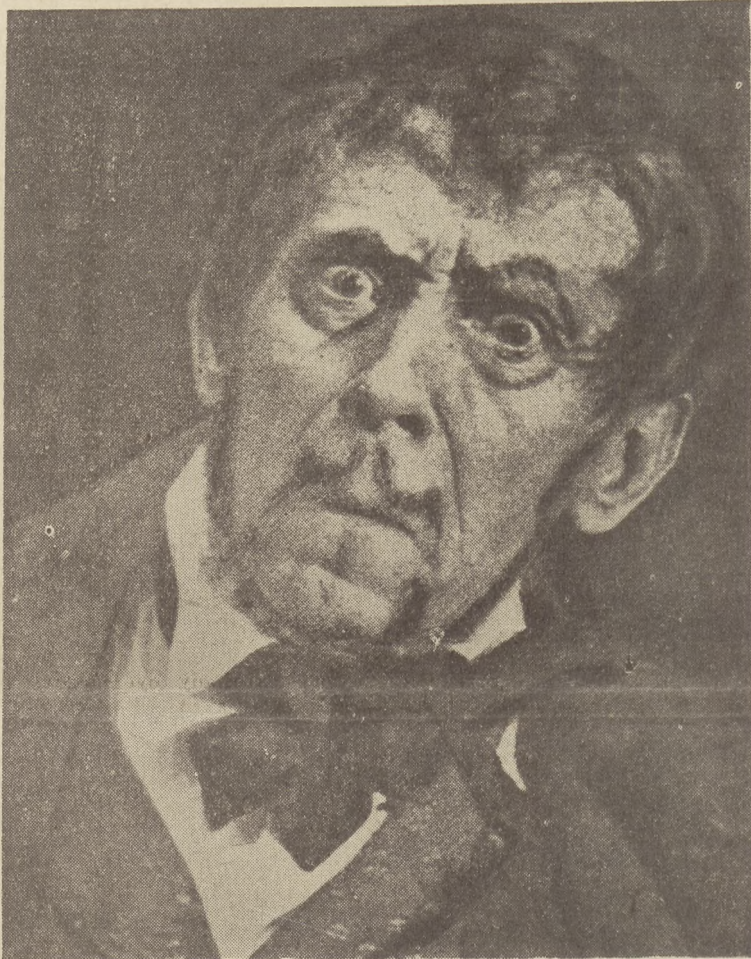
Co w nich jest samych wad i duszy bole
i skazy — jaką pycha — jaką

jaką obluda — jaką wzgarda, zazdrość,
cnota.

Jaką nienawiść — niechęć i ochota,
to pokazują i z tego się myją

po skończonym spektaklu, gdy teatr
skończony.
Co w nich udane, tem w teatrze żyją

CO W. HICK ADAMS, TEN W. COATES 2574



ga otaczać zawsze trudy i osiągnięcia
młodej dramaturgii. Rostworowski i No-
waczyński, nie licząc wielu innych, jemu
przede wszystkim zawdzięczać możli-
wość zajęcia poważniejszych pozycji
w literaturze i w sztuce. W tym sensie
obecna na przykład dramaturgia Rostwo-
rowskiego, ale stwierdzić trzeba (z
uznaniem dla metod działalności dyrekto-
ra), że Soliśki zaryzykował granie (jego
zamiar) w sztuce, nie próbując wyko-
nych, by przy konfrontacji utworu li-
terackiego ze sceną i poprzez poznanie
warsztatu teatralnego powstać mogły
sensywnie takie wyborne utwory o tak-
ich postaciach, jak „Kaliuga”, „
Judyta”, „Kłopoty z nieba” i „Nobeli-
ka”. Bo w teatrze nie może być zni-
teatralna literatura.

Ta piękna dziedzina działalności Soli-
skiego nie należy tylko do przeszłości.
Jeszcze przed kilku laty używać bla-
gomyślnie aktorów z niebogatą wy-
turzyną (grawitacją) i Dybowski-
em, uważając słusznie, że młodym au-
torom należy się pomoc wybitnego aktor-

I duch ich z nudy tej jest —
oczyszczony.
To nie są błazny — chociaż błaznow

oklaskiem darząc, w oczy im rzucano.
lecz ludzie, których na to powołano,
by biorąc w siebie maskę i udanie,
mówili prawdy wiecznej przykazanie.
Na co stać kogo, tajemnic tych sięgą;
wieczna w tem siła, groza i potęgą.

niary, że Jolka zażyżyłowa grając, jako pierwszy nieudolnych prób scenicznym, by przy konfrontacji utworu literackiego ze sceną i poprzez poznanie warsztatu teatralnego powstać mogli sceniczenie tak wyborne utwory o tak żywych postaciach, jak „Kaliszka”, „Judasza” czy zwłaszcza „Niespodzianka”. Bo w teatrze nie może żyć nie-teatralna literatura.

Ta piękna dziedzina działalności Solkiego nie należy tylko do przeszłości. Jeszcze przed kilku laty uczęszczał blasków swego aktorstwa próbom dramatycznym Grzybowskiej i Dybowskiej, uważając słusznie, że młodym autorem należy się pomoc wybitnego aktora.

Twóca. Światła wielkość swego aktorstwa wy-
wodzić się z zamierzkiej dla nas
przełożył z tradycji nam już legła
przekazywane, z niespytana siła
witalna, którą jeszcze Boy-Zełenski
określał jako niezwykły fenomen przy-
rody, — przybliżył aż po nasze czasy,
tak że średnie pokolenie zna dobrze
najcenniejsze jego kreacje, wznawiane
uzupełniane głównie na scenach
Warszawy i Łódzkiej. Najmłodsi zaś
i nowi widzowie mogli doświadczyć
wzartych w Polsce Ludowej ról Ję-
dzieskiego w „Zemście” i „Pana Jowial-
skiego”, Starego Wiarsa z „Warsza-
wianki” czy „Judasza” Rostrowskie-
go, z nowowystawianej roli Ciaput-
kiewicza w „Grubych rybach” lub na
postawie kapitalnej, barwnej sylwetki
w „Pierwszym radzie” i „Wojaszanek”.
Simonowa — poznać podstawowe cechy
aktorstwa Ludwika Spółnego.

Dumni z naszych wielkich aktorów-realistów nie prowadzą się z sobą, a cieszą się ich odnośnościami. Wskazywają na tę odrębność, by lepiej uożywić sobie bogactwo indywidualności i możliwych rozwiązań realistycznych. Żółkowski i Bolesław Leszczyński należeli do tych, co unikali nadmiernej charakterystyki. Przez wiele lat wyrażają tę odrębność, którą Stefan Jaracz, rzadko po zabiegach charakterystyki, a po Adwentwistę. Nie charakteryzował się Mieczysław Frenkiel ani Juliusz Osterwa. O ile jednak Jaracz i Adwentwista swą zewnętrzność podporządkowali pałaj wewnętrznych przeżyć, Frenkiel i Osterwa swą osobowość w sposób uro-

Solski swe zamierzanie do charakterystyki, tkwiące w nim od lat szlubiackich, wyrażał w sposób dość wyidealizowany. Bandy i Rapackiego „Mistrzów charakteryzacji nie tylko twarzą, ale transformacją całej sylwetki byli Kaminski i Junosza-Stępskowi. O ile jednak ci byli surowymi i ścisłymi analitykami, Solski jest chyba intuicjonistą i żywiołem charakteryzacji. Jego cieszna, bawią możliwości nawet techniczne transformacji. Gdy grał słynnego Chudołębę z szekspirowskiego „Wieszczów przez Kroli” – karykatywnie wyrost możliwości wydobywał ze swego ciała, a cienkość i spiczastość kolan podkreślał przez położenie pod trykotem, na jabłku kolana udeklina zapalek. Do charakteryzacji zewnętrznej całej postaci dostosował Sol-

Wyspiański poetyckim słowem chciał podnieść godność i znaczenie aktorstwa. Wyraża w zasadzie, że samo, co wielcy jego poprzednicy, z Szekspirem na czele, to samo, czego i my dziś szukamy w sztuce także teatralnej, aktorskiej: poznanie poprzez wzruszenie — prawdy o człowieku i jego sprawach, wiedzy o człowieku i społeczeństwach.

Instynkt aktorski Solskiego, jego rozumienie i ukołanie człowieka, a nade wszystko nieustanne czerpanie doświadczeń i wzorów z życia, pozwoliły wielokrotnie przeżywać w roli erydyta, a także rolami de prawników, naukowców, argument w polemikach i ustaleniach. Boy-Zełenski w swych rewizjonistycznych „Obračunkach fredrowskich” przytoczył kilka przykładów, jak aktor scenicznych Solskiego, zgodnych tekstem i postępowaniem Łątki z „Dożywocie”, zbija wywody i ośmieszają swego przeciwnika, Karol Zawodziński w opracowaniu monograficznym „Dożywocie” podał wiele przykładów, jak aktorzy nieumiejętnie analizowali rolę Solskiego Łątki w „Dozywocie” i Harpagona w „Skapucie Moliera”, posługując się jako jednym z najcięższych argumentów, że nie ma możliwości, aby aktorzy mogli być tak doskonałymi, którzy zarzucają Fredreza naśladowstwo Moliera. „Kto widział obłe role w interpretacji genialnego aktora, ten mógł podziwiać olbrzymi dystans, jaki stworzył instynkt Solskiego w pojmaniu tych dwóch skądinąd „dożycielniczych” ról, „Dożywocie” i „Skapucie” to wzory dwóch odmiennych rodzajów komedii,

Tego rodzaju osiągnięcia poznawcze nie są tylko przywilejem Solińskiego. Aktor-realista, który musi budować swą rolę na dokładnej analizie roli, jej podłożu, podtekstach, motywacji, jest zmuszony do pełniejszego ukazania istoty swego i pełniejszego utworu niż to nieraz zdają czynić krytycy literacki.

Stulecie Ludwika Solińskiego to nie tylko imponujące, własne swięto wspaniałego, ale i wieloletnie, wspólne swięto polskiej kultury, której Soliński upominał się i pomnażał, wzbogacał. To swięto polskiego świata kulturalnego, nowej ludowej widowni, której Soliński wyszedł na spotkanie naszych wielkich, obajdziałach teatralnych, zwłaszcza na Ziemiach Odzyskanych, po olstynskim Dolnym Śląsku. To swięto szczególnie całego aktorstwa, ludzi teatru, dojrzałych w sztuce i w życiu, przykłady Ludwika Solińskiego uprzedmiotowiało. Był on, był teatrem i stanowisko aktora w ustroju przemocy, dumnie i radośnie służyć będą ludowej kulturze, budowanej na wieloletniej naszej tradycji narodowej i pomnażanej, w której teatrowi i aktorowi, w dzisiejszych i nadchodzących dniach, wielkość naszej ludowej ojczyzny, pokój, sprawiedliwość społeczną, najbardziej humanistyczne wartości przeobrażające się człowieka-patrioty i internacjonalistę teatralny, z równą swą twórczością teatr polski, z Ludwikiem Solińskim na czele.

ST. WITOLD BALICKI



Ludwik Solski jako Ślaz w „Lili Wenedzie” J. Słowackiego.
Kraków, Stary Teatr. Rok 1887.



Ludwik Solski w roli Drumli w sztuce I. Szutkiewicza „Kula u nogi”.
Kraków. 3.IV.1897 r.