

W NUMERZE:

ARAM CHACZATURIAN — Prawda o radzieckiej muzyce i radzieckim kompozytorze
BOLESŁAW MICHAŁEK — Strzępki Londona i (znów) repertuar
JAN KOTT — Bajka Hikmeta z tysiąca i jednego dnia
JERZY FICOWSKI — — Wiersze
ANDRZEJ WYDRZYŃSKI — Śląsk na półkach i w pracowniach
KAZIMIERZ STRZAŁKA — Herbert i Anna
MIECZYSLAW TOMASZEWSKI — Trudna sprawa i nieco wniosków
ALBIN BOBRUK — Na marginesie pewnej dyskusji
JERZY ZANOZIŃSKI — Wystawa retrospektywna portretu polskiego w Towarzystwie Przyjaźni Sztuk Pięknych w Krakowie
SALOMON ŁASTIK — Nad tym warto się zastanowić... czyli o dwóch nieudanych przedstawieniach

Przegląd kulturalny

PO XI SESJI RADY KULTURY I SZTUKI

Znaczenie XI Sesji Rady Kultury i Sztuki polega między innymi i na tym, że obok pogłębienia naszej walki o sztukę realizmu socjalistycznego stanowi ona swego rodzaju podsumowanie dziesięciu lat naszych doświadczeń i sukcesów. Dopiero, gdy dyskusję przeprowadzoną na Radzie rzutuje się na bezsporne osiągnięcia lat ostatnich, staje się oczywistą wielkość ideologicznego przełomu w naszej sztuce, przełomu dokonanego na gruncie filozoficznych i estetycznych założeń marksizmu.

Podjęta na posiedzeniu Rady krytyka poszczególnych niedociągnięć w naszej polityce kulturalnej, krytyka szustna, zwłaszcza, gdy dotyczy formy i metody współpracy aparatu polityki kulturalnej z twórcą, mogła być dokonana tylko dzięki temu, że została przeprowadzona w oparciu o bezsporne zwycięstwo sztuki realizmu socjalistycznego, że została dokonana na gruncie rozbiegania filozoficznych podstaw formalizmu, że została dokonana na gruncie przyjęcia zasady, że wielką sztuką może być jedynie sztuka obiektywnej prawdy, sztuka aktywnej walki o prawdę człowieka, o zwycięstwo idei Demokracji, Wolności, Pokoju i Socjalizmu.

W oparciu o założenia ideologii socjalistycznej powstają u nas poważne dzieła we wszystkich dziedzinach sztuki.

Od „Medalionów” Zofii Nałkowskiej i „Popiołu i diamentu” Jerzego Andrzejewskiego zaczynając, poprzez trylogię „Między Wojnami” Kazimierza Brandysa, „Stare i nowe” Lucjana Rudnickiego, „Uciek” Baltazara” Tadeusza Brzy, „Pamiętkę z Celulozy” Igora Newerlego, „Bieg do Fragała” Juliana Strykowski i „Wrzesień” Jerzego Putramenta, do dzieł pisarzy młodszych: Bohdana Czeszki, Andrzeja Brauna, Jacka Bocheńskiego i Tadeusza Konwickiego to wielka droga przemian, kształtowań i zwycięstw polskiej prozy ostatniego dziesięciolecia. Również, obok dramatów Leona Kruczkowskiego i wierszy Władysława Broniewskiego, możemy odnotować wiele wybitnych dzieł w zakresie dramatu i poezji autorów starszego i młodszego pokolenia.

Wbrew temu również, co przyjęło się u nas sądzić o polskiej plastyce — malarstwo i rzeźba reprezentują dziś szereg poważnych dzieł, w rzedzie których wyraźnie kształtują się trzy pokolenia szukające w swojej twórczości drogi do sztuki socjalistycznej. Kowarski, Weiss i Dunikowski; Eibisch, Wnuk i Kulisiiewicz; Kobzeń, Fanigor i Jarnuszkiewicz — są to już nazwiska, które weszły do historii polskiej sztuki.

Muzyka polska posiada także plejadę twórców, których osiągnięcia daleko wykraczają poza granice naszego kraju: Andrzej Panufnik i Witold Lutosławski, Grażyna Bacewiczówna i Zygmunt Mycielski, Tadeusz Sygietyński i Tadeusz Szeliowski, Kazimierz Serocki i Tadeusz Baird, stworzyli dzieła, które wzbogacają naszą sztukę.

Nikt też nie może zaprzeczyć, że architektura nasza zajmuje dziś poważną pozycję w architekturze światowej, że teatr posiada wyrównany poziom, znany co roku wybitnymi osiągnięciami, że film polski coraz częściej zdobywa sobie uznanie w kraju i na festiwalach międzynarodowych, że karykatura, ilustracja książkowa wzornictwo przemysłowe i plakat są dzisiaj przemyśłymi, którymi słusznie szcycimy się na wszystkich wystawach międzynarodowych.

Świadomość tej pięknej karty naszych zwycięstw, zwycięstw sztuki opartej o metodę twórczą realizmu socjalistycznego, nie może, rzecz prosta, przesłaniać nam naszych niedociągnięć, lecz nie może również przesłaniać nam naszych poważnych i trwałych osiągnięć.

Zasługą Rady Kultury było zatem podjęcie twórczej dyskusji, w której bogate osiągnięcia naszego dziesięciolecia stanowiły punkt wyjścia do uszechstronnej, zasadniczej, merytorycznej dyskusji prowadzonej z pełną świadomością udziału w bitwie o wielką sztukę socjalistyczną, jaka przebiega szerokim frontem obejmującym wraz z narodami Związku Radzieckiego, narodu walczące o wolność i socja-

lizm. W bitwie tej źródłem inspiracji jest sztuka radziecka, która wyraża humanizm epoki komunizmu.

Zasługą Rady było też przyjęcie zasady, że dyskusja i konfrontacja dzieła z odbiorcą jest główną formą kształtowania się osadu o dziele artystycznym. Codzienna bliskość, codzienne zetknięcie dzieła z narodem stwarzają dopiero pełne i właściwe kryteria, pozwalające mądrze działać busoli socjalistycznej, bez komenderowania z góry i bez decydowania a priori o wartości ideowej i formalnej poszczególnego dzieła. Dopiero stwierdzenie wartości wychowawczej w dziele twórczym pozwala wydobyc na czoło sprawę właściwych intencji twórcy i ich realizacji w dziele artystycznym.

Natomiast niedostatecznie na ostatnim posiedzeniu Rady Kultury i Sztuki została naświetlona rola krytyki artystycznej, rola świadomości ideologicznej w konkretnej pracy twórczej poszczególnych artystów. I na to zagadnienie należałoby szczególną zwrócić uwagę, zwłaszcza, że zapoczątkowana na Radzie dyskusja przetoczy się na pewno szeroką falą poprzez wszystkie najbliższe zjazdy i konferencje środowisk artystycznych.

Nie zawieszę jeszcze zdaniem sobie sprawę z tego, w jakim stopniu problem świadomości społecznej oraz świadomości ideowej decyduje o sile oddziaływania artystycznego, przyjmując oczywiście, że talent i dojrzałość artystyczna jest nieodzownym warunkiem, żeby dzieło artystyczne w ogóle mogło powstać.

Twórcza rola fantazji i wyobraźni artystycznej, twórcza rola świadomego kształtowania obrazu artystycznego, świadomego doboru typowych faktów, świadomego odrzucenia naturalistycznego gubienia się w niepotrzebnych szczegółach zakładają poznanie i prawdziwe widzenie zjawisk świata.

Pasja poznawcza, walka o poznanie rewolucyjnej prawdy o świecie, prawdy o gigantycznym starciu się sił postępu i reakcji, są elementarnymi i podstawowymi warunkiem powstania rzetelnego i dojrzałego dzieła artystycznego.

Prawdę obiektywną można dostrzec na głównym trakcie bitwy, tak samo, jak można ją uchwycić w zupełnie marginesowym zjawisku. Można ją dojrzeć w starciu mas ludzkich, jak i opisać w pojedynczym człowieku i jego wielkiej miłości do życia. Nie można jej natomiast w żadnym wypadku wymyślić, wykoncypować,

nie rozumiejąc praw rządzących światem i nie uczestnicząc aktywnie w tej walce w swojej własnej twórczości.

Niewątpliwie, nie wolno wymagać od każdego twórcy, żeby reagował na zjawiska świata bezpośrednio, z dnia na dzień — niewątpliwie, należy pozostawić mu prawo wyboru zjawisk i bohaterów — niewątpliwie, nie wolno ograniczać twórczości tylko do spraw wielkich, a uciekać „od człowieka na co dzień” i od jego uczuć; niewątpliwie jest jednak również i to, że bez uporu i zaciekleści twórcy, ażeby dotrzeć do serca naszych spraw, bez wejścia przez niego w gęszcz bitwy o nowego człowieka, nie może powstać wielka sztuka naszej epoki.

Jeżeli sprawy wolności twórcy, nie będziemy rozumieć jako wolności, której treść, sens i kierunek określa socjalistyczna busola, jeżeli nie uprzedzimy twórcy, że wolność wyboru problemów twórczych nie powinna oznaczać wolności wyboru koterii artystycznej, jeżeli nie postawimy w centrum naszej obecnej walki spraw Partii i narodu i wychowawczej roli sztuki socjalistycznego realizmu, jeżeli jeszcze raz nie powtórzymy, że nowatorstwo artystyczne winno wychodzić ze świadomości faktu olbrzymiego, historycznego nowatorstwa komunizmu jako rewolucyjnej idei i praktyki, to zgubimy puls naszej walki, to zacinimy klucz w eksperymentatorstwie dla samego eksperymentatorstwa. to zacinimy gubić sprawę człowieka i sprawę wielkości sztuki.

Wielka sztuka to niekoniecznie monumentalny temat, to na pewno nie polityczne deklamatorstwo i nie białocarny schemat rozłożony na przyjaciel i wrogów socjalizmu. Wielka sztuka nie powstaje z zamówienia na wielkość — powstaje ona z potrzeby tworzenia i z pasji w stosunku do dręczącego twórcę problemu. Lecz jednocześnie sztuka to nie wyłącznie sprawa „ja i mój talent”, ale w pierwszym rzędzie „ja i mój naród”. To sprawa człowieka nie „w ogóle”, lecz sprawa człowieka wszędzie tam, gdzie tworzy się socjalizm i gdzie zwycięża się wroga, wszędzie tam, gdzie dojrzała nowa sztuka i powstaje jego konflikt ze starym, złym światem.

Twórcy i krytyka artystyczna w słusznej dzisiejszej trosce o rozszerzenie horyzontów naszej socjalistycznej sztuki, o przewyższenie sekciarskiego stosunku do tradycji kultury i sztuki narodowej i sztu-

ki światowej, w słusznej trosce o świadome i skuteczne korzystanie z doświadczeń i sukcesów radzieckich, nie mogą ani przez chwilę zapominać, o co nam w tej walce chodzi. Nie mogą zapominać o socjalistycznej busoli, w myśleniu i w tworzeniu, nie mogą zapominać, komu sztuka winna służyć, nie mogą zapominać, że sztuka jest aktywnym uczestnikiem w walce o socjalistyczny naród.

Przypominamy te sprawy tylko dlatego, że przy przesunięciu ostrza słusznej krytyki na organiza-

torów życia kulturalnego, łatwo możemy stracić z pola widzenia rzecz główną, zasadniczą i podstawową — samego twórcę. A przecież najbardziej idealne warunki pracy i twórczości nie wystarczą jeszcze żeby mogło powstać dojrzałe dzieło artystyczne. Decyduje twórca. Jego świadomość i talent. Jego bezkompromisowość i umiłowanie prawdy. Jego żarliwość w poszukiwaniu prawdy obiektywnej i gniew w stosunku do zła i podłości. Jego umiłowanie narodu i sprawy socjalizmu.

I dopiero, gdy ta sprawa stanowić będzie oś główną naszych rozważań i dyskusji na oczekujących nas w najbliższym czasie naradach, zjazdach i konferencjach, dopiero wówczas będziemy mogli powiedzieć, że twórca krytyka naszych niedomagań i potknąć, że twórcę przewartościowanie naszych osiągnięć i zwycięstw, dały rezultaty poważne i trwałe, dały te rezultaty dla których wytyczną stał się II Zjazd naszej Partii i powszechna dyskusja pojazdowa.



KAREL PURKYNE

Portret własny

Staraniem Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, otwarta została w salach warszawskiej „Zachęty” wystawa malarstwa, rzeźby i grafiki czechosłowackiej XIX i XX w. Omówienie wystawy zamieścimy w jednym z najbliższych numerów.

O „TRZECIM WIDZU” (Na zakończenie cyklu reportaży z kin wiejskich) JERZY PŁAŻEWSKI

Doszło do tego niemal niepostrzeżenie. Tak jest, obecnie co trzeci widz kinowy w Polsce, to widz wiejski.

O tym „trzecim widzu” wiemy tyle, co nie.

Wiemy tyle: przed 1939 nie było ani jednego kina wiejskiego; dziś mamy ich 1200, plus 200 objazdowych. Uruchomiono te kina w wyniku wielkiej, kosztownej akcji. Czy pieniądź państwowy użyty został na celów? Czy się rentuje? Ile wynosi z kina ten nowy widz? Czy tyle, co widz miejski? Co mu się podobą. Co go najbardziej trapi?

Same retoryczne pytania. Nikt nie zna odpowiedzi. By ich udzielić, trzeba wyjść poza statystyczne ogólniki — ku człowiekowi. Bardzo niedobrze, że nie zdobyliśmy się dotąd na żadne teoretyczne, a choćby tylko praktyczne usystematyzowanie tego, co wiemy o widzu wiejskim.

Żeby choć w części pogłębić znajomość problemów związanych z dotarciem filmu na wieś zorganizowaliśmy w ubiegłym i bieżącym roku szereg reportaży „z terenu”, często na głucho zabitego deskami (patrz n-ry 45. 54, 68, 84 i 88 „Przeglądu Kulturalnego”). Były to relacje naocznych świadków, nie mających pretensji do uogólniania tego, co zobaczyli w obranym przez siebie kinie wiejskim, do rzędu ogólnopolskich praw.

Długo zastanawialiśmy się, jak podsumować te reportaże. Podsumować — znaczy to oczywiście uogólniać. A ktoś zarzeczy, że nasi autorzy zobaczyli najważniejsze? Ponad ich głowami odwołaliśmy się więc raz jeszcze do widza,

dzi, lub zaprzeczy ich obserwacjom.

Oto plon — 61 listów od korespondentów wiejskich. Z tych 61 — 19 znajdowało się w zasięgu kin stałych, lub półstałych, 20 w zasięgu kin objazdowych, 22 pozabawionych było stałej obsługi kinowej. Ponieważ zwracaliśmy się do poszczególnych korespondentów nie wiedząc z góry jak „uformowany” jest ich teren, więc i ów stosunek odpowiedzi charakterystyczny dość trafnie penetrację kina na wieś: jedna trzecia ludności wiejskiej ma możność oglądać film w kinie stałym, po trzecią raz w miesiącu; jedna trzecia w objazdowym — rzadziej niż raz na miesiąc; jedna trzecia wreszcie — dorywczo, bardzo rzadko, lub wcale. (Statystyka popiera te nieco pochłonna tezę: 1200 kin stałych przypada na 3000 dawnych gmin).

Tyle się kryje w tych 61 listach, że nielato powiedzieć, co w nich najważniejsze. Chyba to: wieś zaczyna traktować kino jako swoją sprawę. Żeby to zabrzmiło konkretniej: walczą już nie tylko o jakiejkolwiek widowisko, ale o mądre gospodarowanie tym widowiskiem. Żeby chłop nie był pod żadnym względem upośledzony w porównaniu z widzem miejskim.

Tymczasem jest upośledzony. „Cóż z tego, że korzystamy z kina, jak nie można nic zrozumieć, ponieważ dźwięk jest całkiem niewyraźny i głuchy, obrazy także niewyraźne, tym właśnie zniechęca się ludzi do kina!” — pisze M. Ostatek z pow. Białogard. „Jeśli wyświetla się film w wersji polskiej, to rozumie się tylko 60 proc. Wiejskiego widza. Niech potwier-

słów” — donosi M. Górniak z pow. Luban Śląski. „Taśmy w filmach są często porwane, zaplamione, jakby specjalnie po wyciągnięciu z nich soków życiodajnych. Często środek jest na końcu, lub koniec na początku. Do tego należy dodać głos umarłego wołającego z grobu, aby go wydobyli!” — żali się F. Jaworski z pow. Kamień Pomorski. „Dźwięk i mowa nie są czyste jak w Warszawie, co tak dźwięk słowo można zrozumieć” — pisze K. Blaut z pow. Jędrzejów. I ma rację J. Zaziczny z woj. poznańskiego, gdy skarży się na „nie odpowiedni dźwięk: najgorzej jak film jest polski, wolę napisy”.

Cytuję kilka wypowiedzi, a mógłbym kilkadziesiąt. Nie ma w listach sprawy, równie bolesnej i równie częstej, co narzekania na niski poziom techniki. Otóż to! Seans, dajmy na to, „Zakazanych piosenek” w Warszawie nie równa się bynajmniej seansom „Zakazanych piosenek” w Oksie pod Jędrzejowem. Widz stołeczny, znalazłszy się w Oksie, niewiele zrozumiałby z filmu. A przecież w takich Oksach mieszkają ludzie stołecznie mniej z kinem obcy, wolniej czytający, nie znający recenzji prasowych, jak większość warszawiaków.

Nie ma się co ludzi. Bardzo poważna część (by nie powiedzieć: połowa) wiejskich seansów kinowych, to kulturalne brakorobstwo. I tu mniej winien jest fantastyczny plynny personel kin (zwłaszcza stałych, niektóre mają już ósmego, czy dziesiątego kierownika w ciągu 2 — 3 lat), a więcej określone zarządy kin i Centralny U-

ząd Kinematografii. Wina leży po stronie „ulgowych” wymagań, stawianych przez wysokie instancje kinom wiejskim: „dla wsi — ujdzie!”.

Kontrola jakości projekcji właściwie nie istnieje; aparatom brak części zamiennych, gdy w styczniu zepsuje się przystawka dźwiękowa, to jeszcze w czerwcu filmy wyświetla się na niemo; od wsi do wsi krążą taśmy tak zgrane i podarte, że w mieście od dawna odesłanoby je na półki, nieleżni konserwatorzy kopii są przeciążeni pracą i po prostu knocą, zamiast rzetelnie konserwować. I choć powszechnie o tym wiadomo, nie dzieje się nie takiego, co by ten sam radykalnie uzdrowiło. „Dla wsi — ujdzie”.

Nie uchodzi. Korespondenci półgębkiem tylko, marginesowo żalą się, że lokal nieodpowiedni, że nie mają na czym siedzieć, że na sali mroz, lub że widzom leje się za kołnierze. Ale o brakach technicznych piszą zawsze w pierwszym rzędzie. Bo z tym wiąże się ściśle sprawa druga: zrozumiałość.

Widz wiejski w zasadzie rozumie oglądany film. Widz wiejski w zasadzie go nie rozumie. Póki jest głodny samego widowiska — wymaga niewiele. Jak ów pierwszy widz braci Lumiére z r. 1895 zadowolony jest, że coś się rusza na ekranie. Co i po co? Mniej w tym. Ale do czasu. Potem staje się bardziej wymagający. Chce rozumieć treść.

Praktykę dubbingowania filmów (zwłaszcza wielomównych) słusznie uzasadniano chęcią uprzywilejowania ich widzowi wiejskiemu, który nie

nadaża z czytaniem napisów. Ale, jak napisał wyżej J. Zaziczny, jest to swego rodzaju hipokryzja przy obecnym stanie aparatury wiejskiej. Napisał ktoś zawsze przeczyta, nieartykułowanego bełkotu z głośnika nie rozumie nikt.

Film niezrozumiany, to groźne zjawisko marnotrawstwa „Nie zawieszę w pełni możemy rozumieć treść — pisze L. Koniuszewski z pow. Zielona Góra — Dość za szybko wszystko przemiga, tak że wiele razy nawet krótkie napisy są niemożliwe do przeczytania, a już nie mówię o długich”. To jest oczywiście głos ogółu.

By przeciwdziałać temu niebezpieczeństwu, grożącemu nawet przy najlepszej technicznej projekcji, Centr. Wynajmu Filmów zdecydowała się dołożyć parę groszy do milionów wydatkowanych na kina wiejskie i po długich wahanach zaczęła wydawać bezpłatne ulotki ze streszczeniem. Widzy mogłyby sobie przed seansem przeczytać, a po seansie usunąć resztę wątpliwości sięgnawszy ponownie po ulotkę. Ale nakład tych ulotek (ok. 50 000) jest tak niski (PKPG twierdzi, że ulotki to „reklama”, a na reklamę szkoda pieniędzy!), że nie ma mowy o tym, by każdy widz wiejski jedną taką dostał. Rada jest prosta: natychmiast podnieść nakład ulotek oraz zobowiązać kierowników kin, by przed każdym seansem przynajmniej odczytano głosno streszczenie akcji. Zysk z tego będzie wprost lichwiarski.

Tymczasem jedynie dwie kores-

DOKOŃCZENIE NA STR. 2

PRAWDA O RADZIECKIEJ MUZYCE I RADZIECKIM KOMPOZYTORZE

W listopadzie ub. roku czasopismo „Muzyka Radziecka” ogłosiło mój artykuł, w którym próbowałem odpowiedzieć na niektóre zagadnienia dręczące mnie i moich współbraci w sztuce. Uznając wielkie osiągnięcia muzyki radzieckiej, uważałem, rzecz prosta, za niezbędne wskazać również braki, które stoją na przeszkodzie jeszcze bujniejszemu rozkwitowi naszej sztuki muzycznej. Byłoby niewybaczalnym krótkowidzstwem nie dostrzegać tych błędów, z gruntu niesłuszne byłoby je przemilczać.

Artykuł mój wywołał wiele ogłosów również za granicą. Przeważająca większość moich czytelników zrozumiała słuszne intencje artykułu — ujawnić przyczyny przeszkadzające dalszemu, jeszcze szybszemu rozwojowi muzyki radzieckiej, wskazać drogi do ich usunięcia, poruszyć pewne sprawy z zakresu estetyki, charakterystyczne dla obecnego etapu rozwoju muzyki w naszym kraju. W niektórych krajach jednakże znaleźli się komentatorzy usiłujący interpretować moje wystąpienie jako rzekome nawoływanie do wyrzeczenia się zasadniczych postulatów realizmu socjalistycznego. W tym celu niektórzy dziennikarze preparowali w sposób niesumienny mój artykuł wyrivując z niego pojedyncze cytaty, przemilczając zaś ustępy, w których niedwuznacznie mówię o nienaruszalnych zasadach sztuki socjalistycznej.

Historia muzyki światowej w ostatnich dziesięcioleciach wskazuje w sposób oczywisty, że istotne, nieprzemijające wartości muzyki współczesnej zawarte są w utworach kierunku realistycznego, a nie w wymyślnych, poronionych eksperymentach kompozytorów — formalistów.

Nie obawiając się zarzutu nieekromności, stwierdzam: kompozytorzy radzieccy kroczą obecnie w

pierwszym szeregu, ich twórczość odgrywa poważną rolę w ukształtowaniu kierunku rozwoju nowej muzyki. Tym większa jest nasza odpowiedzialność, tym więcej od nas się wymaga, tym głośniejsze brzmienie powinien głos krytyki i samokrytyki. Właśnie dlatego jesteśmy tak dalecy od samouspokojenia, właśnie dlatego w prasie radzieckiej stale ukazują się artykuły poddające surowej krytyce nasze błędy, stawiające przed nami coraz to nowe zadania.

CZY „KARIERA KOMPOZYTORA” MOŻE BYĆ SPOKOJNYM ZAJĘCIEM?

Z punktu widzenia krytyka muzycznego, Howarda Taubmana, który ogłosił w gazecie amerykańskiej „New York Times” 17 i 20 grudnia ubiegłego roku komentarze do mego artykułu, ideałem kariery kompozytora jest spokojne bytowanie w promieniach sławy. Kompozytor niech sobie pisze, wydawca wydaje, słuchacze i krytycy chwalą — życie płynie spokojnie, miarowo...

Mr. Taubman wyobraża sobie, że sukcesom muzyki radzieckiej przeszkadzają wymagania, jakie naród stawia kompozytorom. Nie zauważa on widocznie, że właśnie to żywe zainteresowanie społeczeństwa radzieckiego dla rozwoju narodowej kultury muzycznej stanowi naszą najwikszą przewagę.

Spokojny kwietzm najmniejsi przystoi artystom — ludziami, których powołaniem jest wyrażanie w obrazach artystycznych życia, walki i pragnień swoich współczesnych. Przypomnijmy sobie wielkich klasyków — Szekspira, Michala Anioła, Byrona, Puszkina, Lermontowa, Beethovena, Czajkowskiego, Musorgskiego, Chopina, Liszta, Berlioz. Czyż życie ich nie było pełne dramatycznych poszukiwań, tytanicznej

walki o prawdę, o przodujące idee, o postęp?

Nie, Mr. Taubman, kompozytorzy radzieccy nie pragną bynajmniej tej „kariery”, jaką im pan prorokuje, kończąc swój artykuł słowami: „Jedno jest niewątpliwe — kariera kompozytora w Rosji nie będzie już więcej niespokojnym życiem”.

„Kariera kompozytora” w naszym kraju była i będzie „niespokojnym życiem”. Bowiem życie nasze — to nie nieruchome bagno, lecz potężny strumień rwący burzliwie naprzód. Co dzień, otwierając gazetę, że wzruszeniem dowiadujemy się o coraz to nowych sukcesach naszego narodu we wszystkich dziedzinach ekonomiki i kultury. Za kilkoma suchymi zdaniem komunikatu nieraz odgadujemy rysy tego nowego, co każdego dnia, każdej godziny wdiera się w nasze życie. Jakże mogłby artysta radziecki, obdarzony ostrym wyczuciem tego, co nowe (inaczej nie byłby artystą, lecz rzemieślnikiem), nie rozumieć konieczności, by dotrzymywał kroku narodowi, żyć tym, czym żyje naród?

Z komentarzy Howarda Taubmana do mego artykułu widzę jasno, że albo nie rozumiał on, albo nie chciał zrozumieć (to się niekiedy zdarza) tego, co najważniejsze: wszystkie moje ostre uwagi krytyczne pod adresem niektórych nie* zbył utalentowanych kompozytorów z gatunku umiejących się „przystosować” (niestety ten gatunek jeszcze u nas całkowicie nie zanikł), wszystkie moje strzały pod adresem „biurokratów muzycznych” (należy mieć nadzieję, że ten typ działacza muzycznego niedługo już u nas zaniknie) świadczą nie o „zmianie kursu” w radzieckiej polityce artystycznej, jak to usiłuje twierdzić Mr. Taubman, lecz o czymś wprost

ARAM CHACZATURIAN

przeciwym. Wzywając do walki z błędami i brakami w naszej twórczości i w organizacji spraw muzyki w ogóle, mierzam jak najgorzej do umocnienia wielkich zasad sztuki radzieckiej, zasad opartych na samym ustroju naszego życia, na najprostszej i najjaśniejszej filozofii naszego społeczeństwa: *dobro ludu*.

Sztuka radziecka, muzyka radziecka służy ludowi, służy ludzkości. Pracujemy w imię życia, w imię dobrego, jasnego życia dziś i jeszcze lepszego, jeszcze jaśniejszego życia — jutro.

Sztuka należy do ludu — ta wielka zasada, leżąca u podstaw całej naszej działalności, wysunięta została przez założyciela naszego państwa, nieśmiertelnego Lenina. Jest to zasada niewzruszona na całej przestrzeni dziejów sztuki radzieckiej i pozostanie niewzruszona na stulecia. I kiedy zdarzało się, że poszczególń artyści radzieccy zapominali o tej zasadzie lub odstępowali od niej — naród po ojcowsku wytykał nam nasze błędy i działało się to zawsze jedynie z pożytkiem dla sztuki, z pożytkiem dla artystów.

REALIZM SOCJALISTYCZNY I INDYWIDUALNOŚĆ TWÓRCZA

W sposób zdecydowany i bezapelacyjny stojmy na gruncie podstawowej zasady radzieckiej sztuki wielkich idei humanistycznych, opartej na wielkich tradycjach klasyki, sztuki potrzebnej narodowi i zrozumiałej dla narodu. Czy to znaczy, że dążymy do monotonii, do niwelacji twórczości? Czy to znaczy, że nie ma u nas wolności (wórczej? Przecież takie właśnie oskarżenie usiłują przeciwko nam wysunąć liczni komentatorzy radzieckiego życia artystycznego, a wśród nich również Mr. Howard Taubman.

Oto np., jak odpowiada na to pytanie gazeta „Prawda” w artykule z 27 listopada 1953 r.:

„Jedną z najstraszliwszych klęsk sztuki jest niwelacja, sprowadzanie do jednego wzoru, chociażby nawet najlepszego. Takie podejście do pracy nad utworem zacierania indywidualności, rodzi szablon, naśladowictwo, hamuje rozwój myśli twórczej, pozbawia sztukę radości poszukiwań.

Realizm socjalistyczny otwiera horyzonty przed myślą artysty, daje największą swobodę twórczej indywidualności, rozwojowi najrozmaitszych gatunków, kierunków, stylów. Dlatego tak wielkie znaczenia może mieć poparcie śmiałych poszukiwań artysty, wnikienie w indywidualne cechy jego twórczości i branie pod uwagę, przy analizie zalet i wad, takiego czy innego artystycznego rozwiązania, prawa artysty do samodzielności, do śmiałości, do poszukiwania nowego”.

Cała historia muzyki radzieckiej dowodzi absolutnej słuszności tego twierdzenia. I ci utalentowani artyści radzieccy, którzy tą drogą poszli, tworzyli utwory wyraziste i potrzebne, które jak drogowyszy znaczyły kierunek rozwoju sztuki radzieckiej. Niektórzy z nich mylili się, niekiedy boleśnie przeżywali swe błędy. Ale znajdowali w so-

bie siły, by te błędy poprawić i znów szli naprzód, zdobywając coraz to nowe szczyty. Naród ceni wysoko ich działalność, ciesząc się powszechnym uznaniem. Wystarczy wskazać, iż kompozytorzy S. Prokofiew, N. Miaskowski, D. Szostakowicz, W. Muradeli i A. Chaczaturian, których błędy przede wszystkim poddane były krytyce w uchwale Komitetu Centralnego Partii Komunistycznej (na tę uchwałę powołuje się często w swoich artykułach Mr. Taubman), w ciągu osiatn pięciu lat odznaczeni byli Nagrodami Stalinowskimi, przy czym niektórzy z nich dwukrotnie.

Cóż warte są „komentarze”, przedstawiające sprawę w ten sposób jak gdyby wymienieni kompozytorzy znajdowali się „w nielase”? Tylko na przestrzeni ostatnich pięciu lat powstały w Związku Radzieckim utwory tak różne co do treści i stylu, jak XXVII Symfonia N. Miaskowskiego, oratorium „Pieśń o lasach”, dwadzieścia cztery preludia i fugi i Dziesiąta Symfonia D. Szostakowicza, oratorium „Na straży Pokoju”, Siódma Symfonia i balet „Legenda o kamiennym kwiecie” S. Prokofiewa, opera „Dekabryści” J. Szaporina, koncert skrzypcowy i fortepianowy i opera „Rodzina Tarasa” D. Kabalewskiego, balet „Jeździec Miedziany” R. Gliera, pieśni W. Solowiowa — Siedoja, W. Zacharowa, I. Dunajewskiego. A ileż pełnych treści i bardzo indywidualnych utworów wyszło spod pióra kompozytorów republik narodowościowych! Wymienię kilka tylko nazwisk — O. Taktatizwili, A. Arutunian, A. Badażanian, F. Amilrow, A. Filipienko, G. Ernesaks, J. Juzelunas.

Kilka dni temu postawiłem ostatnią kropkę na partyturze czteroktowego baletu „Spartak”, poświęconego bohaterskiej postaci meżnego przywódcy ruchu ludowego w starożytnym Rzymie. Moje plany na przyszłość to muzyka do tragedii Szekspira „Makbet”, cztery rapsodie na fortepian, skrzypce i wiolonczelę z orkiestrą, cykl pieśni o pokoju i przyjaźni narodów. W ciągu całego twórczego mojego życia pisałem jedynie to, co dyktowały mi moje zainteresowania twórcze. Czyż można po tym wszystkim uwieryć w szczerość ludzi, którzy „przelewają łzy” nad tym, iż kompozytorzy radzieccy nie korzystają rzekomo z wolności twórczej?

LOS KOMPOZYTORA W KRAJACH ZACHODU

Muzycy radzieccy obserwują z radością rosnące dążenie do zachowania narodowej kultury muzycznej, które w szeregu krajów Europy i Ameryki ujawnia się obecnie we wzroście zainteresowania społeczeństwa dla pieśni ludowej, w dążeniu u wielu utalentowanych kompozytorów amerykańskich, angielskich i francuskich do tego, by zbliżyć swą twórczość do potrzeb duchowych narodu. Wiemy, że warunki bytowania tych kompozytorów bywają niekiedy bardzo ciężkie, że ich „kariera” rozwija się w warunkach bynajmniej nie spokojnych. Ale tym bardziej zaszczytna i szlachetna jest ich misja, tym bardziej godna uznania ich walka o kulturę demokratyczną w treści i narodową w formie.

Zdarzyło mi się niedawno czytać bardzo ciekawy artykuł wybitnego kompozytora francuskiego, Artura Honneggera, który z gorzką ironią kreśli rzeczywisty obraz życia muzycznego Francji. Honnegger porównuje sytuację współczesnego kompozytora w krajach Zachodu z beznadziejną sytuacją handlową, w jakiej znalazłby się dziś fabrykant wysokich bucików damskich zapinanych na guziki. Mówiąc o bezpłodności i zubożności usiłowań twórczych współczesnych kompozytorów Zachodu, Honnegger twierdzi, że w wyobrażeniu publiczności „kompozytor współczesny jest jak gdyby nieproszonym gościem usiłującym koniecznie zająć miejsce przy stole, do którego nikt go nie prosił”.

Smutne wyznanie! Honnegger, narysowawszy ponury obraz warunków życia kompozytora na Zachodzie, kończy swój artykuł w sposób następujący: „Czyżbyście istotnie myśleli, że człowiek, zajmujący się twórczością, może tworzyć w takich warunkach? Musi on przede wszystkim troszczyć się o to, by nie umrzeć z głodu i zima”.

Czy nie to ma na myśli Mr. Howard Taubman, kiedy przeciwstawia „wolność twórczą” kompozytorów w krajach zachodnich warunkom życia i pracy kompozytorów radzieckich?

Kompozytor w Związku Radzieckim znajduje miejsce szczytne. Naród otacza go szacunkiem i opieką. Jego byt materialny jest zapewniony, wie, że jego praca jest potrzebna społeczeństwu i wysoko przez nie ceniona. Przy tym, rzecz prosta, odczuwa on głęboko swą odpowiedzialność przed społeczeństwem, przed historią, przed ludzkością.

Myślą się gruntownie ludzi, którzy sądzą, że naród radziecki, wznosząc gmachy przodujące socjalistycznej kultury mierza rzekomo do zamknięcia się w ramach swego narodowego życia, że odrzuca on jakoby kulturę innych narodów, a w szczególności amerykańskiego lub angielskiego. Nic bardziej błędnego nad takie sądy. Nasza miłość do kraju ojczystego, nasze dążenie do umacniania i rozwoju naszej kultury narodowej nie oznacza wcale, byśmy lekceważyli osiągnięcia innych kultur narodowych. Mamy głęboką szacunek dla prawdziwie narodowej i prawdziwie demokratycznej kultury wszystkich wielkich i małych narodów.

Chciałbym zakończyć wezwaniem do umacniania przyjaźni między muzykami Związku Radzieckiego i muzykami Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Wiemy, że artyści w tych krajach, tak samo jak w kraju Rad, pragną głęboko pokojowego współistnienia i współpracy kulturalnej wszystkich narodów. Jest naszym obowiązkiem, obowiążkami kompozytorów radzieckich, amerykańskich i angielskich — ze wszystkich sił przyczyniać się do rozwoju normalnych więzi kulturalnych między naszymi krajami, wzmacniać wzajemny szacunek i zaufanie, przyjaźń między naszymi narodami. Albowiem nasza przyjaźń oznacza pokój na całym świecie.

(Gazeta „News” Nr 5, 1954 r.)

O „TRZECIM WIDZU”

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1.

podencje mówią o ulotkach: kierownik kina w Chaizynie (woj. kazański) twierdzi, że rodzące na sali ulotki, a D. Kowalska z Dzierżogowa (pow. Przasnysz) również wspomina o bezpłatnym rozdawaniu streszczeń. W trzech dalszych wypadkach doszukać się można jeszcze śladu legendarnych ulotek: w Samborowie pod Olsztynem nauczycielstwo „wygłasza pogadanki” przed filmem (czyżby na podślawie ulotek?) i „czyta na głos napisy”, w dwóch innych wypadkach mają rzekomo miejsce jakies „przedmowy” i „głośnie streszczenia”. I już.

W całej olbrzymiej większości wypadków niewprawy widz pozostawiony jest sam sobie. To jest druga sprawa do załatwienia. Pilna.

Z pewnością niepełne, niedostateczne rozumienie filmu przez widza wiejskiego wywiera wpływ na jego gusty. Na pytanie, co ten widz lubi, padły odpowiedzi zdumiewające zgodne: „filmy z okresu wojny”, „partyzantkie”. „Kocham filmy bojowe” — zwierza się jeden z korespondentów, zachwycając się filmem o Matrosowie i „Zakazanymi piosenkami”. Wołanie o filmy sportowe, młodzieżowe itd. jest tylko sporadyczne, o filmy z okresu wojny wołają korespondenci chorem. Co się za tym kryje? W filmach tych, jak w pierwszych filmach braci Lumière, akcja jest najbardziej wizualna, nieskomplikowana. Dużo ruchu, mało słów. Zrozumiałe, więc podoba się.

Nie wszyscy podawali konkretne tytuły, nie wszyscy oglądali te same zestawy filmów, toteż drobniagowa analiza wymienionych w listach tytułów mogłaby zawieść. Znamienny jest jednak fakt, że złośliwcy rekord należy do zapomnianego niemal w miastach „Sekretarza rejkmu” reż. Pyriewa, niezłego filmu o antyhitlerowskiej partyzantce. Cytowało go pochlębie nie aż 6 listów. Drugie miejsce należy do „Ostatniego etapu”. Na 35 tytułów aż 17 (50 proc.) to filmy „z okresu wojny”.

Inne upodobania widzów są już trudniej uchwytne. Niewątpliwie powszechne jest domaganie się komedii, a także baśni (tematy „zromantyczne”). Baśnie oglądane są chętnie właśnie przez starszych. Pożelone są zdania co do filmów „historycznych”, które mają wielu zwolenników (monumentalne efekty plastyczne są tu bodaj największą atrakcją), ale i wielu przeciwników, utrzymujących, że tematy „starożytne” są niezrozumiałe i obce.

Jeszcze mniej przemawia za tym, by wieś miała jakies jednolite stanowisko wobec filmów „wiejskich”. Z 35 wymienionych tytułów można do tej grupy zaliczyć tylko cztery. Z nich tylko „Nie ma pokoju pod oliwkami” cytowany był 3 razy; reszta, tj. „Kawaler Złotej Gwiazdy”, „Burmistrz Anna” i „Wesoly jarmark” — po razie. I już. A oto garść sprzecznych opinii: „Za mało filmów o tematyce wiejskiej współczesnej” (J. Krucica z pow. Drawsko). „Filmy o życiu uisi są niechętnie przyjmowane przez chłopów twierdzących, że takie filmy dobrze znają” (P. A. z pow. Żywiec). „Zaznaczam, że brak jest filmów o przemianach na wsi w ZSRR” (A. Włodarczyk z pow. Dąbrowa Tarn.).

„Wołamy o komedie, o komedie wiejską, której treścią będzie życie obecnej wsi, życie młodzieży wiejskiej” (J. Zaziczny z woj. poznańskiego). Opinie — od Sasa do lasa! Bez wątpienia przyjmowanie filmów „wiejskich” zależy od stopnia świadomości danej wsi a także od poziomu pierwszego filmu tego gatunku, który tam dotarł.

Jest natomiast jedna jeszcze sprawa repertuarowa, w której panuje zastanawiająca jedynolitość. Aktualności. „Dużym zadowoleniem wita ludność kronikę ze świata i odbudowę Warszawy” (A. Siwak z pow. Ostrow Wkp.). „Największym powodzeniem na terenie naszym cieszą się filmy z lat wojny z dodatkami aktualnymi” (W. Niewiadomski z powiatu Lublin). „Kiedy przeczytałem na zajęciach świetlicowych nasz list wszyscy wołali o kroniki aktualności. Od lipca 1952 roku, na jakies 70 filmów wypadło 8 kronik filmowych aktualności (zgroza)” (M. Jurdeczka z pow. Ostroda). „Najbardziej podobał nam się obraz wojny w Korei. Byliśmy oburzeni na Amerykanów za barbarzyńskie bombardowanie ludności cywilnej. Mówili: tak samo jak Niemcy u nas” (W. Mucha, pow. Włoszczowa). Po obejrzeniu filmu dokumentalnego z minionej wojny, „gdy ludzie powychozili z kina, to nie mogli przechwalić i nadzwicić się, że Związek Radziecki był i jest taki dzielny” (K. Klys z pow. Sieradz).

Zatem: kronika, film dokumentalny, wspaniały łącznik chłopca ze światem, niwelujący pojęcie „zabitego kąta” jest niecierpliwie wyglądanym uzupełnieniem filmu fabularnego. Niestety, za rzadko, grubo za rzadko dociera kronika na wieś, choć powinna — co tydzień. Być może, jest to kwestia niedostatecznej kontroli i budżetów finansowych dla personelu, który czuje się obowiązany do wyświetlenia filmu fabularnego, a kroniki już nie.

W ogóle bodźce finansowe nie zawsze działają we właściwym kierunku. „Filmy dość często są grane, ale wcale się nie dba, by była duża frekwencja ludności, byle film był odegrany” (A. Włodarczyk z pow. Dąbrowa Tarn.). „Kino (poistale) widuje tylko dojeżdża, jak nie wykona planu to swojej gninie” (J. Szczudło z pow. Głogów). „Zapewniają, że kino będzie obsługiwało całą gminę. Wprawdzie kilka razy wyjeżdżało pod naciskiem publiczności, ale teraz filmu nikt nie widzi” (M. Pietryńko z pow. Zamosć). „Kierownictwo kina ogranicza się do wyświetlania filmów i to tylko tam, gdzie jest gmina. Nie wyjeżdża na gromady zelektryfikowane” (L. Szulkowski, pow. Plock). „Od 1951 r. kino objazdowe nie po-kazywało u nas ani razu. Może jest taka przyczyna, że za mało była frekwencja — 80 do 100 osób — nie opłacało się przyjeżdżać. Uwaga, że kino objazdowe ma na celu nie tylko opłacalność, ale i szerzenie kultury” (W. Lesniewski, pow. Milicz).

Cóż tu jeszcze dodawać? Że do-rzala chyba sprawa powiązania personelu kin stałych (najliczniejszych) trwałymi umowami. Tylko to zlikwiduje żenującą plynność kadr, ich częstą niekompetencję i nieudolność; usunie tak pomiarne ośrodki mniej ludnych, jak i wyświetlanie filmów przed pustawą salą, byle odwalć seans. Dotychczasowy system, bądzmy szczerzy, jest zły i przynosi nieobliczalne straty rozwojowi kultury filmowej na wsi.

Nie dysponując funduszami na konserwację sal, transport, opał, sprzętanie, niewłaściwie opłacany kierownik kina, ubocznie noszący ten nieatrakcyjny tytuł, przestaje się troszczyć o kino. Nie wyjeżdża do gromad, gdzie byłby witany z otwartymi rękami (patrz wyżej); nie zapewnia znośnej choćby temperatury na sali (jak np. w kinie w Dzierżowie, woj. warszawskie); pozwala zająć sobie salę na magazyn zboża (np. w gm. Jedrychów, pow. Susz); nie interweniuje, gdy mu przysyłają ciągle te same filmy (kino w Przebierowie, pow. Kamień Pom.); nie stara się o atrakcyjną reklamę plakatową czy fotosów, lub organizowanie widowni przez radiowęzeł.

Owszem, mówimy chętnie, że personel kin wiejskich, to wysunięta placówka naszego frontu kulturalnego. Ale wysunięta placówka musi systematycznie dostawać posiłki, proporcjonalne do swego znaczenia. Inaczej ulegnie wrogowi. Ten wróg, to wcale nie figura retoryczna.

„W lutym przejechali do nas prelegenci i mówili i wraz zachęcali naszą wiejską młodzież na kurs kin, który miał się zacząć 15 lutego. Chcieliśmy przetłumaczyć naszym dziewczynom, żeby która z nich jechała. Jedna z nich była bardzo chętna, ale coś z tego, kulacki chłopak powiedział jej, jeśli pójdzie to on już jej za żonę nie pojmie i dziewczyna się cofnęła” — pisze Krystyna Klys z pow. Sieradz. „Nasi kulacy chodzą na filmy nieszkodliwie, ale jak węża, że w filmie coś przeciw wyszkowi to tak gęby rozpuszczą, że ani połowa ludzi nie przyjdzie” — donosi U. Markowski z pow. Słupsk. „Stare dewotki uważają, że pójść do kina to grzech, bo ksiądz nie przychodzi” — komunikuje J. Oleksiak z pow. Stopnica. „Najgorzej wpływa na ludzi film gdy są pocałunki, ludzie się oburzają, że gorszy jest młodzież, że o tym mówią” — pisze Janina Lech z pow. Garwolin. „Ciekawą bojaźnią kierownika kina w Miłowie jest niewyświetlanie poranków niedzielnych, które mają niezmierzny popyt u ludzi, którzy przychodzą z odległych wsi do kościoła w Miłowie. Kto stoi na przeszkodzie to nie wiadomo, ale przypuszczając należy, że kier. I dlatego poranków od 2 lat nie ma” — skarży się A. P. z pow. Żywiec.

Trudności niemalże się przed kinami wiejskimi: piętano. Ale rola ich jest ogromna. Trudno bez wzruszenia czytać np. list Anny Siwak z pow. Ostrow Wkp.: „Ja osobiście cieszę się, że z filmów korzystają przede wszystkim dzieci szkolne. Zawsze kiedy rozradowani (mam ich troje) opowiadają co widzieli, rozczuła mnie to, że one właśnie mają możność korzystać z takich kulturalnych rozrywek, podczas gdy ja przed wojną widziałam tylko jeden film, na który pojechałam 10 km. do miasta”.

Zaden widz wiejski nie jest tak wdziecznym widzom jak ten z nieheblowanej ławki w wiejskiej sali. „Kino — to dobra rzecz” — mówi kilkadziesiąt milionów widzów wiejskich rocznie. Za mało!

Wiele zrobiono już dla tego widza. Ale kto się na tym terenie zatrzymuje — ten się cofa. A niepokojące objawy zatrzymają, usypiania na laurach — są nieestety widoczne. Sprawa kina dla wsi musi nabrać ponownie rozpędu! To też będziemy do niej jeszcze niejednokrotnie powracać.

JERZY PŁAZEWSKI

NARADA KOMPOZYTORÓW

Tych, którzy od paru lat obserwują działalność organizacyjną Związku Kompozytorów Polskich, nie zaskoczył zapewne przebieg ostatniego walnego zgromadzenia członków ZKP. Nie można powiedzieć, że nie się na tym zjeździe nie dzieło. Przeciwnie, dzieło się, i to wielo. Zjazd obfitował w momenty pogodne i burzliwe, wystąpienia brutalne i komiczne, sytuacje trudne i wesołe, śpiewa śmieszne i dramatyczne. Chciałoby się rzec — jak w życiu, gdyby złośliwy chochlik nie kazał szukać analogii raczej z jakimś wyssanym z palca widowskim niż z prawdziwym życiem, które nas otacza, karmiąc nasze nadzieje, radości i troski.

Czy uczestnikom zabrakło może inwencji w wyborze problemów lub w przenoszeniu na teren muzyki uchał II Zjazdu Partii i postulatów wysuwanych na ostatniej Radzie Kultury? — Bynajmniej. Zastrzeżenia budziły tylko pozywy, w jakich te problemy rozpatrywano, sposób, w jaki poszczególni dyskutanci stawiali pewne zagadnienia i racje, jakimi szermowali na poparcie swych stanowisk.

Znakomity referat dr Z. Lissy (którego obszerne fragmenty drukowaliśmy w poprzednim numerze „Przeglądu”) otwierał — zdawałoby się — szerokie pole do dyskusji. Tymczasem głosów, które by nawiązywały do tez stawianych przez referentkę i usiłowały je rozwinąć, było bardzo niewiele. Znaczy to, że kompozytorzy niechętnie zabierają głos w sprawach ideologicznych. Ze sprawozdań, jakie zamieściła nasza prasa codzienna, wynikałoby, że dyskutowano na zjeździe ZKP zagadnienia: muzyki rozrywkowej i tanecznej, upowszechnienia, młodych kadr, krytyki, propagandy muzyki polskiej za granicą itd. i zainteresowany czytelnik gotów odnieść wrażenie, że najbardziej palące sprawy doczekały się wreszcie na zjeździe kompozytorów wszechstronnego naświetlenia. Tymczasem w rzeczywistości wszystkie te problemy zostały zaledwie dotknięte w

pojedynczych przemówieniach, a rozpruszona dyskusja nie zdołała ich w najmniejszym nawet stopniu pogłębić.

Jedynie zagadnienie, jak należy pojmować pełnię swobody twórczej, daną dziś kompozytorowi przez państwo ludowe, w odniesieniu do potrzeb ogólnej kultury muzycznej naszego społeczeństwa, zostało — i to dzięki niezbyt szczęśliwej interpretacji M. Drobnera — należycie wyjaśnione w przemówieniach J. M. Chomińskiego i Z. Lissy, a zwłaszcza min. Sokorskiego. Nie chcemy — mówil ten ostatni — komenderować twórczości lub narzucać jej jakąś określona tematykę. Nie znaczy to jednak żebyśmy rezygnowali z postulowania. Kompozytorzy muszą pamiętać, że istotną rzeczą jest tworzenie muzyki potrzebnej narodowi. Mniej nas obchodzi j a k oni to zrobią. Uznajemy w pełni prawo kompozytora do tworzenia dzieł nowatorskich, wyrażających nowe treści nowymi środkami. Chodzi nam o to tylko, aby jego muzyka nie była oderwana od życia narodu. Wolnemu twórcy kierującemu się socjalistyczną busolą zawsze będą bliskie potrzeby jego narodu.

Najwyższy oddźwięk znajdowały wśród kompozytorów sprawy bytowe. Było to o tyle zrozumiałe, że ustępujący zarząd nieco je zaniedbał w ciągu swej dwupół-letniej kadencji. Nie negując bynajmniej ich podstawowego znaczenia, które podkreślone zostało dostatecznie mocno w rzeczowym przemówieniu I. Garżteckiej, trzeba stwierdzić, że zaciążyły one ujemnie na dyskusji nad referatem zasadniczym. Głosy w tych sprawach można było z powodzeniem przenieść na drugi dzień zjazdu — po sprawozdaniach Zarządu, a nawet trzeci, którego całe przedpołudnie zmarnowano na jałowe spory proceduralne dotyczące wniosków Komisji Kwalifikacyjnej.

Miary kryzysu organizacyjnego ZKP przejawiającego się m. in. nie tylko w ogólnym poziomie prowadzonej dyskusji lecz również w ab-

sencji licznych członków (sponad 100 członków, obecnych w ostatnim dniu było zaledwie 43) dopełnity wybory nowych władz związkowych. Po wielu wariantach najrozmaitszych składów personalnych i perypetiach wybrano nowy Zarząd.

Nowy Zarząd ZKP złożony w znacznej części z ludzi młodych obejmuje swe funkcje w warunkach szczególnie trudnych. Musi on w pierwszym rzędzie wyprowadzić działalność ZKP ze zbyt ciasnych ram profesjonalnych, by przekształcić go w prawdziwie twórczą organizację umującą w swe ręce inicjatywę we wszystkich żywotnych sprawach kultury muzycznej naszego kraju. Nadanie określonego profilu programowego zbliżającemu się Festiwalowi Muzyki Polskiej: ślan naszej pieśni masowej, muzyki rozrywkowej i tanecznej, stan naszej krytyki muzycznej, słaby wzrost naszych kadr kompozytorskich — każda z tych spraw musi się stać przedmiotem szczególnej troski nowego Zarządu. Z pewnością, sprawy zatwierdzenia nowego cennika honorariów kompozytorskich, Domu Kompozytora i należytej propagandy muzyki polskiej za granicą nie powinny schodzić z pola widzenia Zarządu, aż do ich ostatecznego załatwienia. Ale jednocześnie musi pamiętać nowy Zarząd o tym, że tylko wtedy zdoła on skupić wokół siebie wszystkich członków, przełamać ich obojętność i bierność dla spraw związkowych, gdy podniesie na wyższy szczebel poziom ich świadomości ideowo-artystycznej. Stworzenie dyskusyjnego ośrodka, w którym dochodzić będzie do konfrontacji poglądów i wymiany doświadczeń, w którym ścierać się będą odmienne stanowiska i wzbogacać wyobraźnia twórcza, nie tylko podniesie z upadku i marazmu naszą krytykę muzyczną, lecz jednocześnie wpłynie jak najbardziej na bujniejszy rozkwit naszej muzyki.

Zachęcamy nowy Zarząd ZKP do podjęcia tych ambitnych zadań.

Red,

STRZĘPKI LONDONA

i (znow) repertuar

BOLESŁAW MICHAŁEK

Istnieją dwa powody, obydwa stojące poza samym filmem, dla których warto „Dziennikowi marynarza”, blahemu filmowi amerykańskiemu wyświetlanemu na naszych ekranach, poświęcić nieco uwagi: pierwszy to wartość i popularność powieści Jacka Londona „Martin Eden”, drugi — to sprawy repertuarowe w Polsce.

„Martin Eden” — to jedna z najbardziej wzruszających powieści o dojrzewaniu artysty. Tyle jest w niej zarliwej wiary w człowieka, w jego wspaniały rozwój, w jego silną wolę; a sam Martin to bodaj najpiękniejszy w literaturze realizmu krytycznego bohater — artysta, ogarnięty przejmującym głodem poznania świata i chęcią ulepszenia go. Dla tego jest bohaterem, któremu jesteśmy skłonni wierzyć, że przedrze się przez gąszcz kapitalistycznego świata i narzuci społeczeństwu swą piękną indywidualność. A jednocześnie powieść odśladania prawa rządzące społeczeństwem amerykańskim, jego kulturą, jego literaturą, odśladania sprężyny działające na skomercjalizowanym rynku literackim i wydawniczym.

Wszystko to sączy się z książki niejako wbrew głównej linii fabularnej, wbrew pesymistycznemu założeniu o osamotnieniu, o niszczycielskiej sile miłości, wbrew owemu niezupełnie zrozumiałemu samobójstwu Martina.

Są więc w powieści dwie warstwy: jedna realistyczna, oparta o osobiste doświadczenia Londona, ukazująca pięknego bohatera walczącego o swą sztukę — i druga, podporządkowująca konflikt Edena koncepcji „wielkiej samotności”.

Nie potrzeba dodawać, że to, co decyduje o nieprzemijającej wartości powieści, o jej powodzeniu i ciąglej aktualności — to warstwa pierwsza.

W pierwszej chwili po obejrzeniu „Dziennika marynarza”, stanowiącego filmową adaptację „Martina Edena”, doznaje się uczucia niespodzianki: druga warstwa powieści, ta stanowiąca ów nieznośny ciężar (dodajmy: ciężar rozsądny) w powieści przez wątki realistyczne została przez twórcę filmu całkowicie odrzucona. Stworzono nieistniejący w powieści wątek walki Martina o sprawiedliwość dla swych towarzyszy. Intencje scenarzysty i reżysera kierują się więc pozornie we właściwą stronę, w stronę wysunięcia na czoło filmu spraw ideowych.

Stwierdzenie zaskakujące, ale przecież uzasadnione datą powstania filmu, rokiem 1942. Film pochodzi z okresu rooseveltowskiego liberalizmu lat czterdziestych, w którym, w zakresie sztuki filmowej, powstał szereg dzieł o niewątpliwie wartości.

Ale tak już jest z klasyką — bo do klasyki można chyba zaliczyć Londona z „Martinem Edenem” — że przy wszelkich operacjach, choćby pozornie uzasadnionych względami ideowymi, przecieka przez palce cały utwór. Dochodzi do niepowodzenia artystycznego — a tym samym ideowego. Tak stało się z „Martinem Edenem”.

Przy sposobności amputowania tego co zbędne, okaleczono poważnie bohatera. Zagubił się gdzieś pasjonat — artysta, zagubił się wspaniały chłopak, brnący ze swą sztuką przez dżunglę społeczną.

Pozostał jakiś inny Martin o silnych pieśniami i niewyraźnym charakterze, słowem, strzępek bohatera powieści.

Nie bez wpływu na tę szczególną adaptację były filmowe schematy sytuacyjne, wprowadzające zgrzyty do dzieł Martina, a nade wszystko spowodowanie pozostałych bohaterów do szampowych „typów filmowych” (Regan, Connie, Brissenden itd.).

Otrzymałmy w wyniku dość banalny film o młodym, ubogim marynarzu o aspiracjach literackich i bogatej panience; tym tylko różniący się od tuzinkowych filmów tego pokroju, że bohaterowie zamiast paść sobie w ramiona w ostatecznej scenie — rozchodzą się rozdzielni sprawą towarzyszą Martina.

Jesteśmy zatem świadkami paradoksalnego zjawiska: Sidney Salchow, postępowy twórca amerykański, chcąc przydać Londonowi wymowy społecznej, wypruł z „Martina Edena” to, co stanowi o jego artystycznej i społecznej wartości.

Wzbogacenie naszego jednostajnego nieco repertuaru o pozycję kinematografii amerykańskiej jest bardzo słuszne. Zwalacza słuszne wydaje się cofnięcie do ciekawego okresu lat czterdziestych, po którym kryzys artystyczny pogłębiał się coraz bardziej.

Zalować tylko należy, że zacierpnięto z tego okresu film mierny, chociaż w intencjach szluszny. Bo jednocześnie publiczność polska nie



Scena z filmu „Dziennik marynarza”

zna czołowych pozycji tego okresu, niewątpliwych dzieł postępowych. Nie wiem, ile w tym winy naszego aparatu rozpowszechniania, a ile obiektywnych trudności w zdobyciu materiału. Jeśli jednak mówi się coraz więcej o konieczności wzbogacenia repertuaru, m. in. pozycjami postępowej kinematografii zachodniej, czas zastanowić się nad planowym wprowadzeniem na ekrany filmów artystycznie i ideowo najciekawszych, dojrzałych od „Dziennika marynarza”.



BAJKA HIKMETA z tysiąca i jednego dnia

JAN KOTT

Dawno nie widziałem tak pięknych dekoracji. Scenę i proscenium rozdzielają rozsuwane zasłony. Kosińskiemu niepotrzebne są złudzenia przestrzeni. Całą powierzchnię zasłony pokrywa rysunkiem, traktowanym płasko, rozkochanym w szczególe, bogatym w ornamenty jak na perskiej miniaturze. Pałac sułtana Arzenu rośnie aż po granatowe niebo, czarny i biały, pełen murytańskich kolumnienek i rozkosznych wirydarzy, strzelających wieżeczek, śmiesznie zakratowanych okienek i dwóch pękających kopuł. Jest z bajki, ale jest jednocześnie z architektury.

Pejzaz zasłony przed obrazem piątym jest także z bajki, ale jednocześnie jest z księżycowej wiosennej nocy wschodniej. Żelazna Góra, gdzie Ferhad stukłową maczugą oczyszcza drogę dla wody, aby doprowadzić ją do studzien i wodotrysków Arzenu, jest górą z bajki, ale nie przestaje być górą. I topola, którą zasadził bohater, nie przestaje być topolą, choć jest topolą z bajki.

Dekoracje Kosińskiego nie próbują zastąpić naszej wyobraźni, ale nie chcą jej również przeszkadzać. Świat, który stwarzają, nie przestaje być rzeczywisty, chociaż księżyc jest półksiężycem tureckim i ma bardzo długie rogi. W bajkach z tysiąca i jednej nocy na czardziejskim stolicku w pośrodku pustyni zjawiają się pachnące daktyle, wonne figi i sorbety zimne jak górskie źródła, ale stary wozniwoda, któremu córke porwał Szeik, płacze prawdziwymi łzami. Na czardziejskim dywanie w mgnieniu oka krótszym od chwili, jaka błyskawicę dzieli od grzmotu, można z Bagdadu zalecieć do Szyrazu i z powrotem wrócić do Bagdadu, ale nawet na czardziejskim dywanie nikt nie ucieknie od wyroku wezyra. Wystarczy obrócić na palcu cudowny pierścień, aby ze skórzanej torby mulnika, porzuconej pod daktylową palmą, wyszły dwadzieścia cztery słonie i osiem dwugabrynych wielbłądów dźwigających ciężkie worki ze złotem. Ale nad noc czardziejskiego pierścienia silniejsza jest władza kalifa, okrucieństwo wezyra, intrygi eunuchów, przekupstwo sędziów i chciwość kupców.

Bajki z tysiąca i jednej nocy są prawdziwymi w swoim wielkim realizmie, ale okrutne i surowe. Sławia podstęp, chytrość i spryt jak w plebejskich apolożach europejskiego średniowiecza. Natura ludzka jest w nich niezmienna i niedobra. Nie wiem, w jakim stosunku do tej starej legendy pozostaje dramatyczny poemat Nazima Hikmeta?

Na pewno nie jest jej dosłownym powtórzeniem, choć nie zatracił nic z prostoty, świeżości i urzekającej parabolii baśni ludowej. Młody i piękny Ferhad, malarz zielonych tulipanów, w których próbował wyrazić cały swój zachwyt nad urodą świata i całą swoją miłością dla Szirin, wyrzeka się bliskości ukochanej i godności wezyra, będzie samotnie przebiegał skalę i nie spocznie, aż wodę sprowadzi dla ludzi. Lud mu zaufa i nie zawiedzie zaufania ludu. Jest to bajka pełna nadziei, bajka z tysiąca i jednego dnia.

W Legendzie o miłości, podobnie jak w wierszach Hikmeta, jest jakaś niezmienna czułość dla każdego ludzkiego cierpienia. Nawet złemu wezyrowi wiele jesteśmy skłonni przebaczyć, bo cierpiał nieszczęśliwie.

W bajkach z tysiąca i jednego dnia, podobnie jak w wierszach Hikmeta, jest jakaś niezmienna czułość dla każdego ludzkiego cierpienia. Nawet złemu wezyrowi wiele jesteśmy skłonni przebaczyć, bo cierpiał nieszczęśliwie.

częściwie zakochany w swojej okrutnej władczyni. Litujemy się nawet nad pysznym i zarozumiałym astrologiem, bo zał nam, że pisze tak złe wiersze.

Nie możemy, niestety, litować się nad tłumaczką. Nie jest napisane w programie, z jakiego kolejno języka przekładała Legendę Hikmeta Ewa Fiszer i ile piór i słowników dzieli turecki oryginał od jego polskiej wersji? Znana jest anegdota o ślepcu, który pytał, jak wygląda śnieg? Odpowiedziano mu, że jest biały jak łabędź. Ale ślepiec nigdy nie widział łabędzia. W końcu dotknął ślepca kicią dionii. Teraz już wiem — powiedział — jak wygląda śnieg. Tak, i my wiemy jak wygląda Hikmet po turecku.

Przekład jest suchy jak wióry, garbaty jak wielbłąd, mdły jak owoce pigwy i ubogi jak wozniwoda w Stambule. A przecież mamy w naszej literaturze świetne stylistyczne tradycje przekładu wschodnich bajek i opowieści, od Krasickiego aż po Leśmiana. Jest na czym się uczyć i z czego wybierać. O ilej lepszym tłumaczem Hikmeta okazał się w swoich dekoracjach Jan Kosiński!

Reżyserował Legendę Jerzy Rakowiecki. Próbował połączyć hieratyczną oszczędność mimiki i gestu z prawdą psychologiczną i dramatycznością przeżycia. Nie zawsze mu się to udało. Wątpię, czy nawet mogło się całkowicie udać. Bał się, chyba niesłusznie, odważniejszego podkreślenia umowności bajki, szerszego i bardziej bogatego gestu. Pierwszym odsłonom nadał męczące, powolne tempo, w ostatniej popadł znowu w dość jałowy i tradycyjny symbolizm. Większość reżyserów i aktorów, zwłaszcza młodego pokolenia, staje bezradna, kiedy porzucić trzeba naturalistyczną konwencję i nie można schronić się ani w płaskie imitatorstwo, ani w naiwną stylizację, kiedy konieczny jest świadomy wybór stylu! Rakowiecki miał ambicję stworzenia przedstawienia bardzo szlachetnego, ale można było mieć więcej odwagi.

Aktorsko wypadło przedstawienie dość niejednolite. Stefania Jarkowska całą swoją rolę prowadziła konsekwentnie do wielkiej sceny rozmowy z siostrą i Ferhadem. Miała w sobie pychę i okrucieństwo, miłosną namietność i siostrzaną czułość. W tej scenie urzekła. Pokonała wszystkie trudności roli, nawet brak warunków. Była szekspirowska.

Marii Janeckiej natomiast w roli sułtanki Szirin nie starczyło ani siły, ani środków do patetycznej sceny pożegnania z Ferhadem. Wylądowała już wszystko wcześniej. Miała właściwie tylko jedno ładne: szczerze zagnanie, kiedy jabłko rzuciła Ferhadowi. Miłosny żar już potem tylko udawała. Była zakochaną dziewczyną, nie stała się kochającą kobietą.

Barycz w roli malarza zielonych tulipanów i bohaterskiego Ferhada był prosty, szczerzy i ujmujący. Warto tego młodego aktora otoczyć opieką, może wyróżnić nam wreszcie romantyczny kochanek. Dardziński był bardzo ludzki w swojej ojcowskiej dumie i ojcowskiej trosce. Była to obok Jarkowskiej najstarszanniej zbudowana rola w całym przedstawieniu. Bogucki i Michalowski, astrolog i nadworny lekarz, mogli być o wiele śmieszniejsi, gdyby im na to reżyser pozwolił.

W całości, w obecnym sezonie teatralnym, tak monotonnym dotąd, pozbawionym większych ambicji i nudnym, Legendę o miłości przyniosła wreszcie powiew świeżości.

Państwowy Teatr Nowej Warszawy. Nazim Hikmet: **Legenda o miłości**. Poemat dramatyczny w 3 aktach (5 obrazach). Przekład Ewy Fiszer. Inscenizacja i reżyseria Jerzego Rakowieckiego. Dekoracje Jana Kosińskiego. Kostiumy Ewy Nowickiej. Muzyka Tadeusza Bairda. Premiera polska 28 kwietnia 1954 r.

JERZY FICOWSKI

ROZMYŚLANIE

Gdy w przeszłość biegnę po ścieżkach,
którem sam wydeptałam,
wracają krajobrazy niepowrotne.
Im dalej — droga coraz bardziej lekka
jak w pędzie pociągu — za oknem,
i tak odległa, że niczyja.
Nie mijam jej — ona mnie mija.

Gdy idę w przyszłość, daleką, choć nie obcą,
przez góry dni, doliny nocne,
wiem, że nie wrócę. I wiem po co
jest dzień mój, trud i noc i nocleg.
I każdy krok jest moim krokiem,
a gwiazdy — bliskie, choć wysokie.

Tak dzień po dniu jest dniem dzisiejszym,
bez śladu w pamięć nie odchodzi,
czas nadchodzący nie umniejszy
sensu odbytych lat ni godzin,
i żadna noc mi nie zaskoczy
dnia, co spełniony, bo roboczy.

WCZORAJSZY ŚNIEG

Wyrzywa wiatr spod nóg — jak liść —
kalekiej gołodezi skrawek.
Przez zaspy wichru, przez przeprawę
spłoszone krajobrazy wieją.
Iść. Iść. Iść.
Z nadzieją.

Tak siedłem przez pobojuwisko,
wlekli się ze mną współwzięciowie.
Hamburski wietrze — jeszcze powiej.
Śniegiem w bezdomne oczy miciesz...
Już blisko. Blisko. Blisko.
Ja dojdę przecież.

Doszedłem Mija dziewięć lat.
Jutlandzki śnieg się zapominało.
Naginam pamięć, niby gałąź —
dni umaity jak stokrotnie.
Już tylko wiatr. Wiatr. Wiatr.
Bezdomny stania się za oknem.

TWÓJ ŚMIECH I UŚMIECH

Tak śmiać się, jak ty potrafisz!
Tyle uśmiechów! Z takim blaskiem!
A każdy z innej parafii:
ten — z saskiej, ten znowu — z laskiej!

Tyle w uśmiechach swoich zmieścić!
Powiedzieć wszystko samą ciszą!
O tym się filozofom nie śni,
choćby zasnęli na lat tysiąc.

Twój śmiech olśniewa wszystko — wierz mi.
O! Mrużysz oczy! Mrużasz nimi
w kwintieniu nagłym i pośpiesznym,
które nie boi się lesieni.

DWIE TOPOLE

Ojcu

Z fotografii spłowiata przestrzeń.
dwie milczące topole u bramy.
Ze wspomnień ojca czasem jeszcze
tamtejszy wiatr galezie niepokoi.
Ich gęsty szum, co dawno zamilkł,
tętnieniem, natchnieniem bywał snów moich.
I szły do mnie drogą pokoleń
podkijowskie, gadające topole.

Ciągle jeszcze uciekam się do was,
moje drzewa spod chmur Górczakowa.
Nie widziałem was, ale wspominam —
cień wasz biegnie od ojca do syna,
i przestrzenie pomija i lata...
Mnie nie było. A wy — ukraińskie —
już szumieliście mi — w pradzielnictwie,
przed stworzeniem mojego świata.

Mnie błysnęło słońce — nad miastem,
z gleby — rosty uliczne bruki.
Skąd mi przyszyły topole i las ten,
w którym — dęby dębom, bukom buki?
I jak stał się ten wiersz, który kończę?
Czyj śpiew w słowach, jak wiatr w liściach
przebiegł?
Tak mi szumią topole twe, ojczyste,
któremu zawdzięczam siebie.

KROŚNIENSKIE ŚWIĄTKI

Wypatruje po drogach do młyna
Przenajgładsza Panna Maryna.
Już i po tych koralikach poznać,
że swojaczka — od Krosna,
zdobna we wszystkie krasy panieńskie
i w fartuszeki krośnienskie.
Nad jej czołem ani korony,
tylko jeden fruujący liść zielony...
Jaworowi, lipowi ludkowie!
Którym sukien nie fałdował powiew,
co, gdy głodne szły lata i postne,
szliście łaski wybiłgawać pod Krosnem,
prowadzili was wsiowi snycerze...
Wierzysz w świątków snycowanie.
Wierzę:
Wydlubane z kusego pieńka,
uładzone, wygladzone w rękach,
tyle przyziemne, co podniebne,
ptakom jeszcze potrzebne.



Rys. I. Celnikier

ŚLĄSK NA PÓŁKACH I W PRACOWNIACH

Sprawa projektowanego od kilku miesięcy wydawnictwa literackiego w Stalinozrodzie nie rusza z miejsca, cichną rozmowy na ten temat, jeszcze niedawno tak żywo prowadzone. Natomiast zainteresowały się problemami Śląska inne wydawnictwa, w rezultacie czego pierwszy kwartał 1954 roku przynosił kilka interesujących pozycji, które szybko znikają z półek księgarskich.

Omawiana już książka S. Ziembę „Od Katowic do Stalinozrodu” jest wyczerpana, lecz „Wydawnictwo Literackie” przygotowuje, może nawet już drukuje, poprawiony i poważnie zwiększony drugi nakład, zapewne w lepszej oprawie graficznej niż poprzedni. To pierwszy komunikat z frontu naszych półtek o książki na śląskie tematy.

Omawiając książkę S. Ziembę zwrócę uwagę, że literaci i dziennikarze w swych poszukiwaniach i w ogłaszanych publikacjach wyprzedzają naukowców i historyków. Sytuacja ta już się zmienia, zaś w najbliższym czasie zmieni się jeszcze na korzyść historyków, o czym będzie jeszcze mowa. Dobrze się jednak dzieje, że pisarze nie czekają, że są niecierpliwi — i że sprawy Śląska i jego dziejów pasjonują ich coraz więcej.

To zainteresowanie, w połączeniu z miłością do ziemi śląskiej i jej rewolucyjnej tradycji, przyniosło nam książkę) W. Szewczyka p.t.

13 PORTRETÓW ŚLĄSKICH

w której autor opowiada „o Śląsku nieznanym dla wielu, a dla wszystkich bliskim”. Szewczyk powziął ambitny zamiar: ukazać dzieje walki o postępie i wyzwolenie narodowe i społeczne na przykładzie życia i działalności trzynastu wybitnych Ślązaków. Można by zarzucić, że pominał pewne postaci, które odegrały tutaj nieposiednią rolę, jak „czerwonego księcia” Szafranka, który w pruskim parlamencie solidaryzował się ze skrajną lewicą, lub Norberta Bończyka, Stalmacha — i że nie pokusił się w tym zestawieniu o krytycyzm, lecz jakże potrzebny portret Karola Miarki.

Nie wydaje się jednak, by zarzuty takie były słuszne. Szewczyk dokonał szczeniowego i bynajmniej nie dowolnie zestawionego wyboru: tom tych szkiców (przechodzących niekiedy w literackie essay historyczne lub nawet w opowieści) napisanych żywo, z dużą swadą narracyjną — rozpoczął od zyciorysu buntownika chłopskiego, opoianina, Marka z Jemielnicy (XVIII w.), postaci prawie że nieznanej i zapomnianej — a zamknął swoją książkę zyciorysem komunisty Józefa Wierczorka, członka PPR, zamordowanego przez oświęcimskie Gestapo.

Pomiędzy tymi dwoma bojownikami znajdują się portrety wybitnych postaci z okresu Wiosny Ludów — Pawła Oszydy, Emanuela Smółki i Krystiana Minkusa, powstała z Zgromadzenia Narodowego we Frankfurcie nad Menem.

Obok nich znaleźli się zastępnymi budziciele polskości: Józef Lompa, Konstanty Dąmrot, poeta-kowal Juliusz Ligoń, opolski poeta Franciszek Wileczek, poszukiwacz i zbieracz śląskich pieśni ludowych, jak górnik bytomski Feliks Musiałki i Juliusz Roger, „niemiecki entuzjasta polskiej kultury ludowej”, którego zbiór pieśni odegrał ważną rolę w budzeniu i utrwalaniu się świadomości narodowej Ślązaków. Znalazło się również miejsce dla mechanika i wynalazcy, Józefa Bozka oraz dla Jana Dzierżon, apidologa, pszczelarza o światowej sławie, proboszcza karłowickiego który nie uznał dogmatu o nieomylności papieża, ogłosił w tej sprawie list otwarty, a porównano z wyższą hierarchią kościelną, wystąpił z Kościoła i zdjął szatnię.

Do istniejących już dawniej, nacjonalistycznie lub bigotycznie opracowanych zyciorysów wybitnych Ślązaków, Szewczyk dorzucił swoje „Portrety”, książkę, jakkolwiek nie wolną od pewnych usterek, a jednak piórska, cenna, która spełni swoje zadanie i zastąpi owe wspomniane powyżej i przedawnione opracowania.

Na pochwałę zasługują ponadto rzetelne zestawienie notatki bibliograficzne oraz „Kalendarzyk ważniejszych wydarzeń”, ułatwiający orientację czytelnika w sytuacji politycznej omawianych okresów historycznych.

Jedną z najcenniejszych pozycji, wyprzedzającą w sposób nie mający sobie dotychczas równych — jest książka Edmunda Osmańczyka) p.t.

ŚLĄSK W POLSCE LUDOWEJ

— zawierająca cenny materiał oparty wyłącznie na dokumentach i faktach, oraz wysnutych z nich bezspornych argumentach politycznych. Osmańczyk dla pierwszą, nader śmiałą próbę ujęcia najnowszych dziejów Śląska, napisaną z żarliwą pasją publicystyczną (nawet w przypisach), tak charakterystyczną dla tego pisarza wywołującego się z tej ziemi i znającego ją jak własny zyciorys.

Punkt wyjścia, pozycję, jaką zajął Osmańczyk w swojej książce, najlepiej definiuje jej pierwsze zdanie: „Dzieje Śląska stanowią w historii Polski szczególny, osobny rozdział, w którym bohaterstwo ludu śląskiego przez wieki całe było przeciwwagą zaradcy najpierw polskich wielmożów, a następnie polskiej burżuazji”.

Pracę swoją podzielił Osmańczyk w sposób, jaki może wzbudzić sprzeciw zawodowych historyków jako zbyt dowolny, mimo że autor uzasadnił go nader przekonująco. „Wstęp” zwięzłe i treściwie wprowadza w okres wczesnodziejowy Śląska kolonizację niemiecką, bunt chłopów, rozwój kapitalizmu na Śląsku, intrygi międzynarodowej finansjery i Watykanu, zaoferanie gospodarcze Śląska w Rzeszy i w Polsce przedwzrostowej — i podkreśla doniosłą rolę, jaką odegrała na Śląsku KPP.

Rozdział ten stanowi bardzo istotne i, jak się w dalszej lekturze okazuje, niezbędne przygotowanie dla głębszego i właściwego zrozumienia najnowszych dziejów Śląska. Rozwiniętych na następnych dwustu kilkunastu stronach.

Dzieli je Osmańczyk na trzy zasadnicze części: Śląsk w latach 1945—1946, w latach Planu Trzyletniego, oraz w latach Planu Sześcioletniego. Wyodrębniony jest z tego podziału w części ostatniej problem awansu społecznego i narodowego Śląska, gdzie autor uzasadnia tezę, jaką dyktują nam wszystkim nasze własne spostrzeżenia, że „po raz pierwszy polskość Śląska ma możliwość pełnego rozwoju, wolnego od przeżytków feudalizmu, od zakorupienia w zascianku jednej dzielnicy. Po raz pierwszy pojęcie Ślązak, Wrocławianin, Opolanin staje się pojęciem nie plemiennym, przeniesionym z czasów feudalizmu w XX wiek, lecz pojęciem takim samym, jak Warszawianin, Krakowianin, Łowiczanin, pojęciem regionalnym jednego państwa i jednego narodu”.

Książka Osmańczyka, napisana w sposób odkrywczy, twórczy, namiętny politycznie — będzie zapewne należały do cennych i doczekają się wielu omówień. Bez względu na wynik tej oceny, niechże dotrze już teraz do każdego czytelnika i niech opowiada wszystkim o „sercu przemysłowym Polski” i o gorących sercach jej mieszkańców.

Równocześnie ukazała się bardzo starannie wydana i bogato ilustrowana (co świadczy o szacunku dla czytelnika) praca zespołowa historyków polskich).

SZKICE Z DZIEJÓW ŚLĄSKA

— już nawet nie jaskółka przyszytych tego rodzaju publikacji, lecz ze względu na swą wartość — „boć” — zapowiadający dalsze, nie mniej cenne pozycje. Jest to pierwszy sygnał realizacji postulatów wysuniętych w czerwcu 1953 r. we Wrocławiu na Sesji Polskiej Akademii Nauk — i stanowi wyraz i decydujący zwrot w badaniu przeszłości Śląska, stawiający wszystkim, którzy chcieliby pisać o tej ziemi, wysokie, o wiele wyższe wymagania niż to miało miejsce dotychczas.

Omówienie krytyczne „Szkiców” należy do historyków, ograniczyć się więc do stwierdzenia ich wielkiej zalety: popularności i barwności chyba dość trudnej do osiągnięcia w tego rodzaju pracy. Ewa Małczyńska, pod której redakcją wyszła ta książka, zgromadziła różnorodny, w pewnych fragmentach rewelacyjny materiał historiograficzny, który stanowi rezultat pracy i współpracy katedr historycznych Uniwersytetu im. B. Bieruta we Wrocławiu. „Szkice” nie dają jeszcze pełnego obrazu dziejów Śląska, lecz gruntownie, naukowo i w oparciu o udokumentowane fakty zajmują się poszczególnymi momentami procesów, jakie towarzyszyły historii śląskiej ziemi.

Obejmują one okres wczesnohistoryczny (dr H. C. Holubowiczowa) i prof. W. Holubowicz), dzieje obrotu Śląska przed feudalizmem niemieckim w XI i XII w., (mgr. W. Korota) interesujące, na ogół nieznane szczegóły z życia i walki chłopów śląskich w XII i XIII w., z okresu przed kolonizacją niemiecką (prof. K. Małczyński), szkice (E. Małczyński) o próbach odbudowy państwowości polskiej w oparciu o Śląsk w XIII w.; rolę, jaką odegrała o możnowładztwo polskie XIV i pierwszej połowy XV wieku, jak również sprawę zjednoczenia Śląska z Polską (mgr. A. Lipska).

Śląskiem w latach powstania husyckiego oraz wspólną walką wywołaną niemieckich i polskich mas ludowych, zajmuje się mgr R. Heck, zaś o późniejszych zrywach wolnościowych na początku XVI w. organizowanych przez górników wspólnie z chłopstwem, pisze K. Małczyński. W dalszych szkicach — E. Małczyńska omawia „niektóre zagadnienia z dziejów Śląska na przełomie XV i XVI w.”, wskazując na łączność Śląska z Polską w tym okresie; ten problem uwzględnił również dr J. Gierowski w szkicu o mieszaństwie polskim na Śląsku i jego walce o język i kulturę polską w XVII w.

Tom zamykają szkice W. Czaplńskiego i S. Michałowicza o stosunkach szlacheckich, możnowładztwa i oficjalnej polityki polskiej do spraw śląskich w wieku XVI i XVII i o walkach chłopów w XVII i XVIII w., oraz szkice W. Długoborskiego o walkach klasowych na Śląsku w latach 1793—1799.

„Odległe te dzieje — pisze E. Małczyńska — dostarczają nam już wielu przykładów stwierdzających wielką prawdę, że interesy polskich i niemieckich mas pracujących są zgodne ze sobą i zgodne również z żywymi interesami obu narodów”.

Ten cenny i tak potrzebny tom „Szkiców” — to pierwszy krok w

pracy wstępnej do przygotowania wielotomowej historii Śląska. Zajmuje się tym utworzony rok temu przez Instytut Historii PAN. wrocławski

ZAKŁAD HISTORII ŚLĄSKA

Placówka ta otrzymała poważne możliwości naukowo — badawcze, i trzeba stwierdzić, że umiała je wykorzystywać. Jej kierownik, prof. dr Kazimierz Popiołek, oświadczył niedawno, że przystąpiono do opracowania podręcznika dziejów śląskich i że na ukończeniu jest już pierwsza część tego dzieła, poświęcona okresowi feudalnemu (do XVIII w.), szczegółowy konspekt drugiej części, dotyczący okresu późnego feudalizmu (do 1850 r.), oraz plan konspektu dla okresu kapitalizmu.

Pracownicy Zakładu przygotowują również rozdziały śląskie do uniwersyteckiego podręcznika historii Polski, oraz wydawnictwa źródłowe, bibliografie historyczne, monografie obrazujące dwa dziesięciolecia huty Kościuszkowskiej i gromadzą materiały do dziejów Śląska w Polsce Ludowej.

To wyliczenie nie ujmuje zresztą całokształtu rozległych zamierzeń Zakładu; jak np. inicjatywę utworzenia we Wrocławiu ogromnej biblioteki z zakresu dziejów Śląska, sporządzenia centralnego katalogu „ślesiaćców”, oraz zorganizowania poradni informacyjno — dokumentacyjnej.

Zakład słusznie przywiązuje dużą wagę do popularyzowania wyników swych prac, jak i w ogóle wiedzy o Śląsku. Niestety, sprawa ta utyka, natrafia na zbyt małe zainteresowanie wydawnictw oraz redakcji pism naukowych i literackich.

Ostatnio ukazały się również, starannie wydane

POWIEŚCI LUDU NA ŚLĄSKU

zebrane z wielkim trudem przez wybitnego etnografa i dialektologa, Lucjana Malinowskiego (1839 —

1898), opatrzone wstępem W. Szewczyka i posłowiem M. Gładyszka). Opowieści te, dostępne dotychczas szczupłej garście specjalistów (ogłoszone je w „Materiałach antropologicznych — archeologicznych i etnograficznych”, Kraków, 1900 — 1901, t. IV i V), stanowiące bezcenny dokument polskości Śląska Górnego i Opolszczyzny, udostępniono obecnie szerokim rzeszom czytelników.

Dobrze się stało, że ten dość obszerny wybór — mających wartość autentycznej prozy ludowej, pełnych świeżości i humoru — anegdot i opowieści, odbiega nieco od pierwowzoru: wydawnictwo usunęło nierozumiałą dla wielu czytelników odrębność fonetyczną, nie kładąc bynajmniej słownictwa ani charakterystycznych cech morfologicznych i składniowych.

Do godnych zanotowania „wydawnictw śląskich” należy wznowienie wydawnictwa, o które tak uparcie domagaliśmy się swego czasu we wszystkich pismach literackich (np. E. Osmańczyk w „PK”). Ukazał się mianowicie, nieco późno ale — jak to mówią — lepiej niż nigdy

KALENDARZ GÓRNICZY 1954

zredagowany i wydany w rekordowo krótkim czasie, ilustrowany oficjalnie zdjęciami fotograficznymi, drzeworytami, rysunkami, przerzywnikami i inicjałami; wyjątkowo starannie opracowany graficznie).

Pierwszy kalendarz górniczy tłoczony w Tarnowskich Górach ukazał się przed stu dziesięcioletni laty („Kalendarz dla górnośląskich górników na rok 1844 od 24 grudnia 1843 do 21 grudnia 1844, obejmujący 52 tygodnie”).

Mimo przerwania w ostatnich latach tej starej tradycji, trzeba przyznać, że jej wznowienie jest bardzo udane i zasługuje na słowa uznania. Sprawia to urozmaicoń dobor wypowiedzi, wierszy, pieśni, publicystyki, jak również wiadomości o Polsce i świecie, oraz dane

dotyczące literatury fachowej, praktyczne porady i in. Stosunkowo najsłabiej opracowano dział humoru, zbyt ubogo w zestawieniu z innymi partiami kalendarza, a i dobor dowcipów, oprócz kilku żrących frazesów, pozostawia sporo do życzenia.

Zapowiada się, że tradycja wydawania kalendarzy ludowych będzie wznowiona, utrzymana i ulepszona, że kalendarze będą się ukazywać przed pierwszym styczniem — i nie tylko dla górników. Ostatnio przystąpiono już do opracowania „Kalendarza historycznego miasta Bytomia”. Kolegium redakcyjne gromadzi materiały dotyczące przeszłości miasta, powstań śląskich, walk rewolucyjnych — itp.

Do najrozsądniejszych w tej mierze posunięć należy przejęcie przez

WYDAWNICTWO LITERACKIE

obowiązku wydawania „Kalendarza Śląskiego”; pozycja ta będzie figurować każdego roku w planie wydawniczym. To daje gwarancję utrzymania tak ważnej, zwłaszcza na Śląsku, tradycji ludowej.

W tym samym wydawnictwie ukazał się wkrótce prac zbiorowa członków stalinozrodzkiego oddziału ZLP, almanach „Nowy Śląsk”, antologia poezji górniczej w opracowaniu A. Włodki, powieść J. Baranowicza o życiu wsi opolskiej, wznowienie uzupełnionych „Spotkań wrocławskich” T. Mikulskiego, „Postępowe tradycje śląskiej pieśni ludowej” A. Dygacza, książka A. Gałuski o tradycjach walki rewolucyjnej na Opolszczyźnie, tom zebrań i opracowań przez R. Hajduka „Pamiętników Opolan”, poprzedzony wstępem E. Osmańczyka, oraz kilkanaście monografii powiatów i miast opolskich.

Przytoczone w korespondencji tytuły (wydane i zaplanowane) świadczą, że sprawy wydawnicze ruszyły z miejsca, że ten, nie tak dawno, trudny i „drażliwy” problem wkroczył w okres pomyślnych rozwiązań.

Wydawnictwami naukowymi zajmuję się wrocławski Zakład Historii Śląska. Natomiast sprawa wielu innych publikacji, jak np. tego typu, co książka „Od Katowic do Stalinozrodu”, prozy, szkiców literackich oraz broszur ulotnych, kalendarzy, zbiorów reportaży itp. — znajduje należyte rozwiązanie jedynie w wypadku zorganizowania w Stalinozrodzie samodzielnego wydawnictwa.

Wstępne prace są dokonane i nie wolno zmarnować istniejących obecnie okazji. Burzliwa, stalinozrodzka narada działaczy kulturalnych, uczonych i literatów, dziennikarzy i wydawców (o jakiej była mowa w jednej z poprzednich korespondencji: „Uzasadniony niepokój”) — niechże wyda wreszcie ten upragniony owoc, tym bardziej, że ta inicjatywa znalazła pełne, bynajmniej nie głoszone poparcie naszych władz centralnych. Istniejące już doradcze kolegium wydawnicze, nie załatwi tego. Należy powołać i „związać etatem” kierownika, który energicznie przystąpi do organizacji tej placówki i przygotowania do druku pierwszych, chociażby dziesięciu pozycji wydawniczych. Trudno wprost zrozumieć, jak to się stało, że takie województwo, jak stalinozrodzkie, nie ma jeszcze swego wydawnictwa. Postarajmy się — a będzie się wkrótce miało.

*) Wilhelm Szewczyk: „13 portretów śląskich”. Wyd. Literackie, Kraków 1953, str. 248, nakł. 5.000 egz.

*) Edmund Jan Osmańczyk: „Śląsk w Polsce Ludowej”. wyd. PIW, Warszawa 1953, str. 378, nakł. 10.000 egz.

*) „Szkice z dziejów Śląska” pod redakcją Ewy Małczyńskiej, wyd. Książka i Wiedza, Warszawa 1953, str. 370, nakł. 10.000 egz.

*) Lucjan Malinowski: „Powieści ludu na Śląsku”. Wyd. Literackie, Kraków 1953, str. 260, nakł. 10.000 egz.

*) „Kalendarz Górniczy” na rok 1954”, wyd. ZG, Stalinozrod 1954, str. 208, nakł. 75.000 egz.

Herbert i Anna

KAZIMIERZ STRZAŁKA

na w Biesalu, był już kierownikiem miejscowej świetlicy gromadzkiej ZSCH. Była to sala z pięćdziesięciu krzesłami i bufetem alkoholowym, mieszcząca się w domu z na wół zawałonym dachem i sklepikami osiedleńców od frontu. Radomski, który pracował jako naczelnik poczty, wziął wtedy urlop i pojechał na sześciotygodniowy kurs dla kierowników kin do Poznania. Po powrocie nadal pracował na poczcie i był jednocześnie kierownikiem świetlicy i kina — dopiero od roku 1952 opiekuje się tylko kinem.

Tyle informacji z „ankiety personalnej”. Szczególnie interesujące w tym jest tylko ostatnie zdanie, na ile wyników pracy Radomskiego sprzed — i po 1952 roku. Przedtem kino w Biesalu „grało” tylko w soboty i niedziele, kinooperatorów było dwóch — a wyniki kształtowały się w myśl przysłowia „gdzie kucharek sześć”. Teraz, kiedy Herbert Radomski jest wyjątkowo kierownikiem kina, a jego młodszą siostrą, Anna — kinooperator, kino daje po dwa seanse w każdą środę i niedzielę, w środę poranek dla dzieci o godzinie 12 z programem ustalonym z góry z kierownikiem szkoły (przeciętna frekwencja 150 rozradowanych dzieciaków), specjalny dodatkowy seans dla robotników pracujących sezonowo przy budowie i naprawie torów kolejowych, a na resztę dni w tygodniu kino wyjeżdża w teren. Z wioskę oddalonych o kilometr drogi — jak Poledki i Tomaryny — amatorzy kina przychodzili na piechotę w największym śnieg i mróz do kina w Biesalu. Można to interpretować wyłącznie jako „przemocną chęć rozrywkę”. Radomscy odczytują to inaczej.

— W gminie Biesal są już trzy komitety założycielskie spółdzielni produkcyjnych, w Tomaszynie, w Tomarynach i w Starych Jabłonkach. Wszystko to wsie autochtoniczne — powiedział mi z dumą Herbert Radomski.

Czytałem gdzieś niedawno niedowartozone poetyzmem prozą na temat kina wiejskiego — jakąś bluzydą historyjkę o „ciemnym chłopie” nawiedzonym nagle, że się tak wyrazić, przez socjalistyczną świadomość klasową pod wpływem „cudu białego ekranu”. Ta historia nie trafiła mi do przekonania.

Na odwrót, w reportażach pojawiających się w czasopiśmie powiastki są narzekania na trudności, straszenie czytelników opisami kinowych bez stoików, pieców i szub w oknach — i to jest na pewno zgodne z prawdą. Tym narzekaniom przeciwstawiając się od czasu do czasu dzielne referatowe bilanse, powołując się na niezmiennie na ogromny wzrost liczby kin wiejskich — i to też jest zgodne z prawdą. Te dwie prawdy godzą się ze sobą znakomicie — po prostu dbałość o ilość nie dorównuje dbałości o jakość. Dlatego o tym wspominać? Bo stwierdziłem, że nie ma jakiejś jednej prawdy o kinach wiejskich — są tylko zagadnienia wynikające ze specyfiki poszczególnych terenów.

Kina wiejskie w Olsztynskim są

w ogromnej większości dobrze utrzymane, a ich wzrostowi liczbowemu towarzyszy specyficzne zjawisko: tuż obok miejscowości szczytujących się stałym i systematycznym rozwojem kina, świetlicy i biblioteki — istnieją dziesięć miejscowości, charakteryzujące się molożnym trudem słopniowego przemawiania uporczywej, tepej niechęci mieszkańców do wszelkich przejawów kultury. Klasycznym przykładem miejsc Biesal i sąsiednie Makruty.

Stuchając z zainteresowaniem opowiadania Radomskiego, jak w tychże Makrutach śpiących nad jeziorem, pomiędzy lasami — nikt nie interesuje się nie tylko kinem, ale nawet nikt tam nie przenieśliwie czasopism. Ludzie tamtejsi to autochtoni: połowa wsi Warmiaczykole, a druga połowa — Mazury ewangelicy. Ale przecież w Biesalu też jest 85 procent autochtonów, a praca kulturalna idzie znakomicie! To mi niczego nie wyjaśniło — nie o autochtonów to chodzi. Ktoś w Olsztynie uświadamiał mnie o „przejawach wrogiej roboty, o próbach infiltracji rewizjonistycznych z terenów zachodnich Niemiec”. Ale co do wsi Makruty, to dopiero Herbert Radomski mnie oświecił. Wywód, jego brzmiał mniej więcej tak: — Tam jest po prostu dość licha ziemia — wyjątek na tych obszarach. Powiedziałem o tym komu trzeba i zaczęto tam jeździć z odczynami rolniczymi. Okazało się, że ludzie przychodzili chętnie i siuchali z uwagą wszystkich, co dotyczyło sposobów polepszenia pól. A robotę polityczną, uświadamiającą robi się w takich miejscowościach najlepiej przez kino. Ono przenosi do ludzi bezpośrednio, tłumaczy i pokazuje „czarno na białym” kto ma rację — my czy kłacy broniący swoich straconych pozycji. A więc, zamiast mówić o jakimś rzekomo „negatywnym stosunku niektórych autochtonów”, trzeba wprost uświadomić sobie, że wielu starszych ludzi — rdzennych Polaków, którzy przeszli przez piekło hitlerowskiej germanizacji — w ogóle czytały bardzo i niechętnie. Po niemiecku czytali z musu, po polsku — zabraniano im. Do takich trzeba docierać najpierw kinem. Jest, na przykład, takie Dłużniewo o cztery kilometry stąd, gdzie jest sto procent autochtonów. Z czytelnictwem tam słabo, a za to kino „idzie” tam „jak złoto”.

Najbardziej gustują w filmach wesolych i „miłosnych”, w filmach z czasu wojny, w kolorowych bajkach radzieckich. Na filmy *Sadko*, *Szkarłatny kwiat* i *Ostatnia bitwa* przychodzili po dwa razy ci sami ludzie, przyprowadzając ze sobą członków rodziny. Nie dzielnie, że moje kino w Biesalu zajęło w Festiwalu Filmów Radzieckich drugie miejsce, przy frekwencji ponad 5 tysięcy widzów...

Poszedłem z Herbertem do Doma Kultury. Podziwiałem ładne meble, bibliotekę, pianino i adaptery. Dostali to w podarunku od Uniwersytetu Ludowego w Rudziskach (pow. Szczętno). Czasy dziurawego dachu nad budynkiem już dawno minęły — na ścianie wisiał rozkład zajęć tygodniowych czte-

rech zespołów: zespołu tanecznego (16 osób), śpiewaczego (32 osoby), recytatorskiego (12 osób) i czytelniczego (40 osób).

Herbert poczęstował nas gorącą herbatą i poszedł na stację, a ja nawiązałem rozmowę z pewną młodą autochtonką i jej narzeczoną — pracownikiem Zakładu Remontowych Maszyn Mleczarskich. Zadałem pytanie, jakie w ogóle filmy im się podobają. Młoda autochtonka uważała, że do kina chodzi się po to, żeby przeżyć coś pięknego, odczuć radość i nacieszyć się *urokiem melodii* i „ładnych ludzi”. Dlatego lubię radzieckie komedie muzyczne — zakończyła. — Co do mnie, to wolę oglądać takich samych ludzi, jak my — wtrącił jej narzeczony — to znaczy, wolę filmy *współczesne od historycznych* i takie, w których są *prawdziwe koleje życia ludzi z ich trudnościami i radościami*. Ale takich filmów w Polsce robi się wciąż za mało. Zapytałem o przyczynę powodzenia filmów z okresu wojny. — No cóż, wojenne filmy są ciekawe bo można się dowiedzieć prawdy, o tym, kto przygotowywał wojnę i *człowiek jasniej widzi, co trzeba robić, żeby jej uniknąć*... A więc znowu nie żaden „niezdrowy dreszcz” i wyzywanie się w okropnościach”, a najdrowsza w świecie tendencja do rozładowania urazu o „nieuniknionej konieczności wojny”. Bardzo to ciekawe tak sobie porozmawiać z ludźmi prostymi, ciekawszymi czasem od niejednej kawiarnianej i jałowej dyskusji.

Wnioski z mojej podróży miałbym dwa: pierwszy, pod adresem Wydziałów Kultury: doceniać rolę kina na równi z teatrem terenowym, a w pewnych regionach Ziemi Odzyskanych dawać nawet kinom pierwszeństwo przed innymi formami oddziaływania kulturalnego. Dotychczas to się nie dzieje. Drugi wniosek pod adresem CZK: zwrócić z oportunizmem kadrowym, pieczołowicie dobierać kierowników kin wiejskich pod względem ich uświadamienia politycznego i znajomości terenu — opłaci się to stokrotnie (exemplum — Radomscy).

Herbert i Anna — to już dziś dla mnie tylko symbole pewnej określonej postawy życiowej. Ich rysy twarzy stopniały w nurcie uchodzących im działających mnie od wizyty w Olsztynie. Nie poznałbym ich już — chyba, że zobaczyłbym znowu Herberta w wojskowej rogatywce z daszkiem i w granatowym płaszczu kolejarskim z podniesionym kołnierzem, a Annę w ciemnym kombinie narciarskim pasującym bardziej do zakopianskich Krupówek niż do tego sielsko-wiejskiego otoczenia Biesala.

W ostatnim dniu marca, kiedy oddawałem ten reportaż do redakcji, przeczytałem na pierwszym stronie 77 numeru „Życia Warszawy” następujący tytuł: 490 SPÓŁDZIELNI PRODUKCYJNYCH W WOJEWÓDZTWIE OLSZTYŃSKIM. Pomyślałem wtedy o Herbertcie i Annie i o wielu nieznanych „kinnarzach”, którzy swój udział w budowaniu socjalizmu odmierzają skromną miarką: procentami przekroczonego planu frekwencyjnego.

TRUDNA SPRAWA i nieco wniosków

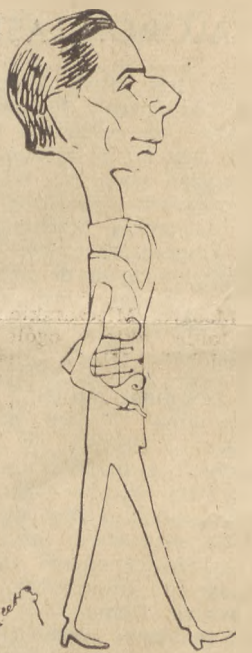
Każdy ma własne prawo do niepokoju, nawet niealkalicznie uzasadnionego. Tym bardziej gdy chodzi o sprawę, w której rzecz sama jest zbyt wielkiej wagi, by ją wystawiać na loterię. Stąd też można zrozumieć pełną obaw rezerwę, z jaką ludzie związani z muzyką przyjęli fakt poszerzenia przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne z dniem 1 stycznia 1954 r. tematyki wydawniczej o przejęty od „Czytelnika” pełny zakres muzyki popularnej. Czy PWM da sobie radę ze specyfiką nowej problematyki? Czy zda egzamin organizacyjny powiększając z roku na rok produkcję o 80 proc.? Czy w instytucji punktującej linię swej dotychczasowej działalności tytułami szczytowych osiągnięć narodowej tradycji i współczesności znajduje się dość miejsca (i serca) dla muzyki tzw. popularnej i zgoła lekkiej? Dla niektó-

*) W. Elektorowicz: Wokół żywych problemów muzyki popularno-rozrywkowej. „Przegląd Kult.” z 3. 12. 53, nr. 48

Ze Zjazdu kompozytorów



K. Sikorski



A. Panufnik



K. Serocki



A. Gradstein



R. Jasiński

Rysunki J. Żebrowski i Jotes

rych*) już w grudniu 1953 pewnie było, że muzyka popularna „w olbrzymim swym zasięgu i programie instytucji PWM — z natury rzeczy będzie tylko ubogim krewnym „dotychczasowej tematyki wydawniczej”.

10 stycznia pojawiły się kolorowe okładki pierwszych piosenek, piosenek i orkiestrówek tanecznych ze znakiem PWM. Równocześnie z nimi — w prasie codziennej i periodycznej niecierpliwie krzyk o nową i lekką piosenkę, o repertuar taneczny i rozrywkowy, którego brak (zresztą rzeczywisty) przypominał sobie tak nagle. Nie odbyło się bez szeregu dość zabawnych „qui pro quo”, np. bez wołania o piosenki, które już za dwa złote można było kupić na Nowym Świecie, a które plotka w Domu Dziennikarza na Fokuślu skazywała na ścięcie przez redaktorów PWM. Do Szpilmana, mówiono, przykładają wzorczę z Szymanowskiego, Olearczyka i Kwiecińskiego mierzą Panufnikiem, nie dziwnego, że cała Polska śpiewa i tańczy bez nut...

NAPRZECIW MASOWEMU ODBIORCY

Brzmi to jak refren masowej piosenki, przypuśćmy, nienapisanego dotąd na szczęście „Marsza Domu Książki”. Ale, jak wiadomo, nie każde zdanie — z tych które w piosence brzmią mocno fałszywie — w rzeczywistości pozapiosenkowej jest w równym stopniu bez sensu. Naprzeciw masowemu odbiorcy i nowemu słuchaczowi wystąpiło Polskie Wydawnictwo Muzyczne swoim trudnym do realizacji, ambitnym planem tematycznym 1954. I o nim z kolei słów więcej niż parę (również cyfr), a to dla oszczędzenia sobie i innym nowych listów zaczynających się od słów: „Szanowny Panie Redaktorze, w związku z artykułem zamieszczonym w Panskim poczytnym piśmie...” itd.

Wydawnictwa typu tzw. upowszechnieniowego w planie 1954 przewyższają o 12 (licząc arkuszy) wszystkie pozostałe typy wydawnictw pewnemowskich razem wzięte: pedagogiczne, estradowe i naukowe. Stąd też w roku 1954 ukaże się nie mniej — lecz w wielu działach więcej i dużo więcej muzyki popularnej, lekkiej, tanecznej — niż w roku 1953, gdy ukazywała się ona w „Czytelniku”.

Nieco cyfr. Do końca roku bieżącego PWM zamierza wypuścić 80 piosenek masowych i tanecznych w wersji na głos z fortepianem. Do dziś 45 z nich już się ukazało (lub zostało oddanych do druku), reprezentując twórczość 24 poetów i 21 kompozytorów. Dla porównania, na przestrzeni roku ubiegłego „Czytelnik” wydał w tym gatunku 66 tytułów. Załedwie 5 z nich wzbogaciło repertuar taneczny. Plan roku 1954 rezerwuje miejsca dla 35 piosenek tanecznych (do dziś 5 z nich kupił już można na Nowym Świecie i gdzie indziej). Katalog dorobku działu muzycznego „Czytelnika” informuje o 10 tytułach (20 utworach) ważnego działu tzw. or-

kiestrówek tanecznych. Plan roczny PWM przewiduje wydanie ok. 70 utworów tanecznych składających się na 36 orkiestrówek — z których 17 (33 utwory) wydawało do tej chwili w księgarniach lub w drukarni.

Cyfrę męczą, ale pozwólcie podać jeszcze parę dla szkieletowego choć dopełnienia obrazu: repertuar orkiestr dętych powiększył się o 12 tytułów — wobec 3 w r. 1953. Repertuar małych orkiestr (odeonów i kapel ludowych) o 20 — wobec 19 (1953), chórów amatorskich o 33 — wobec 29 (1953), instrumentów ludowych, czyli akordeonu, gitary i mandoliny o 38 — wobec 36 z roku ubiegłego. We wszystkich tych działach piosenka popularna masowa obok ludowej we wszelkiego autoramentu opracowaniach wypełnia największą ilość arkuszy.

Jedną z najważniejszych grup planu stanowią na koniec śpiewniki popularne: piosenki masowych, ludowych i tanecznych oraz ich zbiory z towarzyszeniem fortepianu lub instrumentów ludowych. Tu cyfry roku 1954 skaczą dość nagle w górę. Miejsce 3 śpiewników roku 1953 zajmują 8 w planie 1954 i tyleż w projekcie planu tematycznego 1955. Najbliższe dni i miesiące przyniosą pierwsze pozycje serii, która wychodzi naprzeciw najbardziej masowemu zapotrzebowaniu. Jest wśród nich śpiewnik wczasowy czyli „Rok polski” w piosence popularnej i ludowej (wydawany w porozumieniu z FWP), sportowy (dla GUKF), i Piosenki przyjaźni (z inicjatywą redakcji „Przyjaźni”), są również śpiewniki regionalne, publikujące świeże materiały folklorystyczne. Ich pierwsze tytuły dotyczą przede wszystkim Ziemi Zachodnich, aktywizując tereny niedostatecznie jeszcze zmobilizowane kulturalnie; niebawem więc wyjdą z druku w ciekawej postaci graficznej Pieśni Śląska Opolskiego, Pieśni górnicze i śpiewnik Ziemi Lubuskiej (Szlakiem kozła), a obok nich — 2 tomiki popularnej antologii nowej polskiej pieśni ludowej zebranej w akcjach PIS na terenach całego kraju. To w najbliższych miesiącach. Późniejsze (1955) — przyniosą nowe zbiory regionalne (Wielkopolski, rzeszowski, kielecki) oraz nowe śpiewniki dla dzieci (Kaczurbińska) i młodzieży (Szymborska), dla Służby Polsce (Olów) i wojska (Lachowicz), piosenki turysty wiochy (Szczepański) i piosenki i piosenki towarzyskie (Raczkowski).

Zbiórów pieśni popularnych z towarzyszeniem instrumentalnym w r. 1953, ukazało się 5; w roku bieżącym będzie ich 12. Wymienimy choć główniejsze: pieśni na Zjazd Partii (2 zeszyty) i wybór z nowych polskich pieśni masowych, pieśni chińskie i nowe radzieckie, piosenki pionierów i piosenki dziecięce. W dalszej kolejności ukazywać się będą przeznaczone na uroczystości Festiwalu

MIECZYSLAW TOMASZEWSKI

Muzyki Polskiej niewielkie wybory pieśni i piosenek jednego autora; kompozytora lub poety. Wejdą do nich te nie-liczne piosenki dziesięciolecia, których żywotność przekroczyła próg jednego sezonu.

Koniec cyfr. Co stoi za nimi? Wszelkie zbiory i śpiewniki to w dużym stopniu (choć nie tylko) sprawa wyboru i utrwalenia zdobytych przeszłości; próba odbiorcy i próba czasu była tu niezłym drogowskazem. Więcej kłopotów przynosi teraźniejszość. Założymy np. na chwilę, że PWM może być ograniczeń powiększyć ilość arkuszy wydawniczych, by powszechnie zapotrzebowanie na nową piosenkę popularną zaspokoić w stopniu wyższym niż pozwalają na to wymienione liczby; że poradzi sobie z produkcją nie 80 a 160 piosenek, nie 70 lecz 140 utworów dla repertuaru orkiestry tanecznej. Cóż z tego, kiedy natychmiast pojawi się pytanie: co wydawać? Wyciągnięte skądkolwiek liczby, z Polskiego Radia czy z „Muzy” lub choćby z teki redakcyjnej PWM mogłyby uspokoić trochę wydawcy, ale spokojnie byłoby niedużo. Starczyłoby zaglądnąć do nut i tekstów reprezentowanych ową uspokajającą statystykę, by pozbyć się złudzeń. Oczywiście, jeśli przyjąć jakies granice dobrego i złego.

PRZYTULEK DLA GRAFOMANÓW

Nie moje to słowa, przepisałem je z jednej z „Kronik tygodnia” Krzysztofa Gruszczyńskiego (tzw. „Nowa Kultura” nr 3 z 17. I. br.). Niestety, słowa słuszne. Gruszczyński mówi: „W ostatnich latach powstało kilka rzeczywistych udanych, wartościowych piosenek, ale nie zmienia to faktu, że pieśń masowa ciągle jeszcze należy do zaniedbanych dziedzin twórczości zarówno poetyckiej, jak muzycznej. Po dziś dzień stanowi przylepek dla grafomanów wiersza i melodii”. To jest jasne, dla każdego, kto miał okazję z bliska zetknąć się z tym zagadnieniem.

Toczona w ostatnich miesiącach głównie na łamach „Przeglądu” dyskusja nad sprawą piosenki dziwnie omijała tę wstydlivą skądinąd prawdę. Wydaje się, że ci wszyscy, którzy słusznie walczyli i walczą o piosenkę poprzez demaskowanie zabawnych nieraz a często raczej smutnych kryteriów oceny, stosowanych przez instytucje patronujące piosence — niebezpiecznie ziewającą zagadnienie. Bo rada na zlych redaktorów, którzy przepalili parę lat i dziś, obudzili się, w dalszym ciągu żądają od piosenki rymowanej formy referatu lub w imię walki z relikami drobniemiśzańskimi usiłują „uwalniać” wiersz z poezji i liryzmu — rada na nich jest: dokształcić, jeśli się da, lub usunąć. Ale to nie rozwiąże problemu, bo: piosenek powstaje bardzo wiele, ale dobrych piosenek powstaje mało, bardzo mało, a przecież piszą je nie redak-

torzy i referenci — lecz autorzy. Od nich przede wszystkim zależy, czy piosenka będzie dobra, czy nie. A rzecz tym dziwniejsza, że zle piosenki wychodzą spod pióra nie tylko zlych poetów i zlych kompozytorów.

Po co mówię o rzeczach oczywistych? Bo każdy niemal dzień przynosi do redakcji nowe teksty, przychodzące jakby ze świata, w którym obowiązują inne prawa.

W POSZUKIWANIU KRYTERIÓW

Walka o słuszne kryteria oceny tekstu — jak zresztą i muzyki — wydaje się węzłowym punktem zagadnienia i sprawą najbardziej palącą. Trzeba to sobie powiedzieć: schematyzm, uleganie łatwiznie opanowało naszą piosenkę popularną. A co gorsze, tego schematyzmu broni się tu i ówdzie, frontalnie lub z cicha pęk — w imię rzekomych wymagań piosenkarskiej specyfiki; wymagań, których zachowanie może jedynie piosence przynieść popularność.

Przeżyliśmy problem jednego etapu rozwoju pieśni masowej. Dzisiaj natomiast wie, że piosenka dzisiejsza to nie referat o Planie 6-letnim — natomiast rzecz o ludziach, którzy ten plan wykonując kochają się i bawią, gdy mają na to ochotę, a nawet, jeszcze prościej: piosenka, która im może towarzyszyć w pracy i zabawie.

Zdawałoby się, że takie postawienie sprawy da nieograniczone wprost możliwości poetom w wyszukiwaniu tematów i formy dla nich bliskiej adresatowi, tematów, o których dotychczasowa deklaratywna często martwa i schematyczna piosenka nie mogła marzyć. Niestety, w krótkim czasie schemat pierwszy zastąpiono drugim, piosenką liryczną.

Nie wolno fałszywie uogólniać. Powstało więcej niż kilkanaście dobrych, a nawet niekiedy doskonałych w swoim rodzaju piosenek o miłości, księżycu, o blokach i Starym Mieście, o wodzie, leśie i wczasach. Ale spytajcie Szymborskiej i Zagórskiego, którzy mieli w rękach każdy tekst, a powiedzą wam, że można by zrobić ubogą nie do uwierzenia tabelę tematów, co gorzej, tabelę zwrotów i chwytów poetyckich wypożyczonych bez pokwitowania. Tekstów, w których nowością jest imię, zawód i miejscowość schematycznego bohatera (oczywiście również tytuł i czasami autor) a reszta pozostaje ta sama. Kto nie chce, nich nie wierzy, ale napisano kilkadziesiąt (i wydano kilkanaście) piosenek, których chwyt poetycki sprowadza się do piosenki o piosence. Chciałoby się po paru godzinach lektury walić pięścią w stół. Dosyć, dosyć! Zmienieć nogę!... byle obecnego nie zastąpił schemat nowy.

Z muzyką — niewiele lepiej, a może i gorzej? I tutaj obowiązują konwencje, to oczywiste. Gatunek ma swoje prawa, po prostu warsztatowe. Stworzyło go konkretne zamówienie społeczne; by trafić do adresata, trzeba mówić

zrozumiałym mu językiem. Ale to nie to samo, co nasładowanie gotowych wzorów sprzed stu lat czy nawet pięćdziesięciu. Niestety, i tu straszny schematyzm, a łatwizna codziennym gościem. Po przesłuchaniu kilkunastu piosenek traci się wszelkie pojęcie dobrego i złego. Szampa w 3 lub 4 wersjach zamiast własnej twarży.

Chopin napisał kiedyś nokturna Lento con gran espressione, darując go siostrze Ludwice, która chciała cieszyć zacytowanym w utworze skrawkami własnych utworów, szczególnie przez nią ulubionych. Nie potrzebował dawać cudzoślowu, bo zamysł był jasny i oczywisty. Niestety, pożyczanie bez cudzoślowu stało się niemal jedną z zasad piosenkarstwa. To, co Chopin uczynił przez żart, robi się nierzadko z miną najzupełniej poważną (z tą dodatkową różnicą, że Chopin pożyczal od siebie, gdy wielu dziś bierze od innych).

I tutaj również, wydaje się, straszą je ustawione kryteria, pamiętające jedynie o jednej stronie sprawy. Któryś z dzienników dawał niedawno taką mniej więcej receptę na melodię piosenki masowej: melodia jest wtedy dobra, gdy usłyszawszy początek refrenu — chce się go samemu dokończyć. Sądzę, że nie bardziej błędnej i bardziej niebezpiecznej. Muzykolog radziecki, A. Chubow wprowadził niedawno w dyskusji o piosenkach pojęcie popularności — przypadek kowej, mylącej, wiodącej na manowce. Wydaje się, że niektórzy z twórców pieśni masowej stosują się w praktyce do kryteriów tego zwodniczego gatunku półsezonowej popularności. Więc dawać piosenkę trudną, niestrawną? — Oczywiście nie. Ale piosenkarską specyfiką, konwencją pozwalającą trafić do adresata, to nie wszystko; to martwy schemat, jeśli nie wypełnić go wysocą indywidualną, własną treścią. Nikt nie twierdzi, że jest to zadanie łatwe.

GŁOS MAJĄ AUTORZY

Rezerwy planu wydawniczego PWM czekają na dobre piosenki. Sprawa szybkiego ich dotarcia do szerszego niż dotąd odbiorcy zajmie się niebawem organizowany w Warszawie cykl konkursów piosenki typu „piosenka na co dzień”. Jego również sprawą poprzez konkursy i ankiety, spotkania z autorami i przesłuchania publiczne — będzie utrzymanie bieżącego, czulego kontaktu z odbiorcą. Nie dla schlebienia gustom najniższemu, lecz dla uniknięcia strzałów w próżnię.

Głos więc mają autorzy, twórcy nieapianych piosenek, na które czekają rezerwy w planie. Naprzód, z natury rzeczy — poeci.

Niedawno rozesłało PWM do kilkunastu autorów nowe zaproszenia i zamówienia na teksty: liryczne i żartobliwe, taneczne i charakterystyczne, dziecięce i całkowicie „doroste” i na jakie jeszcze ma kto ochotę, teksty o wszystkim, co jest treścią naszego życia.

Wnioski? Bez unikania gładkich słów „skłamanych nie wiadomo komu” i taków muzyki płynących bez oporu z góry wyznaczoną drogą — bez korzystania z czystszych niż dotąd źródeł muzyki i poezji ludowej, nie tych, które dochodzą do naszych rąk poprzez pseudoludowe konwencje, wysłużone sztampy wyciągane z XIX-wiecznego lamusa, bez czujności na powtarzanie siebie i innych, bez śmiałości i odwagi w poszukiwaniach poetyckich i harmonicznych, melodycznych i rytmicznych (muzyka taneczna), na koniec bez zwyczajnej roboczej bezzębności poetyckiej i kompozytorskiej rzemiosła — nie stworzy się piosenki, która byłaby zdolna śpiewać o naszym czasie.

POST SCRIPTUM

Dla problematyki upowszechnieniowej sprawa piosenki popularnej to załedwie stąpienie w drzwiach zagadnienia. Postawienie jak gdyby pierwszylinii, fundamentu, na którym opiera się kultura muzyczna społeczeństwa. Są dwie dalsze, wiodące do wypełnienia całej luki, jaka istnieje między szeroką podstawą piramidy, a jej wąskim szczytem. Pierwsza, to wszechstronne wykorzystanie wielkiej lekcji smaku artystycznego, jaką nowemu odbiorcy daje sztuka ludowa w opracowaniu niezfałszowanych, drugą zaś jest niezawodna szkoła klasyków własnych i obcych.

Plan wydawniczy PWM realizuje wszystkie trzy fazy upowszechnienia równocześnie. Na każdym etapie znajdują się bowiem niezbędne czekające dziś na materiał potrzebny dla swego dalszego rozwoju. Wychodzą im naprzeciw liczne tytuły planu 1954, począwszy od serii Śpiewamy przy mandolinie i gitarze lub Tańczymy przy akordeonie — poprzez małe antologie drobnych utworów wielkich mistrzów, poprzez bogate materiały do wieczornych świetlicowych — aż do tomików serii Biblioteki Słuchacza Koncertowego i Przewodnika Operowego, do Małych Monografii Muzycznych i w końcu do Biblioteki Małych Partytur.

O wszystkim tym warto by może kiedyś wszcząć rzecz. Zatrzymała nas dziś na dłuższą sprawę piosenki, bo to drzewi, których na drodze upowszechnienia ominąć się nie da, a do których należą właściwie piosenki — nie tak łatwo. Od dobrej piosenki jest droga do Moniuszki i Gliński, Schuberta, Czajkowskiego i jeszcze dalej, tak jak od dobrej literatury dziecięcej, dobrych nowel, opowiadań i humoresek — prosta droga do czytelnictwa wielkiej literatury. Od komiksów i „Tredowatej” dalszej drogi nie ma. Ten klucz nie otworzy nam drzwi.

Na marginesie pewnej dyskusji

ALBIN BOBRUK

uznać za wystarczającą, nie słyszełbyśmy zapewne tylu wypowiedzi i domysłów na temat, dlaczego właśnie nie podobają mi się rysunki Effela.

„Podobają się dlatego — mówił jeden z dyskutujących, że artysta wprowadził do tematu miłość do własnej żony Margarethy i stąd w jego rysunkach symbol margaryty — kwiatka”. Sugerował on, że tego rodzaju manifestowanie uczuć jest nie praktykowane przez naszych plastików i stąd zapewne twórczość ich jest mało interesująca.

Ale to nie wszystko.

„Artysta jest rozumiały i potrzebny, mówiono, ponieważ kieruje się zasadą — „żyj dziś, bo kto wie, co jutro zdarzyć się może z nami”. Odkryto nawet przy tej sposobności, że nasładowców Effela mamy także i u nas. Podobno w jednym z kościołów pod Warszawą ktoś dał głosi kazania na weselo i przez to utrzymuje frekwencję wiernych. Pytano również, czy Effel z cyklu stworzenia świata zwraca się przeciwko czemuś, lub komuś.

Nie będę tu przytaczał wszystkich uwag i opinii, większość z których nosiła cechy pretensji do naszych grafików za „szarżę”, „zbytne odwracanie się od życia ludu” itd. itp.

Dyskusja dostarczyła aż nazbyt bogatego materiału, by organizatorzy imprezy mogli stwierdzić, że przebieg jej zgmatwał pojęcie o sztuce jako społeczeństwie formie poznania. Czemu jednak nie wprostowano tego pojęcia? Dlaczego ograniczono się do zapewnienia, że „wszystkie uwagi są cenne i będą wzięte pod uwagę. Nie sądzę, by w sekcji grafiki istniały wątpliwości, co do właściwej oceny wypowiedzianych podczas dyskusji poglądów. Ale czy fakt ten usprawiedliwia uchylenie się od zajęcia stanowiska w tej sprawie?

Można by wprawdzie powołać się na jedną i jedyną odpowiedź organizatorów, jaką usłyszeli zebrani. Dotyczyła ona bardzo ważnej sprawy, a mianowicie, czy Jean Effel w cyklu swoim stworzenie świata zwraca się przeciwko czemuś, lub komuś?

Powiedziałem, można by, gdyż nie wiem, czy w udzielonej odpowiedzi należy widzieć i uznać stanowisko sekcji twórczej. Ja na przykład nie mogę pogodzić się ze zdaniem od-

powiadającego, iż jest to cykl nie godzący w nikogo.

— Niby dlaczego? — zapytał mnie mój przygodny sąsiad.

— Sam nie wiem — odpowiedziałem.

— Otóż jest to nieprawda — ciągnął. — Sztuka Effela nie jest i nie chce być sztuką bezmarnego stosunku do najdrobniejszych nawet przejawów życia społecznego.

— Przecież słyszał pan, że jest to człowiek bezpartyjny — wtrąciła się do naszej rozmowy jakaś kobieta.

— Jeżeli chodzi o organizacyjną przynależność do partii — replikował sąsiad — to zupełnie możliwe. Ale, że w sztuce swojej jest on bezpartyjny, tego nikt nie może dowiedzieć bez szkody dla prawdy, co stwierdzić można przy każdej konfrontacji z jego rysunkami.

— Niech więc pan spojrzy — nie dawała za wygraną kobieta — Effel nie robi różnicy w sposobie pokazywania, jakby pan powiedział, typów negatywnych, lub też pozytywnych. Dla jednego i drugiego ma on tę samą kreskę i utrzymuje te same proporcje. Czyż trzeba lepszego dowodu, że nie angażuje się on po żadnej ze stron — triumfowała.

— A karykatura — wtrąciłem.

— O tym nie mówię — choć i tam artysta trzyma się zasady nie wypaczania rzeczywistości — odpowiedział.

— W tym właśnie tkwi największa zaleta jego sztuki — z ożywieciem podchwycił mój sąsiad. Rzeczywistość francuska i bez tego jest dostatecznie zdeformowana. Effel widzi to, rozumie i dlatego za pomocą prostej kreski potrafi on tak zdumiewająco wiernie przedstawić prawdę swoich czasów.

— Jesli by jej nienawdził, rysunki, które oglądamy, nie mogłyby mieć tyle ludzkiego ciepła — argumentowała kobieta.

— Effel kocha swój naród, rozumie go i jest razem z nim. On wierzy mu i stąd ten pełen wyrozumiałości stosunek do chwilowych, przemijających słabostek ludzi. Tak przecież postępuje każdy prawdziwy wychowawca. Czy zgadzacie się z tym? — zwrócił się do mnie po chwili.

— Najzupełniej — odpowiedziałem.

— Jestem przekonany — rozpoznał znów — że Effel dorów-

nuje tej miary szermierzom postępu, co na przykład Anatol France.

— A czy przytoczona przez prelegenta anegdota na temat sztuki Effela, mówiąca o tym, że pewien ksiądz we Francji nazwał autora cyklu początku świata jednym z poważnie myślących o religii — nie panu nie mówi?

— Owszem, mówi — zgodził się mój nieustępliwý sąsiad. Potwierdza ona tezę, że Effel atakując przejawy wrogości do narodu i przesydy liczy się zawsze z ludźmi, którzy przecież podobnie jak on kochają życie, dążą do lepszego, ale nie zawsze widzą najkrótszą drogę do celu. Lecz zobacz ją, ponieważ od tego jest także i Effel.

Kiedy słuchałem słów przytoczonego eposu, przyszło mi na myśl, czy przypadkiem główna wada przeprowadzonej dyskusji nie tkwiła w braku wiary u jej organizatorów w możliwość zrozumienia problemów sztuki przez audytorium. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że nie odpowiedziano przecież na tyle istotnych pytań. Szkoda. W sztuce rządzą określone prawa, od których nie można odstępować, jeśli nawet, jak w tym wypadku, zebrani z okazji wystawy ludzie mylili się w swoich sądach. Tym bardziej trzeba było pomóc im zrozumieć, na czym te prawa polegają. Ankieta na temat — dlaczego podoba mi się, lub nie podoba twórczość Effela, niewiele daje tam, gdzie jedna ze stron (audytorium) nie jest biegła w fachowej ocenie, a przybyła w celu wyjaśnienia sobie nurtujących ją zagadnień.

— Do niedawna — mówił mój sąsiad — Wietnam był dla mnie pojęciem, do którego każdy mógł coś dodać, lub ująć. Od kiedy jednak obejrzałem wystawę rysunków Kobzdej, mam swój niezdolny sąd o tym narodzie, jego życiu i walce.

Oto dlaczego nie wolno w sprawach sztuki nie dopowiadać czegoś, pomijając, a przede wszystkim nie być — jak często wyrażają się nasi radziecy towarzysze — pryncypialnym. Sztuka bowiem mocniej niż nauka o społeczeństwie zapada ludziom w umysły i wyobraźnię, i dlatego warto dyskusjom publicznym o niej udzielać więcej uwagi.

WYSTAWA RETROSPEKTYWNA PORTRETU POLSKIEGO

w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

JERZY ZANOZIŃSKI

W marcu br. została otwarta w Krakowie, w Pałacu Sztuki, wystawa retrospektywna portretu polskiego zorganizowana ku uczczeniu setnej rocznicy założenia krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Powołane do życia w 1854 r. — obok założonego nieco później, bo w 1861 r., warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych — pełniło ono doniosłą rolę w polskim życiu kulturalnym. Setna rocznica założenia Towarzystwa o wielkich zasługach daje nie lada okazję, zobowiązuje niejako do zorganizowania wystawy jubileuszowej o największym ciężarze gatunkowym.

Wystawa portretu obejmująca dzieła powstałe w okresie od 1854 r. po czasy ostatnie, z wyłączeniem jednak obrazów i rzeźb artystów żyjących, jest wystawą ciekawą. Przynosi wiele nieznanego, materiału zabytkowego, pochodzącego ze zbiorów prywatnych, względnie u dostępną zwiedzającym portrety ukryte na co dzień w magazynach krakowskich muzeów. Z pewnością malarz — w wyższym niestety zakresie — rzeźbiarz, a obok nich również historyk sztuki, mogą tu znaleźć szereg obiektów godnych przestudiowania i zapamiętania.

Fachowcy i specjaliści nie są jednak jedyną publicznością zwiedzającą dzisiaj wystawę. Obok nich zaglądają do Pałacu Sztuki masy przybyszów mniej przygotowanych zarówno z Krakowa, jak z całego kraju. Zwabione tytułem wystawy są, przekonane, że zapozna ich ona z historią i najistotniejszymi problemami rozwoju polskiego, portretu, pozwoli zetknąć się z jego mistrzami, przypomni arcydzieła znane może tylko z reprodukcji lub przelotnie oglądane w muzeach. Tym zwiedzającym nie wystarczą same ciekawostki, nawet jeżeli są okraszone pewną liczbą utworów wybitniejszych.

Przechodząc sale wystawy dostrzegamy ze zdumieniem, że właściwie prawie nie ma w nich dzieł najznakomitszych polskich portrecistów.

Zwazywszy, że wystawa obejmuje obrazy i rzeźby powstałe po 1854 r., można uznać za usprawiedliwiony brak na niej portretów malarzy warszawskich pierwszej połowy XIX w. z tak świetnym zwiastkiem twórczym jak Antoni Brodowski na czele. Usprawiedliwienie to okazuje się co prawda problematyczne, gdy dostrzegamy na wystawie dzieła Stattlera i Józefa Brodowskiego, a więc malarzy krakowskich działających również w pierwszej połowie XIX w. Wskazuje to jak gdyby

samo przez się, że dość mechaniczne, założone z góry, zawężenie granic chronologicznych wystawy do 1854 r. było nieludzkie i już w toku jej organizacji musiało zostać przynajmniej w części przełamane. Przełamanie to przejawiało się również w wystawieniu portretów Piotra Michałowskiego, którego twórczość rozwijała się zasadniczo także przed 1854 r. — ponieważ artysta ten zmarł w r. 1855. Niestety, reprezentacja dzieł Michałowskiego jest na wystawie co najmniej skromna. Wydaje się to tym bardziej niezrozumiałe, że malarz — jeden z największych w dziejach sztuki polskiej — był tyłoma węzłami powiązany z Krakowem i miasto to ciągle jeszcze przechowuje w swych murach bardzo wiele jego znakomitych obrazów. Trzy wystawione portrety Michałowskiego ukazują artystę w sposób niepełny, względnie nawet krzywdzący go. Michałowski — to przede wszystkim twórca porwujących siłą wyrazu studiów portretowych chłopskich. Wypożyczona z Muzeum Narodowego w Krakowie „Głowa dziada” nie daje o nich dostatecznego pojęcia.

Dwaj najznakomitsi portreciści polscy połowy XIX w.: Henryk Rodakowski i Józef Simler są na wystawie reprezentowani zaledwie drobiazgami, które zupełnie nie pozwalają na zorientowanie się w skali ich możliwości twórczych. Nic prawie o właściwościach mieszczańskiego portretu Simlera nie mówi piękny skąd inąd kostiumowy portrecik młodzieńca z papugą. Rodakowskiego zaś, będącego chlubą polskiego malarstwa portretowego, dosłownie „kładą” dwa małe obrazki, z których jeden (portret mężczyzny) budzi wręcz zastrzeżenia co do swej autentyczności. Sytuacji nie ratuje piękny szkic autoportretu przy szalugach. Nie zapominajmy, że wszystkie wielkie portrety Rodakowskiego, po sukcesach odnoszonych na salinach paryskich, w Polsce były wystawiane po raz pierwszy właśnie w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Najwspanialszy z nich — portret gen. Dembińskiego — znajduje się do dziś dnia w Krakowie.

Najbardziej jednak rzuca się w oczy brak na wystawie bogatszej reprezentacji twórczości portretowej Jana Matejki. Autoportret artysty z 1892 r., wypożyczony z Muzeum Narodowego w Warszawie, jest oczywiście

kie arcydziełem bijącym potęgą swego realizmu wszystko, co zostało zgromadzone w Pałacu Sztuki, sam jeden nie może jednak dać obrazu wspaniałego rozwoju sztuki portretowej Matejki od intymnych, przesyconych uczuciem portretów rodzinnych i przyjacielskich z lat młodzieńczych, poprzez ekspresyjne portrety rektorów Uniwersytetu Jagiellońskiego, do pysznych w swej reprezentacyjności, heroizowanych portretów wielmożów galicyjskich z końcowych lat życia mistrza. Żał tym większy, że prawie wszystkie najpiękniejsze portrety Matejki przechowywane są do dziś dnia w zbiorach krakowskich, skąd przynajmniej w części winny były przejść na jubileuszową wystawę bądź co bądź krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, w którym sam artysta — rodowity przecież krakowianin — wystawiał się w swoim czasie. Pokazuje obok autoportretu dwa nieduże wizerunki małżonków Giebułtowskich z 1858 r. są interesującymi a mało znanymi, bo znajdującymi się w rękach prywatnych, przyczynkami do wiedzy o Matejce, powstały jednak w okresie, kiedy talent artysty jeszcze nie był w pełni skrytalizowany.

Braki wystawy można by omawiać dalej. Ograniczam się tylko do zanotowania, że nie ma na niej ani jednego portretu Aleksandra Gierymskiego, ani jednego Mauryczego Gottlieba, Władysława Siewińskiego czy też Józefa Pankiewicza. Że można było wystawić po jednym przynajmniej obrazie nie żyjących już artystów dwudziestolecia międzywojennego takich, jak: Jacek Mierzejewski, Tadeusz Makowski, Tytus Czyżewski, Zygmunt Waliszewski, Karol

Larisch czy wreszcie Felicjan Szczęsny Kowarski, którzy byli tak blisko związani ze środowiskiem krakowskim. Że wreszcie nie bardzo jest zrozumiały brak na wystawie dzieł najwybitniejszych artystów żyjących, chociażby tych, którzy stale przebywają w Krakowie. Przecież specyfiką działalności Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych było zawsze, od początków jego istnienia, popieranie i propagowanie przede wszystkim twórczości żywej, bieżącej.

Dość jednak utyskiwać. Jak już powiedziałem, wystawa ma również wiele pozytywów, ukazuje sporo dzieł, koło których niesposób przejść obojętnie, daje okazję do niejednego wzruszenia natury estetycznej.

Pośród obrazów dawniejszych rwie oczy świetnością koloru duży portret znakomitej aktorki krakowskiej drugiej połowy XIX wieku — Antoniny Hofman, pędzla Jędrzeja Grabowskiego. Malarz ten od dawna cieszy się opinią jednego z lepszych polskich portrecistów, ale portret wystawiony stawia go wręcz w rzędzie mistrzów. Obok tego obrazu przykuwa uwagę kapitalną charakterystyką portret ojca Franciszka Tępy. Dzieła olejne tego akwarelisty z połowy XIX w. należą do rzadkości, tym większą więc wagę posiada wystawiony obraz, reprezentujący tak wysoki poziom malarski. Do najciekawszych eksponatów wystawy należą wreszcie dwa portrety Władysława Łuszczkiewicza, którego dotychczas znaliśmy głównie jako zasłużonego historyka sztuki i wytrawnego pedagoga krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z trzeciej ćwierci XIX w. Obecnie, dzięki wystawionym obrazom, możemy go również zaliczyć do prawdziwie utalentowanych malarzy.

W dziedzinie malarstwa nowszego wystawa prezentuje piękną kolekcję



PIOTR MICHAŁOWSKI

Portret męski

dział Olgi Boznańskiej. Szczególnie zwracają uwagę dwa mocne w formie i jedne w kolorze portrety z wczesnego okresu twórczości artystki: mężczyzny w czarnym garniturze i staruszki w profilu. Z dzieł późniejszych niezwykle piękne są: portret damy w zielonej tonacji i portret starego mężczyzny, może Juliusza Kossaka. Mniej wyrównany poziom posiadają wystawione obrazy Wyczółkowskiego. Obok świetnego autoportretu z Laszczką i portretu aktorki Siennickiej znalazł się na wystawie słaby portret Żeromskiego na tle Tań, niepotrzebnie zawieszony na głównej ścianie w honorowej sali. Większą liczbą dzieł reprezentowanych są ponadto Malczewski i Wyspiański. Jedyny obraz Stanisława Dębickiego — autoportret w całej postaci — daje świadectwo wielkiego talentu tego wciąż jeszcze niedocenianego malarza. Bo-

gato i interesująco wreszcie wypadły starannie dobrane zespoły obrazów malarzy krakowskich z ugrupowania „Sztuka”, w szczególności Mehoffera i Weissa.

Kilkanaście drobnych rzeźb przedstawionych w narożnikach sal wystawowych nie pozwala na urobienie sobie choćby najogólniejszego poglądu na rozwój i charakter polskiej rzeźby portretowej.

Dyrekcja Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych nie szczędziła trudów, aby wystawa wypadła dobrze. Szkoda, że nie zdołała zapewnić sobie wypożyczenia ze zbiorów krakowskich, a może nawet i pozakrakovskich, dzieł kluczowych dla rozwoju polskiego portretu. Wtedy wystawa stałaby się rewelacyjną, naprawdę jubileuszową. A było koło czego pochodzić. Okazja po temu przytrafiła się ledwie raz na sto lat.

Nad tym warto się zastanowić...

czyli o dwóch nieudanych przedstawieniach SALOMON ŁASTIK

W jednym ze swoich felietonów na łamach *Życia Literackiego* Stefan Otwinowski stwierdza ze smutkiem, iż pomimo że Kraków posiadała świetną kadrę aktorską, jeżeli chce coś ciekawego zobaczyć musi się udać do... Wrocławia.

Przytaczam tę wypowiedź, gdyż po obejrzeniu *Zagłady eskadry* na scenie Teatru Domu Wojska Polskiego i *Chirurga* w Teatrze Powszechnym i ja zacząłem zazdrościć mieszkańcom Stalinogrodu i Wrocławia, którzy te świetne sztuki Aleksandra Korniejczuka widzieli bez skrzyżnięć i uproszczeń.

Wiadomo, że jest rzeczą drażliwą wytykać teatrom stołecznym lepsze wykonawstwo, celniejsze zinterpretowanie reżyserskie w teatrach prowincjonalnych.

Zresztą dociekania takie nie są w tym wypadku istotne. Przecież wiadomo, że teatry warszawskie mają dobrą kadrę aktorską, że teatry, które podjęły się wystawienia sztuk Aleksandra Korniejczuka, mają w swoim dorobku sporo przedstawień udanych. Wydaje mi się, że dokładna analiza wykazałaby, że przyczyna nieudanego przedstawienia sztuk A. Korniejczuka tkwi przede wszystkim w słabym wyrobieniu politycznym reżyserów i w braku ideowej żarliwości w odtwor-

ców.

By nie być głosownym przyrzeczmy się tym sztukom. *Zagładę eskadry* Korniejczuk napisał w 1932 roku, *Piatona Kreczeta* (Chirurga) w 1934.

Zagłada eskadry jest sztuką „ciężką”. Już od pierwszej sceny znajdujemy się w w. rze wyjątkowego konfliktu — wyjątkowego, a przecież uderzającego prawdziwego historycznego. Toczy się walka między siłami ukraińskiej i białogwardyjskiej kontrrewolucji a garstką komunistów, którzy siłą swoich argumentów, bliskością do mas, prawdziwym patriotyzmem unicestwiają kłopotliwych „samostijników” ukraińskich Floty Czarnomorskiej. Zostaje ona uratowana i komuniści, po przełamaniu podstępnych, wrogich akcji, zmuszają białogwardyjskich kapitanów z Admiralem na czele do wycofania floty z zagrożonego Sewastopola do Noworosijska. Walka jest tak napięta, akcja obfituje w tak wiele sytuacji dramatycznych, że mogłaby już w tym miejscu się zakończyć. Jednak nieoczekiwanie sztuka przeobraża się w tragedię, w „optymistyczną” tragedię. Trzeba bowiem pamiętać, że rzeczywistość 1918 roku, jak w ogóle pierwsze lata Rewolucji, obfitowała w konflikty i sytuacje, które nie śniły się nie tylko filozofom, lecz i Szekspirowi. Okazuje się, że Flota ma z kolei, na podstawie ukladu brzeskiego, dostać się w ręce Janków. By temu zapobiec nadchodzi rozkaz Lenina o konieczności zatopienia floty. Marynarze i Komitet Rewolucyjny, tak zawsze bronący floty, mają ją teraz własnymi rękami pusić na dno...

Ale A. Korniejczuk i na tym nie poprzestaje: wprowadził walkę w łonie samego Komitetu, gdzie oddany sprawie rewolucji Hajdaj nie

chce podporządkować się dyrektywie partyjnej — jego anarchizyczna postawa, nie bacząc na szlachetne podbiki (chęć uratowania floty) prowadzi go w objęcia sprzedawczyka-mordercy i karierowicza szowinistycznego, Kobzy. Finał sztuki jest wstrząsający. Delegaci floty zgadzają się z dyrektywą, ale nie chcą własnymi rękami zniszczyć tego, co było treścią ich życia, ich zaręby walki. Wówczas Hajdaj, zrozumiałwszy swój ciężki błąd, pierwszy zgłasza się do wykonania dyrektywy partii.

Korniejczuk, jak przystoi świętemu dramaturgowi, bynajmniej nie ograniczył się do zilustrowania historii, lecz stworzył żywe postaci, wyraził treść klasowych, przełamał wszystkie te konflikty natury historycznej w psychice osób działających. Nie ma tu pasowności wrogów rewolucji na idiotów. U Korniejczuka wróg jest groźny, drapieżny, przebiegły; postacie zaś komunistów są żywymi, namiętnymi ludźmi. Dodajmy, że podobnie jak w *Optymistycznej tragedii* postacią czołową wśród członków Komitetu Rewolucyjnego jest kobieta; kobieta mądra, przenikliwa, ofiarna komunistka.

Pytamy więc: na czym polega zasadnicza trudność wprowadzenia na scenę pełnokrwistych postaci sztuk radzieckich, skąd nasz niedowiad w oddaniu romantyki walki rewolucyjnej?

Odpowiedź może tu być — w moim przekonaniu — jedna: postacie i sceny w tych utworach nie znoszą, nie mieszczą się w wyznaczonych konwencjach teatralnych, będących, niestety, u nas wciąż jeszcze w użyciu, ani też w naturalistycznym pojmowaniu realizmu. Nie tylko w dekoracji. Bogata, różnobarwna galeria postaci pozytywnych Korniejczuka wymaga zupełnie innego traktowania. Tu konwencje, wewnętrzne chwytły pożądane efekty nie dadzą. Impresjonistyczna, stonowana gra bojąca się pałosu, jak i niechęć do mówienia pełnym głosem, samo z. m. „mistrzostwo” skutku tu nie odnosi, bo obniża temperaturę tekstu dramatycznego, spektaklu, do punktu zamarzania, zamiast wyrazić żar, głębię uczuć walczącego człowieka rewolucji. Brak politycznej, ideowej żarliwości koniecznej przy interpretowaniu scenicznych dzieł dramaturgii radzieckiej jest — w moim przekonaniu — podstawową przyczyną niepowodzenia repertuaru radzieckiego na większości naszych scen.

A więc nie w obsadzie tkwi całe zło. Trudno twierdzić, że Wrocław czy Stalinogród mają o wiele lepszą kadrę aktorską niż Teatr Powszechny czy Teatr Domu Wojska Polskiego w Warszawie. Jeżeli osiągnięto tam sukces, to trzeba przyjąć, że decyduje tu fakt odpowiedzialnej pracy ideologicznej w zespołach i z zespołem Trzeba wnioskować, że reżyserem tych sztuk udało się zespolic kolektyw aktorów, mocno przeżywających problemy i konflikty o treści rewolucyjnej.

Jak można było nie pokochać, nie zbliżyć się emocjonalnie do postaci

Beresta (grał ją nieodżałowany Jan Wiśniewski), jeśli promieniowało z niej tyle mądrości, ciepła ojcowiskiego, przenikliwości i głębokiej pryncypialności. Berest-Wiśniewski był prawdziwym bolszewikiem, żywym wcieleniem najsłabszych cech komunisty. Jakże wzruszająca i pełna wymowy była scena, kiedy był maszynista kolejowy i obecny eksperymentator — chirurg, Piaton Kreczet, opowiada Berestowi swoje marzenia o przewycięczeniu starości i śmierci, przetrwaniu ludzkości milionów utraconych słonecznych dni. Wzruszony do głębi Berest podchwytuje gorące słowa młodego chirurga i z serdeczną zadumą powiada: „Zwyciężyć starość, śmierć... Towarzyszu Kreczet, czy nie sądzić, że starość jest gorsza od śmierci. To straszny nieprzyjaciel! Naszym obowiązkiem, towarzyszu, jest pokonać wroga. Miliony dni słonecznych... To będzie najbardziej humanitarny pomnik wzniesiony ku czci bolszewików, którzy przedwcześnie spłonęli w żarzącej bitwie o słońce”.

Czy można takie słowa wypowiedzieć bez cienia poetyckiego wzruszenia? Owszem. Dowiód tego wykonawca roli Beresta w Teatrze Powszechnym Chłód wieje od takiego Beresta. On jest tylko mądry, ale nie ma serdecznego ciepła, doskonale umie się srożyć, ale bardzo niewyraźnie marzy, bo tam, gdzie trzeba było pokazać wewnętrzne stany, zabrakło wykonawcy żaru i śmiałości, zabrakło głębi i uczucia.

Kreczeta we Wrocławiu grał z wielkim powodzeniem młody aktor, dla którego rola ta była, wydaje mi się, pierwszą czołową rolą w jego praktyce aktorskiej. A jednak potrafił on odsonić piękno wewnętrzne Kreczeta, umiejętność stawiania spraw społecznych nad szczęściem osobistym, słowem — pokazać nowego człowieka. Przecież Kochaj architekta Lidę potrafił przyczynić się do odrzucenia zatwierdzonego już planu, gdyż nie odpowiadał on wymaganiom zdrowotnym, gdyż zbyt wiele ma zewnętrznej piękności, a za mało... słońca. Czy wiecie, że naraża się tym ukochanej dziewczynie? Tak. Ale gdy w grę wchodzi dobro społeczne nie ma w prawdziwym człowieku radzieckim sentymentów. A gdy po dokonaniu Kreczeta pada, tracąc przytomność, widzę dokładnie rozumiał, że to zwycięstwo po wyczerpującej operacji. A w Teatrze Powszechnym Kreczet wygląda na steranego życiem cierpienika, a scena jego omdlenia tak: Kreczet wychodzi z sali operacyjnej, schodzi ze schodków, robi półobrotu i spostrzegając Lidę — mdleje. Wszyscy nabrała przekonania, że omdlenie zostało spowodowane odejściem od niego Lidę...

Wróćmy na chwilę do *Zagłady eskadry*. Z postaci pozytywnych najbardziej wyeksponowane są: Oksana i Hajdaj. Wspomniałem już, że A. Korniejczuk nie lekceważy wrogów, obdarza ich mądrością, sprytem, drapieżnością. Z Kobzą np.

walka nie jest łatwa. Dotyczy to również „lojalnego” białogwardyjskiego Admirała, miczmana Knorisa i innych. Jest rzeczą zrozumiałą, że autor musiał obdarzyć bohaterów reprezentujących awangardę narodu wielką inteligencją, przenikliwością, wysoką temperaturą miłości do kraju, do mas ludowych, do wolności.

Tragedia Hajdaja, jego ewolucja jest zobrażowana z wielką siłą i klarownością. Jest porwocny, ale jednocześnie całym sobą oddany sprawie rewolucji, swojej flocie. Linia rozwojowa Hajdaja jest może najbardziej wyrazista w sztuce Korniejczuka i nigdzie nie widać, by w postaci tej, chociażby w najmniejszym stopniu, dały się zauważyć cechy neurastenii czy też jakiegos powierzchniowego traktowania spraw. W interpretacji aktorskiej Teatru Domu W.P. wszystkie te niezmiernie ważne cechy dają wydobycia partii i jej wymowy „problemu Hajdaja” zagubiły się.

A Oksana? Przeimuje ona właściwie po bohaterkiej śmierci Komisarza kierownictwo Komitetu Rewolucyjnego. Jest to ukraińska kobieta, komunistka uosabiająca siłę zwycięskiej klasy, doskonale rozumiejąca, że siła Partii polega na oparciu się w masach, na zaufaniu mas; to człowiek o nieskazitelnym charakterze. Musiała chyba posiadać i rozum nieprzeciętny, i wielkie zalety serca i umysłu skoro stała się duszą floty Czarnomorskiej. A na scenie Teatru Domu W. P. widzieliśmy grabnie panienki recytujące bez głębokiego przekonania, bez wewnętrznej pasji mądre słowa partyjne i dziwiłem się tylko, dlaczego reżonerkom tym dają wiarę członkowie floty.

Ze żadną z dublujących tę rolę wykonawczyń nie była Oksana, nie była kobietą radziecką, obarcza to przede wszystkim reżysera. Zresztą potraktowanie sceny pałacy Fregaty i Pałady jako popisu dwóch wesołków, naturalistyczne ujęcie akcji, przy braku tak koniecznej dla poetyckich tekstów Korniejczuka romantyki, nieumiejętne operowanie masami i ich nie należyte rozstawianie zaważyły na całokształcie spektaklu, odebrały mu wrzucenie, zrobiły sztukę w wielu partiach niezbytelną.

Można by przykłady zaczerpnąć z wykonania poszczególnych ról we Wrocławiu, Stalinogrodzie i Warszawie mnożyć, raczej przemnożyć niemal przez wszystkich wykonawców czołowych pozytywnych ról obu tych sztuk, ale wydaje mi się, że twierdzenie o niemożliwości ukazania prawdziwych, przekonujących ludzi radzieckich bez osobistego, ideowego, uczuciowego zaangażowania się, i tak już jest dostatecznie jasne.

Pozostaje więc pytanie: kiedy zobaczymy prawdziwego A. Korniejczuka na scenach warszawskich? Czas najwyższy, by nasza doświadczona kadra reżyserska, nasi wysoce utalentowani aktorzy oszczędzili nam wyjazdów dla obejrzenia sztuk Korniejczuka w innych miastach, by raczej służyli wzorem dla całego kraju,



KONRAD KRZYZANOWSKI

Portret art. mal. W. Drabika z żoną



WOJCIECH WEISS

Portret żony

CYRK NA SASKIEJ KĘPIE, 1852 R.



„W równej linii z przedmieściem Praga, przedzielona od Warszawy Wisłą, Saska Kępa jest najulubieńszym miejscem przechadzek dla mieszkańców naszego grodu, szczególnie warstwy wyrobników i rzemieślników. Bliskość miasta, powab prawej, wiejskiej tej ustroni, liczne kolonie i łaność trunków, jak i skromnych i prostych potraw do zaopiekowania apetytu obudzonego świeżym powietrzem, są to wabie do ściągania w niedzielę i święta licznych gości. poczynając od pierwszych dni wiosny do późnej jesieni. Na Saskiej Kępie warszawiak spracowany tygodniową pracą przy warszawie z rodziną szuka chwili odpoczynku i zabawy. W dzień tylko powszednie Saska Kępa ma pozor osady wiejskiej, w każde święto odmienna bowiem swą postać. Przepelniona tłumami mieszkańców Warszawy ze wszystkich niemal warstw społeczności, traci zwykły swój powab. Świeże powietrze przesiąka dymem fajek, cygar, odorami wódki i piwa; krzyki wrzawy wesoła przepelnia wszystkie zakątki Kępy, wrzaskliwa muzyka to wędrownych orkiestr, to katarzynek i pozytywo włoskich łączy się w odgłos hukliwy bez wdzięku i harmonii. Gdzie stąpisz, widzisz rozweselone i rumiane twarze, jednych od szerszej zabawy, drugich od gęstych labacji!..

Plastyczny odpowiednik opisu Kazimierza Wojcieckiego odnajdujemy w obrazie Franciszka Kostrzewskiego, będącym wprawdzie „odgłosem hukliwym” niefrasobliwej zabawy ludowej, ale odgłosem pełnym „wdzięku i harmonii” przy wierności obserwacji i dosadności. pędzla Kostrzewskiego mięty obserwator codziennego życia, krytyk wad społecznych, ołówkiem satyryka piętnujący arystokrację i bogatą burżuazję, w obrazach najchętniej utrzymywał sympatię pogodnym uśmiechem codzienny trud i odświętną zabawę prostego ludu. Zawsze gotowy do notowania wrażeń, przechadzał się z teczka pod pachą po „Rynku Starego Miasta” w dzień targowy, w niedzielę spacerując w cieniu drzew „Saskiego Ogrodu” lub przysiadłszy się ożywionemu ruchowi „Przystani na Powisiu”.

W reprodukowanym obrazie podpatrzył malarz i odwozł z właściwym sobie poczuciem humoru fragment podmiejskiej zabawy ludowej — budzące największe zainteresowanie masowego widza różnej płci i wieku „sztuki gimnastyczne i akrobatyczne”, które dziś cieszą się szerokim powodzeniem, ale w jakiejś zmienionej i uszlachetnionej formie sztuki cyrkowej — pokazu odwagi, zuchwałej zręczności i dowcipu.

Różnorodny, pstrokaty i zgiełkliwy tłum odświętnie odzianych rzemieślników, elegantów w cylindrach i pelerynach, dostojnych jeźmiej i zalotnych dziewcząt, dzieci i wojskowych, przekupniów i katarzynarzy ciągnie zwracając ciekawie głowy w stronę płóciennej budy, w której odbywają się występy aktorów niewybrednego widowiska. Ruch i spojrzenia widzów, jak i łagodny spadek pagórka, na którym stoi karczma, doprowadzają i skupiają uwagę na scenie kulinacyjnej, którą znowu akcentuje i uświetnia wspaniała masa nasyconych ciepłymi brązami jesiennych drzew, użyczających cienia i osłony wędrownym kuglarzom. Urozmalcenie w ogólnym ruchu wprowadza dziewczyna odwracająca się ku szczyptemu, długowłosemu młodzieńcowi z różą w ręku. Przypomina on nieco samego malarza, nie stroniącego, jak wiadomo, od wesołych, tłumnych zabaw i pięknych dam, których do końca długiego życia nie przestał uwielbiać. W niewielkim obrazku uderza swoboda i pewność ręki, która gardzi drobniawym wykonaniem, dając w śmiałych pociągnięciach pędzla dosadną a zarazem subtelną charakterystykę człowieka i krajobrazu. W piękną harmonię barwną łączy się niebiesko-żółtawe tony namiotu z głęboko-rudymi barwami drzew; lekko, prawie przejrzysto rysują się na tle chmurnego nieba i błękitu oddalonych zarośli sylwetki pojedynczych drzew, z których niezadługo opadną liście; słońce przezierając gdzieś zza chmur jasnymi błyskami rozświetla głowy i ramiona aktorów i widzów.

W tym dojrzałym, głęboko realistycznym dziele ze zdziwieniem przychodzi nam rozpoznać jeden z pierwszych i w całej twórczości najpiękniejszych obrazów młodego, 26-letniego wówczas malarza, który przed dwoma zaledwie laty ukończył Warszawską Szkołę Sztuk Pięknych i dopiero zaczynał swą długą karierę artystyczną. Obraz wykonany był na zamówienie — dla dekoracji jednego z pasażerskich statków, które stacjonował Andrzej Zamoyski od r. 1849 rozpoczął, ku entuzjazmowi mieszkańców Warszawy, kursować po Wiśle. Ze znanych obrazów tej serii, które wykonane przez różnych twórców stanowiły malowniczą przechadzkę po wybrzeżach Wisły, ten był niewątpliwie najlepszym i dziś stanowi interesującą pozycję Narodowej Galerii Sztuki Polskiej.

IRENA JAKIMOWICZ

PRZECIWKO „TWÓRCZEJ” KONWENCJI

Artykuł dyskusyjny

HENRYK ANDERS

Estetyka marksistowska jako jeden z działów filozofii materializmu dialektycznego nie może być traktowana jak martwy zbiór raz na zawsze utartych formuł w rodzaju bizantyjskiej „Hermenei” lub przepisów Boileau. Wręcz przeciwnie, uzbraja ona uczonych i artystów w metodę pracy. Głęboka, nieustannie doskonaląca się metoda, pozwalająca nadążać za wszelkimi przemianami życia i właśnie dzięki temu pewną i niezawodną. Opanowanie jej nie powinno przedstawiać większych trudności, pod warunkiem, że nie zjawi się specjalista-komentator i nie zaprzeczenie nam konwencji. Mam podejrzenie, że Janusz Bogucki, pragnąc sprzeczować dyskusję nad schematyzmem, umyślnie wciąga czytelnika w ślepy zaułek nieco scholastycznych rozważań — wątpię bowiem, by tak wytrawnemu teoretykowi zdarzyło się zabiłdzić przez pomyłkę. Tak czy inaczej artykuł „Na drodze do twórczej konwencji” (Przegl. Kult. nr 15/54) powinien wywołać dyskusję. Jest to bowiem artykuł zwinny: wyrządza niedźwiedzią przysługę naszym rodzimym „poszukiwaczom recept” — a mamy ich ciągle sporo — zwłaszcza, że Bogucki jest jednym z nielicznych krytyków znajdujących posłuch w kulach plastycznych i wywierających wpływ na rozwój naszej sztuki.

Apel o konwencję jest, sądzę, błędem taktycznym, ale w artykule można wyłowić również parę błędów merytorycznych, które składają się na fałszywy wniosek końcowy. Szukając środków zaradczych przeciwko nudzie i bekonfliktowości tzw. socjetyzmu, przeciwność pozbawionym ładunku emocjonalnego czysto spekulatywnym układankom form czerpiących z różnych źródeł i dopasowywanych do danej treści, autor wynajduje lekarstwo niebezpieczniejsze bodaj od choroby — proponuje mianowicie gotowe, stałe formy dla odpowiednio pokatalogowanych tematów. „Bezpośrednie kombinowanie form i środków plastycznych z ogólnymi postulatami ideowymi” pragnie zastąpić „logicznym zespołem schematów wyobraźni”.

Otóż wydaje mi się, że podstawowa dla realizmu socjalistycznego zasada primatu treści sama przez się postuluje wykluczenie jakichkolwiek konwencji. W istocie zasady tej leży konieczność podporządkowania formy przez każdorazowy dobór faktów dla danej treści, najlepszych i najlepiej odzwierciedlających ideę dzieła środków wyrazu. Treści będą zawsze zmienne, ponieważ związane są nie tylko z tematem czy też ideą ogólną, ale również z indywidualnym odczuciem twórcy, rozwijającego się, poszukującego prawdy i głębi poznania człowieka.

Nie mogą więc istnieć stałe konwencje formalne, prócz tak chyba nieuniknionych jak prawa perspektywy.

Mówiąc na innym miejscu o konwencji portretowej, portrecie heroizowanym i pamiątkowym uogólnieniu, Bogucki przeinacza trochę sens pojęcia typowości. Szuka jej nie w zjawiskach samego życia — zjawiskach charakteryzujących naszą rzeczywistość i dlatego godnych uwiecznienia w sztuce — szuka jej w kulcie „genre’ów”, w typie malarstwa portretowego, który w pracach innych artystów ma się „rozwinąć, przekształcić i doskonalić”. Zamiast zastanawiać się, jak przedstawić prawdziwie pozytywnego bohatera, tak jak Kowarski zastanawiał się nad ujęciem osoby Pstrowskiego, autor zaleca artystom obmyślanie sposobów wykonania typowego dla epoki portretu heroicznego. Przestrzega przy tym, że „najbardziej nawet obmyślona, formalna czytelność środków wyrazu nie pokrywa się w sposób prosty i automatyczny z czytelnością treści dzieła”.

I znowu wydaje mi się, że prawa głoszącej jedność treści i formy nie należy rozumieć jako hasła: podobne formy dla podobnych treści — ku temu, zdaje się, skłania się Bogucki. Sedno sprawy polega właśnie na różnicowaniu (hierarchizacji) środków plastycznych stosownie do ważności i znaczenia występujących w dziele poszczególnych motywów treściowych. Oczywiście prawo to ważne jest łącznie z poprzednim i w sposób automatyczny nie działa.

Domagając się słusznie sprawdzenia wartości dzieła i uzasadnienia jego potrzeby przez praktykę — tj. kontakt twórcy z żywym, konkretnym odbiorcą zamiast korekty drogą zawieszonych w abstrakcji i chwale różnych programów i konfencji, autor równie słusznie stwierdza istnienie wspólnych dla odbiorcy i twórcy zasad rozumienia życia i natury. Artysta jest członkiem społeczeństwa, wyraża precyzyjnie i bardziej ekspresyjnie tęsknoty i poglądy tego społeczeństwa, posługuje się przy tym tym samym powszechnie używanym językiem, chociaż sam przyczynia się do rozwoju i wzbogacenia słownictwa. Są to już trzizmy, których nie potrzeba okraszać teorią umowy społecznej. Komunikatywność dzieła sztuki plastycznej polega na wspólnej, choć nie jednakowej u twórcy i widza zdolności obserwacji — język plastyki jest właśnie dlatego ogólnie zrozumiały, bo nie wymaga klucza do tabeli znaków konwencjonalnych (wymagają go dzieła formalistyczne). Teoria umowy społecznej zakłada istnienie konwencji między odbiorcą i artystą nadaje się raczej dla usprawiedliwienia formalizmu

niż wynika z potrzeb realistycznego odbicia rzeczywistości.

Historia dowodzi zresztą, że konwencja w sztuce nie była nigdy układem między artystą a społeczeństwem. Zazwyczaj były to znowy grupy artystów, którzy pragnęli narzucić społeczeństwu swoją własną sztukę — na inną nie zawsze było ich stać — jako ideał jedyny i ostateczny. Artyści ci komponowali sobie teorie, która miała usprawiedliwić ich twórczość. Na typowych konwencjach operowały się m. in. szkoła bolońska, t. zw. „styl nowogrecki”, twórczość nazareńczyków i prerafaelitów, symbolizm i secesja. Zawsze była to sztuka oderwana od życia, naśladowcza, manierystyczna i, w ujęciu tego słowa znaczeniu, akademicka.

Konwencje powstają bowiem nie wówczas, kiedy sztuka przeżywa okresy młodości i rozkwitu, nie wówczas, kiedy wyraża postępowe

idee swoich czasów, ale wówczas, kiedy następnie, kiedy musi bronić wyuczonych, wypracowanych form nie znajdujących pokrycia w treści.

Można by wprowadzić w charakterze kontrargumentu wysunąć twórczość Davida istotnie opartą na konwencji (wspólnej zresztą z ówczesnym akademizmem) a jednocześnie postępową. Jednakże u podstaw owej konwencji zamiast „woli ludu” znajdziemy nauki Winckelmana — jaskrawy odpowiednik naszego socjetyzmu. Historyczne alegorie Davida osiągały swą wartość nie dzięki ale pomimo konwencji — na skutek osobistego, głębokiego zaangażowania twórcy w sprawy polityczne, na skutek jego realizmu.

Owszem, przypominała mi się konwencja będąca rzeczywistością umową między artystą a odbiorcą. Zbiór portret holenderski z czasów Thomasa de Keysera. Klient płacił za metraż, miał w zamian za-

gwarantowane odpowiednie miejsce na płótnie.

Nie wiem, czy Keysera będziemy kiedykolwiek zaliczać do klasyków. Coś wszakże z jego konwencji zachowaliśmy w spuście i dzisiaj. Proszę przypomnieć sobie z wystaw obrazy o temacie „konferencja na szczeblu ministerialnym” (tytuł nie gra roli). Kompozycja obowiązkowo symetryczna. Na stole makieta lub plan. Za stołem po środku osobistość reprezentująca linię partijną. By nie było wątpliwości — na osi centralnej w głębi portret lub popiersie jednego z twórców nauki marksizmu — leninizmu. Po bokach stołu dwie identyczne grupy. Pożądana izokefalia.

Wszystko się zgadza. Zamiast przeżyca artystycznego mamy logiczny, w pełni logiczny zespół schematów wyobraźni.

Nasuwała mi się ciągle wątpliwość czy nie toczyć jałowego sporu

o niełość zastrzone terminy. Teraz jednak w obliczu cytowanych faktów z naszej współczesnej rzeczywistości wątpię przestale.

I na zakończenie. Kowarski, wiem to od jego uczniów, ogromnie wysoko stawiał osobowość twórczą, podkreślał zawsze prawo artysty do indywidualnego doszukiwania się prawdy. Dlatego też w każdym dziele, nawet wyraźnie obcym mu duchowo, próbował przede wszystkim wynaleźć pozytywne, twórcze wartości, odkrywać stosunek do świata. Wydaje się, że Kowarski nie afirmowałby konwencji ani zapożyczania form. Zalecałby przyjęcie rzetelnej postawy badacza, zachęcałby do wzorowania się na klasykach w ich ustosunkowaniu się wobec natury, natomiast wybór środków wyrazu pozostawiałby inwencji samego artysty.

Czy nie jest to przypadkiem najlepsza metoda?

przegląd wydawnictw

PIÓREM POETY

Dawno, b. dawno nie mówiliśmy o nowościach poetyckich. A jest o czym! Wyszło w PIW-ie wznowienie 3 tomów Poezji Leopolda Staffa, które stanowią obszerny wybór z całego lirycznego dorobku Nestora polskiej sztuki słowa wiążanego — od debiutanckich *Snow* o potęgę z r. 1901 po tom ostatni, powojenną *Martwą pogodę* Otóż właśnie, że nie ostatni! Ostatnim jest Wiklina, niewielki zbiorek nowych wierszy staffowskich, którego nie raczyła jeszcze zauważyć krytyka literacka, choć już 2 miesiące temu rozchwytały go czytelnicy. W antologii poezji polskiej, aż po Wiersze, które lubimy Kotla — Wyznika, autor *Barwy miodu* zamyka Wyznika — nazwiskiem czołowego poety współczesności. My antologię poezji Dziesięciolecia cytowanych słusznie może stwierdzić, że „sprawa człowiecza” zwyciężyła w jego twórczości.

Wśród ostatnich wydawnictw znajdujemy jeszcze cały szereg tomów „synfonicznych”, stanowiących wybór z większych przestrzeni działalności poetyckiej: posmiertny, 300-stronicowy *Wybór wierszy* K. I. Gałęzyskiego, który PIW zdecydował się wydać w 10 000 egz., choć można było z góry przewidzieć jego ogromne powodzenie — Wiersze Ignacego Fika z przedmową A. Włodki (PIW) — Wiersze wybrane Wilhelma Szewczyka (WL) — *Hiszpańska Warszawa* Jana Wyki, zawierająca utwory z lat 1932—53 (Czyt.). Tom ostatni rozgłaszający przestronie działalność poetycką, który pozbawiony jest choćby wstępnej noty informacyjnej o autorze, który przed wojną publikował swe wiersze w „Lewarze”, był jednym z rewolucyjnych pisarzy polskich, zoligarchii podziemnej lewicy polskiej, przed wojną poety, krytyka i publicysty; toteż obie te pozycje winny zyskać szczególną opiekę krytyki.

Miarą swyckiego biegu czasu są trzy tomy poeów, którzy debiutowali po wojnie, a dziś mogą już wydać wybory swych utworów. W nowej „Bibliotece Poetyckiej” PIW-u znajdujemy spory

otwiera, a drugi zamyka tom apostrofa *Do czytelnika* i *Do krytyki*.

Poeta, który wyznał w r. 1946: „nie mam innej broni, jak to słowo: CZŁO-WIEK”, może otwarcie i z dojrzałą pewnością powiedzieć dzisiaj, że

Kto nie żył dumą, wiarą i troską
Dni naszych, tych dni ogromnych,
Ten nie odzyska nawet i zgłoszą
W sercu potomnych.

Poezja Słonimskiego miała zawsze wysoką temperaturę wewnętrzną, maskowaną i studzoną środkami artystycznymi. Ale od dawnych stwierdzeń w latach fascyzmu: „Proszę pamiętać, że ja byłem przeciwny do dzisiejszego zaangażowania „duiny, wiary i troski” poety w życie narodu — krok zaiste ogromny. Autor zdań cytowanych słusznie może stwierdzić, że „sprawa człowiecza” zwyciężyła w jego twórczości.

Wśród ostatnich wydawnictw znajdujemy jeszcze cały szereg tomów „synfonicznych”, stanowiących wybór z większych przestrzeni działalności poetyckiej: posmiertny, 300-stronicowy *Wybór wierszy* K. I. Gałęzyskiego, który PIW zdecydował się wydać w 10 000 egz., choć można było z góry przewidzieć jego ogromne powodzenie — Wiersze Ignacego Fika z przedmową A. Włodki (PIW) — Wiersze wybrane Wilhelma Szewczyka (WL) — *Hiszpańska Warszawa* Jana Wyki, zawierająca utwory z lat 1932—53 (Czyt.). Tom ostatni rozgłaszający przestronie działalność poetycką, który pozbawiony jest choćby wstępnej noty informacyjnej o autorze, który przed wojną publikował swe wiersze w „Lewarze”, był jednym z rewolucyjnych pisarzy polskich, zoligarchii podziemnej lewicy polskiej, przed wojną poety, krytyka i publicysty; toteż obie te pozycje winny zyskać szczególną opiekę krytyki.

Miarą swyckiego biegu czasu są trzy tomy poeów, którzy debiutowali po wojnie, a dziś mogą już wydać wybory swych utworów. W nowej „Bibliotece Poetyckiej” PIW-u znajdujemy spory

Wybór wierszy Tadeusza Kuślika i *Wiersze* Tadeusza Różewicza; pierwszy z nich wydał jednocześnie w Czytelniku nowy zbiorek pt. *Miłość prawdziwa*, zawierający wiele utworów świadczących, że ich autor wyrosł nam na legitymowanego poeę. Trzeci tom „synfonicznych” młodych to Z trzynastu lat Adama Włodki, gdzie mieszczą się wiersze poety krakowskiego z lat 1939—52.

Włodek opracował też wybór wierszy o Krakowie pt. *Hejnal poetycki* (Wyd. Lit.) poprzedzając go własnym poematem *Stołem ustępnym*. Skromny jest wykład i skromny nakład tomiku, ale zawartość jego zgola interesująca: 50 wierszy poetów współczesnych o przeszłości, dniu dzisiejszym i dniach przyszłości drugiej stolicy Polski. Może Wydaństwo Literackie zajmie się też tematem obszerniejszym — przygotowaniem antologii utworów, które natchnęły piękno Krakowa w ciągu stuleci? I może na zbiór taki — potrzebny i oczekiwany — zdołacie się wreszcie Warszawa? Wiem, że niezależnie od siebie materiały do antologii poezji o Warszawie zbierają od dawna Leon Płoszewski i Juliusz W. Gomulicki. Może by połączyć rychole te rozproszone wysiłki ku zadowoleniu i pomyślności czytelników?

Również i poeci-satyrycy popisali, a raczej zaczynają się popisować na Dziesięciolecie obszerными wyborami piosenek i bajek, które wreszcie w Warszawie — zdołacie się wreszcie Warszawa? Wiem, że niezależnie od siebie materiały do antologii poezji o Warszawie zbierają od dawna Leon Płoszewski i Juliusz W. Gomulicki. Może by połączyć rychole te rozproszone wysiłki ku zadowoleniu i pomyślności czytelników?

Na prawach notatnika wymienię tu jeszcze garść nowości. I wreszcie mój wymyślny tom poetycki *Hiszpańska Warszawa* pt. *Warkocz jesieni* (nie miałem go jeszcze w ręku, więc poprzedzając tytułem poematu, który zresztą był drukowany w PIW) i tak: PIW wydał ten skromny wybór wierszy Broniewskiego. Czytelnik — nowy tom J. M. Giesga *Idąc naprzód*, T. Słowiaka *Drogi i ulice* oraz interesujący, dojrzały debiut Zbigniewa Szymańskiego *Wiersze gdańskie*; „Iskry” Porannek Słuckiego. Wyd. Lit. J. Franska *Ziemia kwiśnie*, Osobno notuję dwa

tomu satyryczne L. J. Kerna: *Tu są bajki* i *Wolne wnioski*.

I jeszcze słowo o dalszych poetyckich planach wydawniczych. In ukaza się niedługo: w Czytelniku — *Antologia poezji 10-lecia* (opr. Pollak-Matuszewski), wybory wierszy Jasnorskiej, Pawlikowskiej, Czechowicza, Szeniwa, Edwarda Szymańskiego, Jastruna, Wygodzkiego o *Chryzostoma Bulewicia podróży* i mazurek poeę Michała Kajkię i mazurek poeę Michała Kajkię; nowe tomy Słobidnika, Huszczy, Karcewskiej i Timofiejewa oraz — *ra-tylas* na koniec — wznowienie *Kwiatów polskich* i *Lutni Puszkina* Tuwima i tom I jego *Dzieł* wybranych w 10 tomach. W PIW-ie z 4 tomy przekładów Tuwima z poezji rosyjskiej i nowy tom Broniewskiego pt. *Włsta*. W Wyd. Literackim — poemat satyryczny Gałęzyskiego o *Chryzostoma Bulewicia podróży* do *Ciemnoty*, Nowaka, kilka zbiorów satyrycznych oraz almanachy pisarzy Śląska i antologia wierszy górniczych Pomorza w tym wykazie poezję klasyczną aż po koniec XIX w.

Nie można za to pominąć dwu nowych tomów przekładów literatury obcej. Bogata *Antologia poezji bułgarskiej*, wydana zgrabnie i schludnie w „Czytelniku”, opracował Severyn Pollak; znajdują się tu wiersze Severyn Pollak; znają, znowa, Poljanowa, Jaworowa, Smirnowskiego i in. w klasyczny literatury bułgarskiej, a także poeów współczesnych, oczywiście i Wapcarowa, poeę bojownicą, odznaczoną piśmiennictwem w ub. X. Wielką Nagrodą Pokoju.

O *Arsenale* pieśni już wspominałem. Korzystam z okazji, by jeszcze raz zwrócić uwagę na te antologie świetnej poezji rewolucyjnej, które wiersze Heinego, Freiligrata i Herwega. Sprawa Heinego — oczywiście b. trudna — wymaga szczególniej pieczy i troskliwości, i niech nam nie bala, że nie mamy walców, opracować *Przekłady Sennedjresko*, *Tkaczy*, *Prusacka*, *Enfana*, *Wadu*, *Pana Pluskiwa* etc. mówią co najmniej.

ZB. W.